

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ОБРІЇ ' 2017

Збірник наукових праць

Випуск 3



Київ — 2017

Культурно-мистецькі обрії ' 2017: зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Вип. 3. Київ: НАКККиМ, 2017. 256 с.

До збірника увійшли наукові праці широкої культурно-мистецької та освітньої тематики за матеріалами тез і доповідей Міжнародної заочної науково-теоретичної конференції (24 листопада 2017 р., м. Київ).

Культурно-художественные горизонты ' 2017: сб. научных трудов / под общ. ред. Е. И. Станиславской. Вып. 3. Киев: НАРККиИ, 2017. 256 с.

В сборник вошли научные работы широкой культурно-художественной и образовательной тематики по материалам тезисов и докладов Международной заочной научно-теоретической конференции (24 ноября 2017 г., г. Киев).

Редакційна колегія

Бєлявіна Н. Д. — кандидат педагогічних наук, професор; *Брайченко Т. Ф.* — кандидат педагогічних наук, доцент; *Грищенко В. І.* — кандидат педагогічних наук, доцент; *Козлін В. Й.* — доктор мистецтвознавства, професор; *Куш Є. В.* — кандидат мистецтвознавства, доцент; *Матушенко В. Б.* — кандидат культурології, доцент; *Погребняк Г. П.* — кандидат мистецтвознавства, доцент; *Станіславська К. І.* — доктор мистецтвознавства, професор (відповідальний редактор).

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2017

© Автори, 2017

Актуальні проблеми історії, теорії та практики мистецтва

Яніна БАБЧЕНКО

ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ» (1999–2017): ДИНАМІКА РОЗВИТКУ

Із здобуттям Україною незалежності у її культурно-мистецькому просторі активізується й набуває актуальності фестивальний рух як альтернатива концертному сезону та новий ефективний формат презентації мистецьких творів, резонансний засіб демонстрації культурної значущості держави, спрямований на посилення в ній євроінтеграційних процесів, належне визнання у світовому контексті. Серед значної кількості широкомасштабних проєктів, фестивалів і конкурсів вирізняється один із найпрестижніших театральних фестивалів — «Мельпомена Таврії» (1999–2017). Висвітлення динаміки розвитку театрального фестивалю «Мельпомена Таврії», його місця, ролі і значення в сучасному театральній-фестивальному русі як художньої традиції дає змогу висвітлити ознаки еволюції українського культурно-мистецького процесу, поглибити з'ясування таких естетичних і теоретичних питань, як відношення сценічного мистецтва до дійсності, розвиток творчих напрямів, традиції і новаторство, специфіка театральній-фестивальної творчості й ін.

Поширенню фестивального руху в Україні присвятили свої праці О. Дячкова, К. Жигульський, С. Зуєв, О. Меньшиков, Ю. Москвічова, А. Пискач, К. Резникова, І. Сікорська, Г. Хрома, М. Швед та ін. Проте й досі відсутні наукові розвідки мистецтвознавців стосовно комплексного аналізу театральних фестивалів як феномена сучасного культурного простору і соціокультурного явища. Поява такої синтетичної розвідки може бути визначена увагою вчених до окремих фестивалів, як-от «Мельпомена Таврії», зокрема до розкриття динаміки їхнього розвитку від заснування до становлення (тематика, програми, функції, соціокультурні завдання, кількісні показники, географія учасників, охоплення сценічних майданчиків, адресна глядацька зорієнтованість, особливості режисури, тенденції та ін.), що й визначає актуальність цього дослідження. На часі осмислення специфіки цього феномена в соціокультурному кон-

тексті, з'ясування причин його поширення й перетворення на самостійний і самодостатній суб'єкт театрального процесу.

Щорічний Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (термін проведення — травень) заснований у 1999 р. як I Всеукраїнський фестиваль музичних прем'єр (у 2004 р. набув статусу міжнародного). Мета фестивалю — популяризація національного театру, піднесення його авторитету, обмін досвідом між творчими колективами, ознайомлення глядача з театральними прем'єрами і найцікавішими знахідками театрів різних областей України та зарубіжжя. Організаторами фестивалю стали Міністерство культури і туризму України, Національна спілка театральних діячів України, Херсонська обласна державна адміністрація, Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша під керівництвом народного артиста України Олександра Книги.

Місце проведення фестивалю (на початку своєї історії він проходив у двох містах — Херсоні та Миколаєві, згодом — лише в Херсоні) відіграє важливу роль у формуванні художньої концепції, привабливого образу у свідомості слухачів, глядачів і навіть маркетинговій стратегії. Незначні витрати відвідувачів фестивальних концертів на проживання і демократичність форми його проведення, а також відносна дешевизна квитків залучають до нього молодь і представників середнього класу практично з усіх європейських країн. Така ситуація диктується вимогами міжнародного виконавського ринку.

Основу програми фестивалю складає конкурсний перегляд театральних прем'єр, у результаті чого журі визначає кращих акторів, сценографію, музичне і режисерське вирішення вистав тощо (переможці нагороджуються дипломами). Крім конкурсу, у рамках фестивалю проходять вуличний карнавал, театральний капусник, гала-концерти, присвячені відкриттю і закриттю фестивалю, творчі лабораторії для керівників аматорських колективів. На базі Херсонського театру працює прес-клуб, де спілкуються театри-учасники, журналісти і гості фестивалю. На театральній площі відбуваються вуличні вистави, традиційно працює Green Zone, де проходить читання п'єс провідних драматургів, майстер-класи, презентації книг відомих українських авторів, зустрічі з акторами й музикантами, спілкування творчої молоді, театральний пікнік.

Від заснування до становлення фестивалю «Мельпомена Таврії» динаміка його розвитку демонструє виконання таких завдань: по-перше, фестиваль дає змогу тримати під контролем пульс теат-

рального процесу; по-друге, його репертуар становить важливий чинник патріотичного та морально-етичного виховання (зміст творів сприяє популяризації відповідних загальнолюдських цінностей); по-третє, активізація фестивально-конкурсного руху допомагає зберегти культурну спадщину, стимулює появу нових творів, підвищує виконавський рівень труп театрів.

За 18 років на фестивалі «Мельпомена Таврії» було поставлено 301 виставу, виступили 122 театри із 64 міст 14 країн (Україна, Росія, Білорусь, Польща, Молдова, Румунія, Угорщина, Литва, Латвія, Грузія, Азербайджан, Франція, Португалія, Ізраїль та ін.).

«Мельпомена Таврії» прогресує кількісно і якісно. Так, на XVIII фестивалі у 2016 р. 29 театрів із 7 країн показали 32 спектаклі. XIX Міжнародний фестиваль, який проходив у 2017 р. під гаслом «Театри світу за мир», за дев'ять днів (19–27 травня) став рекордним за кількістю театрів-учасників та спектаклів, адресованих херсонському глядачеві (32 театри з 11 країн показали 37 спектаклів). Із 2018 р. фестиваль проходить і в Херсоні, і в Миколаєві.

Фестиваль «Мельпомена Таврії» — вагоме й цікаве надбання культурно-мистецького процесу в незалежній Україні, цінне для створення цілісної об'єктивної картини еволюції театрально-фестивального руху в сучасній Україні, що й визначає перспективи подальшого дослідження.

Анастасія БАКУМЕЦЬ

ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність теми дослідження. Українська хорова музика останніх десятиліть як одна з найважливіших царин сучасної художньої творчості перебуває в зоні перетину багатьох дослідницьких інтересів. Теоретичне музикознавство виявляє в ній тенденції до оновлення вже сформованих жанрових інваріантів та появи нових, нетипових зразків жанрового синтезу. У хорознавстві вивчення сучасної композиторської творчості є найважливішим завданням не тільки в науково-дослідницькому ракурсі, але й з погляду на перспективи виконавської практики. У зонах злиття власне музикознавчих і загальних гуманітарних знань хорова музика завжди є актуальним об'єктом дослідження, що передбачає різноманітні форми

взаємодії. Кінцевою метою різнобічних і багатоаспектних теоретичних досліджень є практичне використання результатів аналізу у виконавській практиці, спрямоване на створення аргументованих і художньо достовірних інтерпретацій.

Український хоровий цикл в еволюційній динаміці виявляє мобільні та стабільні ознаки, які своєрідно проявляються на рівні систем жанру і стилю. Більш загальною і стабільною є категорія «стиль», що конкретизується через ті чи інші форми жанрового буття хорового циклу як принципу мислення. Хоровий цикл є основним репрезентантом концертно-хорового стилю, риси якого можуть проявлятися й у кантаті, ораторії, хорових сценах опер, симфонічних творах за участю хору.

Твори Л. Дичко, Т. Кравцова, М. Шуха, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Польової, В. Мартинюк, М. Скорика для хору давно увійшли до репертуару найвідоміших хорових колективів України, вони звучать на фестивалях сучасної музики, виконуються за межами України, прикрашаючи, за свідченням музичних критиків, концертні програми. Незважаючи на репертуарність і широку популярність хорових циклів, вони не стали об'єктом спеціальних музикознавчих досліджень, у зв'язку із чим звернення до цього матеріалу є актуальним і визначає фактор новизни.

Мета роботи — характеризувати особливості хорових циклів сучасних українських композиторів у жанрових та стильових парадигмах постмодернізму. До переліку завдань належить широке коло питань, пов'язаних з необхідністю вивчення зазначеної проблеми в історичному, теоретичному і практичному аспектах: здійснити огляд літератури з питань хорового мистецтва, теорії та історії стилю та жанру; дати визначення поняттю «хоровий цикл», виявити його жанрові особливості; виявити генезу хорового циклу в українській культурі; увести у науковий обіг хорові цикли сучасних українських композиторів — Л. Дичко, Т. Кравцова, М. Шуха, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Польової, М. Скорика, В. Мартинюк, В. Степурка, написані у період 1973–2015 рр.; розглянути специфіку постмодернізму в сучасній хоровій музиці XX–XXI ст.

Розвиток хорової музики в Україні на сучасному етапі характеризується рядом тенденцій, властивих європейській музичній культурі від середини XX століття. Видозмін зазнають твори як великої, так і малої форм. До останніх відноситься хоровий цикл, що посідає значне місце у творчому доробку сучасних композиторів. У процесі

жанрового взаємозбагачення він зазнає впливу з боку «великих» і «малих» жанрів, широко представлених в інструментальній, хорівій і камерно-вокальній музиці.

Марина БАРДІК

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ЛАВРСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

У фондівій колекції Національного художнього музею України (збірка «Документально-архівний фонд») зберігаються фотографії розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври. Вони є цінним джерелом для нашого уявлення про тогочасне живописне оздоблення головного храму Лаври. Питання атрибуції цих розписів до сьогодні залишаються відкритими.

Першим є датування фотознімків. Конкретизувати його дозволяють відомості учасника подій М. Петрова. За його свідченням стінопис сфотографували у 1893 р. [2, с. 588]. Ці розписи були сфотографовані перед тим, як їх видалили для створення нової декорації собору на межі ХІХ–ХХ ст.

Питання техніки виконання розписів розв'язується доволі легко: усі розписи в Успенському соборі виконувалися у техніці олійного живопису.

Тематика зображень восьми фотографій — галерея ктиторів і настоятелів Печерського монастиря, написана у західній частині Успенського собору. Ці зображення атрибутуються у процесі комплексного аналізу супровідних написів, іконографії композицій та архівних джерел.

Зображення ктиторів: НХМУ–ДАФ–176 «Російські царі Михайл Федорович і Олексій Михайлович»; НХМУ–ДАФ–177 «Російські царі Олексій Михайлович та Іоанн Олексійович»; НХМУ–ДАФ–178 «Київські князі Ізяслав Ярославич, Святослав Ярославич та Всеволод Ярославич, князь володимирський і случький Ярополк Володимирович Мономахович, князь київський Михайл Святополк Изяславич»; НХМУ–ДАФ–182 «Князь Симон, син Африкана, князя варязького» (останнє зображення атрибутується за введеною до наукового обігу архівною справою [5, арк. 6]); НХМУ–ДАФ–184 «Київські і случькі князі Симеон Олелькович та Василій Симеонович Олелькович».

Зображення настоятелів: НХМУ–ДАФ–179 «Іоанікій Сенютювич і Афанасій Миславський»; НХМУ–ДАФ–180 «Іоасаф Кроковський, Мелетій Вуяхевич, Варлаам Ясинський, Інокентій Гизель, Іосиф Тризна, Петро Могила, Захарія Копистенський»; НХМУ–ДАФ–181 «Іосиф Тризна, Петро Могила, Захарія Копистенський, Єлисей Плетенецький, Никифор Тур, Мелетій Хребтович, Протасій, Іларіон Пісоченський».

Найцікавішими є питання авторства і датування розписів.

Галерею ктиторів і настоятелів традиційно відносили до живопису Захарії Голубовського 1772–1777 рр. Зазначимо, що в одній з публікацій між іншим, у виносці, вказувалося, що у 1810–1819 рр. дехто А. Юрін переписав розписи у жертovníку і пономарні, зображення святи́телів та ктиторів біля західних дверей [3, с. 174]. Але наведене архівне посилання, де йшлося про інші події іншого часу, не підтверджувало думку автора.

Атрибувати композиції допоміг аналіз архівних матеріалів. Зберігся контракт, укладений Києво-Печерською лаврою і художником з Чернігівської губернії Іоакимом Федоровичем Юріним. За контрактом І. Юрін поновив пошкоджені місця зображень настоятелів, а галерею ктиторів заново написав у 1811 р. [4, арк. 126, 126 зв.]. Вивчення історичних джерел надають змогу спростувати помилкову атрибуцію усієї портретної галереї Успенського собору як живопису Захарії Голубовського 1772–1777 рр. Така атрибуція була зроблена членами комісій, які в 1886 р. винесли вердикт про доцільність зміни розписів Успенського собору [2, с. 581–583]. Проте авторство Захарії Голубовського вірне тільки відносно галереї печерських настоятелів, яку І. Юрін поновив. А галерея ктиторів — це композиції, написані заново І. Юріним у 1811 р.

Окремо атрибутуються сюжети на трьох інших фотографіях з фондової колекції НХМУ–ДАФ–179, 180, 181, які в музейній картотеці визначені як «Собори». Уточнимо, це — відповідно, I, VII та IV «Вселенські Собори». Вони належать пензлю талановитого лаврського художника Іринарха, під керівництвом якого в 1840–1843 рр. були оновлені розписи центральної частини Успенського храму і західних хорів, створені нові розписи верхніх приділів. Композиції «Вселенські Собори» були заново написані Іринархом у центральній наві і трансепті [1, с. 6–9].

Таким чином, проведена атрибуція зображень може слугувати для вдосконалення інформативної частини картотеки Національно-

го художнього музею України, для презентації архівних фотографій у музейній експозиції та на виставках, а також для написання наукових праць.

1. Бардік М. А. Живописна декорація Успенського собору Києво-Печерської лаври XIX століття. До питання атрибуції розписів 1840–1843 рр. // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 15. С. 5–14.

2. Петров Н. Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1900. № 4. С. 579–610.

3. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ, 2000. 232 с.: іл.

4. ЦДІАК України Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1234.

5. ЦДІАК України Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1824.

Олександр БЕЗРУЧКО

КІНЕМАТОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮХИМА ГАЛЬПЕРІНА: ВІД УКРАЇНИ ДО США

Режисер художнього і документального кіно, сценарист, кінопродюсер, журналіст, прозаїк Юхим Михайлович Гальперін (нар. 30.08.1946 р., м. Дніпропетровськ) народився та здобував кіноосвіту в Україні в кінорежисерській майстерні відомого кінорежисера, сценариста, кінопедагога Абрама Ароновича Народицького (справжнє ім'я — Авраам, іноді в титрах — Аркадій; 15.10.1906 р., Гомель — 12.04.2002 р., Київ), після отримання диплома кінорежисера на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого (нині — Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) працює в аудіовізуальному мистецтві та виробництві Російської Федерації та Сполучених Штатів Америки.

Проте перш ніж знімати фільми у СРСР, потрібно було спочатку поступити навчатись на кінорежисера. Для більшості талановитих юнаків «без протекції» цей шлях закінчувався на порозі творчих інститутів, і лише особливо наполегливі доводили своє право навчатися улюбленій професії.

Навчаючись в Дніпропетровському гірському університеті ім. Артема на інженера-машинобудівника, Юхим Гальперін не залишав мірю працювати в кіномистецтві, а тому як автор сценарію

і режисер зняв документальний фільм «Галка-професор» (1967). Цей аматорський фільм отримав головний приз Всесоюзного кінофестивалю (СРСР) та приз міжнародного кінофестивалю у Белграді (Югославія). З цим фільмом Гальперін спробував поступити на кінофакультет КДІТМ, вирішивши кинути навчання на інженера-машинобудівника, якщо поступить в майстерню М. П. Мащенка.

Проте із-за невдачі вимушений був закінчувати навчання у технічному ВНЗ, три роки обов'язкової роботи за розподілом і лише після цього знову повторив спробу вступу у кінематографічний інститут. У цей час Юхим Гальперін як автор сценарію та режисер зняв аматорський документальний фільм «Турбота» (1970), який отримав призи Всесоюзного кінофестивалю (СРСР).

Від 1974 до 1979 року Юхим Гальперін навчався в майстерні А. А. Народицького на кінофакультеті КДІМТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, до якої входили Леонід Горовець, Андрій Загданський, Ігор Гузеєв, Микола Федюк.

Під час навчання у А. А. Народицького зняв документальний фільм «І приходить час іспитів» (1975, спільно з Леонідом Горовцем), який відкривав фестиваль «Молодість» 1975 року; рекламу «Пиво жигулівське» і «Я не засмічую повітря»; документальний фільм «Завтра» (1977, автор сценарію і режисер); короткометражний художній фільм «Твір на вільну тему» (1978, автор сценарію і режисер, приз Всесоюзного кінофестивалю «Амірані», Тбілісі, Грузія) за оповіданням відомої тогочасної радянської письменниці В. Токаревої; короткометражний художній фільм «Старий» (1979, автор сценарію і режисер, приз глядацьких симпатій і приз Міжнародного кінофестивалю «Молодість», 1987, Київ, Україна).

Юхим Михайлович Гальперін після здобуття диплома переїхав до Росії, де написав декілька сценаріїв для науково-популярних фільмів, готував сюжети для дитячого гумористичного кіножурналу «Єралаш» (1983–1987); як режисер-постановник зняв на Свердловській кіностудії музичну кінокомедію «Ось такі чудеса» (1982); на кіностудії ім. М. Горького — шкільний фільм жахів «Будинок з привидами» (1987); на приватній московській кіностудії «Рapid» — комедію «Сеніт зон» (1990, «Санітарна зона», «Бля!», приз глядацьких симпатій і приз журі Всесоюзного фестивалю кінокомедії «Золотий Дюк», Одеса).

З 1992 року живе у Сполучених Штатах Америки, ведучий і продюсер етнічного телевізійного каналу WMNB (США). Як автор

сценарію, режисер, а в деяких випадках і продюсер зняв декілька документальних фільмів: «Ребе» (1996), «Роль сусіда в історії» (1998), «Дев'ять грамів чистого срібла» (1999), документальний телевізійний серіал «Гаріки і людинки» (2001).

Крім того, багато років Ю. Гальперін намагається зняти в Україні повнометражний художній фільм «Ісаак і Маргарита».

Наталія ВЕЛІГУРА

ДОСЛІДЖЕННЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ В НАЦІОНАЛЬНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ І НОВАТОРСТВА (КІНЕЦЬ ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

Національний художній музей України — найбільш репрезентативне зібрання вітчизняного образотворчого мистецтва в Україні і світі. Колекція музею нараховує близько 40 тисяч експонатів, серед яких шедеври українського акварельного живопису. Одним з найбільших в Україні є музейне зібрання вельми популярних у XVIII–XIX ст. народних картин «Козак-Мамай» та зразки портрету XVIII ст., першого світського жанру в українському малярстві [2]. Також колекція музею репрезентує близько 4000 творів живопису ХХ ст., що визначаються високим професійним рівнем, новаторством у контексті світового і вітчизняного мистецтва і водночас є знаковими для певних періодів української образотворчості минулого століття, що є важливим в дослідженні акварельного живопису. Ця колекція акумулює мистецький і життєвий шлях художньої еліти України ХХ ст., а отже — української культури того часу. Її можна назвати художнім літописом тієї доби, зібранням документів історії, відображеної в акварелі, що і формує наукову новизну для подальшого дослідження [4, с. 1].

Музей був заснований зусиллями української інтелігенції наприкінці XIX ст. як перший загальнодоступний музей Києва. Офіційне відкриття та освячення закладу, який здобув назву Київський художньо-промисловий та науковий музей імені государя імператора Миколи Олександровича, відбулося 30 грудня 1904 року [1]. З перших днів свого існування музей став тим осередком культури, у якому комплектувалися фонди, велася науково-атрибуційна робота і водночас інтенсивна виставкова діяльність. Так, на межі XIX–XX ст., коли музей ще не був добудований, у ньому за підтримки Київського товариства старожитностей і мистецтв вже розгорталися

виставкові експозиції, що стали першими суттєвими акціями показу новітнього мистецтва. Виставкові зали другого поверху музею орендувалися Київським товариством художніх виставок. Так, VI виставка товариства стала однією з перших, що започаткувала виставкову діяльність музею. На подальших виставках поряд із творами київських митців (А. Маневича, В. Галимського, В. Котарбинського, І. Рашевського) вже експонувалися картини польських, російських, білоруських художників. Значною подією 1910-х стала посмертна виставка творів М. Врубеля й офортів Т. Шевченка, присвячена 50-річчю від дня його смерті.

Резонансною була нечувана за кількістю експонатів (400) і експонентів (45) Перша українська артистична виставка, що об'єднала художників усіх земель України — Чернігівщини, Галичини, Харківщини тощо. Результативність виставки і зусиль її організаторів проявилися у трьох спрямуваннях: центром виставки стали архітектурні проекти і більше півсотні експонованих живописних імпресіоністичних етюдів В. Кричевського, написаних в Україні і Європі, у яких відобразилась актуальна для українських художників проблема створення і відпрацювання національного стилю [4, с. 1].

В музеї було створено художній відділ на основі колекції українського мистецтва. Завідувачем художнього відділу музею у 1923 р. було призначено унікального фахівця-музейника, талановитого вченого Федора Ернста (1891–1942), що став організатором знакових виставок першої третини XX ст.: «Український портрет XVII–XX століття» (1925) [7], «Українське малярство XVII–XX століть» (1928–1929) [6], на якій в залі № 2 були представлені акварельні роботи О. Кунавіна (нар. 1780 р.) в розмірі 39х60 см (20 одиниць), серед яких «Видок Чернигова с Десны», «Видок местечка Санжар», «Видок м. Ровна на Засулля», «Видок садыбы Диканька кн. Качубея», «Видок садыбы Сулиенкив Очкин», «Видок с. Дробова» та ін. Усі роботи були підписані із зворотного боку «Рисовал с натуры А. Кунавин» [6, с. 46–47]. «Мініатюрний портрет військового» (12,3х10,8 см), підпис В. Іозефовіч, 1831, та портрети невідомих авторів «Портрет кн. Вар. Мик. Репніної» (17х14 см), «Мініатюрний доколінний портрет кн. Вар. Мик. Репніної» (10х8,5 см, слон. кістка, акварель) [6, с. 48–49]. В залі № 3 були представлені акварелі К. Канівського (1809–1870), О. Брюлова (1798–1877), Т. Шевченка (1814–1861), П. Соколова (1826–1905), П. Боклевського (1816–1897) та роботи невідомих авторів [6, с. 54, 56, 57–61; 4, с. 2].

Проявом тоталітарного пресингу на особистість художника стало створення при музеї «Спецфонду» (1939) з метою вилучення з музеїв України і художніх виставок творів, що не відповідали запрограмованому поняттю «соціалістичний реалізм» і належали за визначенням до таких, затаврованих системою явищ, як «формалізм», «український буржуазний націоналізм» тощо. Такі твори були приречені на знищення, як і їхні автори. З часу заснування спецфонду і до 1941 р. він налічував дві тисячі одиниць художніх творів. Після закінчення Другої світової війни в наявності залишилося лише триста робіт [4, с. 5]. Довгий час існування «Спецфонду» (1937–1939) було засекречене і лише у 2016 р. з відкриттям архівів КДБ (СБУ), в яких зберігаються справи репресованих художників, в музеї була проведена виставка, де експонувались вперше акварельні твори з 1930 р. [5].

Отже, історія музейної колекції акварелей віддзеркалює складні процеси життя — мистецькі напрями традицій та новаторства в живописі, а також долі художників. Найскладнішою проблемою, пов'язаною з дослідженням акварельного живопису попереднього століття, є досягнення пошуків і надбань художників як у межах свого часу, так і в межах індивідуальної творчості: оцінюючи їхню творчість з дистанції часу, можливо побачити належну роль акварелі серед найкращих досягнень українського живопису ХХ століття. Тут постають нові запитання і проблеми: чи всі живописні новації припадають на перші динамічні десятиріччя, що так наполегливо привертати увагу українських художників усіх поколінь і різних творчих орієнтацій; які результати дали ці починання; як оцінити постмодернізм; чим пояснити циклічне повернення до класичних або традиційних форм, і як вплинула реальна суспільно-політична ситуація століття на творчість і долю художників. На ці питання мають відповісти історичні співставлення, розуміння ХХ століття як своєрідного синтезу багатьох попередніх мистецьких тенденцій, що згодом дали якісно нові художні результати й індивідуальні творчі досягнення [4, с. 12]. Все це заслуговує на наукове дослідження в контексті традицій та новаторства акварельного живопису кінця ХХ — початку ХХІ століть в Україні.

1. НХМУ: Історія виникнення. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/history.html>
2. НХМУ: Колекції. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections.html>
3. НХМУ: Каталог. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections.html>
4. НХМУ: Український живопис ХХ ст. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting2/12.html>
5. Спецфонд 1937–1939 с колекції НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с.: іл.

6. Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століть. Київ: Київ-Друк, 1929. 111 с.

7. Ернст Ф., Щербаківський Д. Український портрет XVII–XX століття. Київ: Київ-Друк, 1925. 64 с.

Вікторія ГОРЄЛОВА

ОБРАЗ НАЙМИТА В АКТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Б. СТАВИЦЬКОГО І О. ЖИЛІНА У ФІЛЬМАХ «ЛИМЕРІВНА» ТА «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ»

Образ наймита в українській культурі відіграє одну з ключових ролей. Таке положення речей зумовлене, насамперед, економічними та соціальними чинниками в історії країни. Тому цілком логічно, що відображення політично-соціального життя в мистецьких творах залишило потужну культурну спадщину. Літературний та фольклорний пласт, де часто можна зустріти наймита як одного з головних героїв, як в усній народній творчості, так і в кращих зразках української класики, виступаючи першоджерелом, надає змогу кінематографістам популяризувати цей образ у фільмах.

Вітряк і дерево — символи української культури, які стали джерелом натхнення для акторів Б. Ставицького і О. Жиліна в інтерпретації образу наймитів у фільмах-екранізаціях «Лимерівна» та «Сватання на Гончарівці», сюжет яких відтворює сцени народного соціального буття. Зв'язок поведінки героїв із характерними для вітряка і дерева властивостями акцентується акторами у жестах, рухах, статурах, характерах, внаслідок чого виникають дві ефектні самобутні ролі наймитів у виконанні акторів Б. Ставицького та О. Жиліна.

Образ наймита Василя, відтворений Б. Ставицьким, є уособленням вітряка, біля якого працює герой. Вітряк безперестанку крутить свої вітрила, символізуючи вічну роботу і безпросвітність існування Василя, його безперервне ходіння по колу життя. Актор наділив свого героя елегантними жестами, плавними, неспішними рухами, подібно до плавних обертів самого вітряка. Навіть коли Василь носить мішки із зерном, він рухається з майже балетною грацією.

На відміну від меланхолійного відтворення образу Василя Б. Ставицьким, О. Жилін у ролі Олексія є уособленням міцного потужного дерева, якого непросто зрубати, тобто вибити з життєвої колії. Актор О. Жилін має атлетичну статуру, подібну стовбуру, його герой рухається із чітким уявленням того, куди йому треба йти в житті. Тобто, на відміну від крил вітряка, які здійснюють рух

по колу, стовбур дерева прямий, увінчаний багаточисельними вітами, що символізують безліч доріг. Жести актора чіткі, різкі і точно виважені, як гілки міцного дерева. Варто звернути увагу і на голос, манеру розмови героїв, що теж є відображенням «характеру» описуваних символів — вітряка і дерева. Б. Ставицький має у голосі дещо наївні нотки, говорить з приспівом, що натякає на «інфантильну» природу руху крил вітряка «за вітром». Натомість, О. Жилін наділяє голос свого героя твердістю, впевненістю, він говорить навіть з деякою категоричністю, що дає змогу провести паралель із «впертістю» дерева, природа якого прагне у височінь.

Варто зазначити, що заняття героїв теж віддзеркалюють якості, притаманні вітряку і дереву. Робота Василя складається з усіх обов'язків, що навішує на нього хазяїн, тобто герой знову відображає рух крил вітряка «за вітром». Олексій працює ковалем, який «сам кує свою долю», що відтворює одну з ознак дерева — прагнення у височінь.

Ознаки описуваних символів простежуються також у виявленні характеру героїв Б. Ставицького і О. Жиліна у переломний момент їхнього життя. Василю притаманна інертна поведінка вітряка, коли навколо нього закручується спіраль змови. Герой знову йде «за вітром», тобто піддається брехні, сприймаючи її як належне у своєму житті. Натомість Олексій виявляє силу свого впертого характеру, демонструючи свою міць тіла і духу через розгинання залізної підкови, в сцені, яка показує героя у критичну хвилину його життя. Знову засвідчуючи цим порівняння манери гри із природною стійкістю дерева. Таким чином, можна зробити висновок щодо усвідомлення героями свого статусу наймита відповідно до символіки, яка відіграє вирішальну роль у тлумаченні образів.

Отже, актори харківської школи Б. Ставицький у ролі Василя і О. Жилін у ролі Олексія збагатили образи наймитів органічною взаємодією із символікою навколишнього світу за допомогою процесу внутрішнього перетворення. Дотримуючись курбасівського «закону ощадливості», актори роблять упор на головні, змістовні рухи і якості, якими презентують своїх героїв. Таким чином, ми можемо вважати, що дослухаючись до своєї ментальної натури, актори харківської традиції прагнуть відтворити свої кінообрази за допомогою зв'язку з природою. Такий принцип роботи над роллю логічно формує поетичний світогляд, який надає змогу акторам існувати у природному середовищі, працювати з уявною чи реальною символікою через, за висловом Л. Курбаса, «ірреальні перетворення».

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ ТА МЕСА ЯК ЖАНРИ ПІСНЕСПІВІВ ЛІТУРГІЙНИХ БОГОСЛУЖІНЬ

Все, що нас оточує, є результатом еволюції культурного фактору буття. Починаючи від еволюції людини та її перетворення в людину мислячу, до реформації музичних мистецтв від давніх часів. Нові жанри в мистецтві виникають на основі старих в якості нового етапу їх побутування в художній культурі. Так і ритуально-сакральна музика середньовіччя стала основою для розвитку багатьох нових жанрів, серед яких найпоширенішими стали східнослов'янський хоровий концерт та європейська меса.

Східнослов'янський хоровий концерт походить від жанру партесного концерту — вокально-ансамблевого жанру, що зародився в лоні Православної церкви у першій половині XVII ст. і виявився найяскравішим досягненням українського бароко. Тогочасна соціально-політична ситуація на території України відбилась у культурі того часу. Початок доби культурного розвитку ознаменував також і появу перших університетів в російській імперії саме на території України. На основі братських шкіл виникає Києво-Могилянський колегіум, який у 1694 р. став першим вищим навчальним закладом на території України. Колегіум стає відомим завдяки своєму високому рівню викладання і за активну участь у політичній боротьбі. В братських школах, які на той час були осередком писемності, музична грамота викладалась як одна із семи основних дисциплін, система викладання яких була перейнята від перших європейських університетів. Серед музичних дисциплін, що викладались, був і церковний спів. Становлення професійного багатоголосного хорового концерту ставало через церковну музику. На відміну від європейського церковного співу, де участь брали переважно діти та чоловіки, в Україні співали ще і жінки. Спів починає оформлюватися за всіма музичними правилами партесного співу (форма, антифонність, контрастність динаміки, темпів). Кристалізуються три характерні принципи хорового концерту: змагання, діалогічності та гри.

З кінця XVIII ст. хоровий концерт почав відчувати вплив досягнень західноєвропейської музики. Нова тенденція намітилася у творчості Максима Березовського і Дмитра Бортнянського, які удосконалювали композиторську майстерність в Італії. Акцент в композиції концертів змістився в бік більшої стрункості форми, застосування

поліфонічних прийомів, посилення контрастності між розділами. З розвитком музичної свідомості композиторів виникає потреба в ускладненні фактури, що призводить до виникнення дівізі. Зафіксована на той час максимальна кількість в 12 голосів. З часом багатоголосний хоровий концерт вийшов за стіни церкви до концертних залів, але значення і зміст творів залишився незмінний.

В XIX–XX ст. композиторами було внесено досить багато змін у форму, метроритмічну основу, гармонічну мову та інші виразові засоби творів. З часом також змінились принципи відношення композитора до тексту, що призвело до певної вибірковості. Це було пов'язано з тим, що тогочасний хоровий концерт виходить за межі церкви, тож дотримання всіх правил порядку літургії стало не обов'язковим. Відбулась також зміна складів виконавців та напрямки і доцільністю виконання самого хорового концерту.

На відміну від східнослов'янського хорового концерту, західноєвропейські сакральні хорові музичні жанри розвивались інакше. Історичні дані дають змогу ознайомитися з витоками католицької меси, основа якої — це григоріанський хорал. Жанр григоріанського хоралу склався в результаті відбору і переробки католицькою церквою візантійських християнських співів. Впорядкування молитов, текстів було почато при папі Григорії I, прозваним Великим (540–604). Йому середньовічна традиція приписувала також і авторство більшості співів римської літургії. Канонізація наспівів і текстів та строгий розподіл їх по датах церковного року були завершені до кінця VII ст. Через 300 років після смерті Григорія I католицьким хоралам присвоїли його ім'я. В той же час співи узагальнили багатовіковий досвід розвитку музичної культури, увібрали художньо цінні елементи пісенності різних народів. Виконувався чоловічим хором в унісон. Тексти були головним чином прозаїчні, запозичені з Біблії, мелодії побудовані на т. зв. середньовічних модусних ладах. В мелодичному русі переважали рівні тривалості звуків (звідси пізніше найменування — *cantus planus*, тобто «плавний спів»).

Із утвердженням багатоголосся у католицькій церкві мелодії григоріанських хоралів стали тематичною основою (*cantus firmus*) для поліфонічних сакральних творів — мес. Словом «меса» означає як традиційну назву католицького богослужіння, так і вокально-інструментальний багаточастинний циклічний музичний сакральний жанр. З XVII ст. у месі почали використовувати інструментальний супровід. У XVIII–XIX ст. меса викристалізувалася у монументаль-

ний жанр, що складається з сольних вокальних, хорових і оркестрових номерів. Різновидом жанру меси є реквієм — початково заупокійна меса, що має деякі структурні відмінності.

У XVII–XX ст. жанр меси зазнав еволюцію, що була характерна усім жанрам тогочасної церковної музики. В епоху бароко меса набула рис концертності, зблизившись з жанром опери, в епоху класицизму — відбулася симфонізація жанру, у XIX ст. жанр зазнав впливу естетики романтизму.

В XXI ст. принципові відмінності між жанрами католицької меси та східнослов'янського хорового концерту стерлись. Адже обидва ці жанри давно вийшли за стилістичні рамки сакрально-церковного жанру і увібрали у себе усі новітні здобутки музичної мови, яка збагатилась новими засобами музичної виразності. Єдине, що і досі їх розрізняє, — це мова.

Валентина ГРИЩЕНКО

МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ СУЧАСНОГО НОТОПИСУ

Питання щодо графічного запису музики відносяться до числа найменш розроблених в музикознавстві. Як зазначає І. Воробйов, питання щодо особливостей і розшифрування письмового запису музики (наприклад, невменної, знаменної, мензуральної, барочної, класичної, сучасної) отримали достатнє висвітлення в спеціальній літературі (В. Апель, М. Бражніков, І. Барскова, Е. Дубинец, Ф. Дудка, Л. Зубарева, І. Способін, Г. Супонєва, П. Трубінов та ін.) або були розглянуті в дослідженнях історико-теоретичного характеру, але на даний момент не існує цілісного аналізу розвитку нотної графіки [1].

Для того, щоб музика могла виконуватись не тільки композитором, але й іншими музикантами, вона повинна бути зашифрована автором на матеріальних носіях за допомогою візуально зрозумілої знакової системи. До появи електронної апаратури та комп'ютерів це була писемність. Як відомо, в області музичного мистецтва письмова (візуально-графічна) фіксація звучання музики здійснюється за допомогою нотації.

Сам процес створення візуальної матриці музичного твору створює певні проблеми, оскільки виникає потреба практично неможливого — фіксація зовнішнього і внутрішнього руху музики,

формалізація того, що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, і через це в історії музичного мистецтва з'явилась велика кількість систем графічної фіксації музики.

В середньовічній європейській музичній культурі виникла і сформувалась *нотна графічна система* письмового запису музики. Слово «нота» (спочатку — загальна назва будь-якого письмового знаку) в свідомості музикантів протягом декількох століть, ще з часів Гвідо Аретинського, тісно пов'язане з певними графічними символами, які розміщені на п'яти-лінійному нотоносі та визначають тривалість та звуковисотність окремих звуків.

Разом з тим, нотний запис являє собою всього лиш один з можливих способів письмової шифровки музики (нотації). Будучи зовнішнім проявом певної системи музичного мислення, він принципово відрізняється від інших систем запису музики (наприклад, від буквеної шифровки музики древніми греками або крюкового запису знаменного розспіву) і, маючи велику кількість переваг, не володіє вичерпною універсальністю.

Вже з XVI ст. в нотних записах музики стали використовувати цифрові позначення генерал-баса, а з кінця XIX ст. обмеженість можливостей запису музики за допомогою нот стала очевидною для багатьох композиторів. Саме тому в нотних записах XX ст. з'явилися графічні знаки, що не являються нотами (риски, крапки, ліги, знаки альтерації), а також словесні позначення (темпові, емоційно-виражальні). Отже, перерахуємо принципи музичної нотації:

- *Буквена* (графіми на основі грецького, пізніше латинського алфавіту);

- *Невменна* (без точного позначення звуковисотності, але з вказівками на агогіку, динаміку та інші виконавські нюанси; використовувалася, головним чином, для запису вокального одноголосся у католицькому та православному побуті; в староруському богослужінні — «крюки»);

- *Лінійна* (у тому числі квадратна, яка точно фіксує висоту. Особливо значуща історична форма нотації — *мензуральна*, яка фіксує і висоту, і ритм);

- *Табулатура* (скорочений запис для струнних щипкових інструментів, для органу);

- *Змішана* (дасійська, буквено-лінійна, в ній в IX ст. зафіксовані перші зразки європейського професійного багатоголосся; гене-

рал-бас епохи бароко; джазова нотація XX ст., що поєднує буквено-цифровий і лінійний запис);

- *Комп'ютерна* (за основу прийнятий формат MUSIC XML (англ.);

- *Експериментальна* (різні не уніфіковані форми письмової фіксації музики, що застосовувалися в творах авангардистів XX ст.).

Сучасна музична практика характеризується все більш інтенсивним використанням комп'ютерних технологій. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти запису музики і ведуть до помітних змін. Робота з комп'ютером істотно перетворює творчий процес роботи з музичним матеріалом.

В історії розвитку музичної нотації завжди можна побачити прагнення користуватися останніми досягненнями науки і техніки, тому сьогоденне використання комп'ютера музикантом видається цілком природним і необхідним. Поява в художньо-мистецькій діяльності композиторів електронних, а потім і комп'ютерних технологій, коли одиницею звучної музичної тканини стали не тільки окремі звуки, але і звукові блоки — значно усугубляло цю проблему, зробило її очевидною. Отримавши можливість створення нових звучань і безпосередньої роботи із звуковим матеріалом, композитори були вимушені знаходити нові способи графічної шифровки для створюваної ними музики, що вимагало від них знаходження нових засобів і способів візуальної шифровки музики. Це привело до появи нових понять, нових термінів і, як наслідок, — актуалізувало проблему термінологічної орієнтації і перш за все — необхідність уточнення базової термінології.

З появою електронної звукозаписної і звуковідтворюючої апаратури нотація (письмова шифровка) перестала бути єдиним способом візуального запису музики. Стало можливим безпосередньо фіксувати звучання музики на аудіо-носіях, а комп'ютери в значній мірі звільнили композиторів від напруженої письмової роботи, електронна апаратура дозволила створювати візуальні записи музики (сонограми) для її технічного відтворення, що, строго кажучи, не є письмовою шифровою, тобто нотацією.

1. Вороб'єв І. Нотація в музиці XX века: программа курса. Санкт-Петербург: Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007.

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Актуальність обраної теми знаходиться на поверхні хорового мистецтва сьогодення, адже осягнення сучасних композиторських прийомів у хоровому письмі визначить найбільш оптимальні шляхи їх виконавської реалізації. Нова проблематика потребує ретельного дослідження методів аналізу новітніх хорових партитур та вивчення сучасного стану виконавської практики жанру в Україні.

Хорові композитори ХХІ ст. вражають своєю фантазією, свідомо наповнюючи свої твори незручними фактурами, кластерними співзвуччями, комбінуючи дисонанси, використовуючи незручні теситуру та тривалості. Виходячи з цього, серед професійних музикантів вживається термін «хорова інструментовка». Вищезазначене залишає відкритим питання трактування та інтерпретації сучасних партитур, манери звукоутворення, вокальної позиції тощо.

Попри це, майже кожен (якщо не всі) хоровий колектив має в своєму репертуарі твори Валентина Сільвестрова, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Ромуальда Твардовського, Еріка Вітакера. На жаль, поряд з традиційним, наближеним до композиторського задуму виконанням, можна зустріти, скажімо так, не еталонні виступи, де причина саме такої трактовки і звуковидобування не зрозуміла. Ця проблематика — яскраве підтвердження того, що учасники сучасного хорового колективу повинні володіти різними манерами співу, тембрами голосу, атакою звуку, штрихами тощо. В свою чергу, це відкриває величезний простір для комплектації репертуару та режисури цікавого й ефектного концерту.

Музиканти з консерваторською освітою навчені зберігати традиції композиторського задуму, переймаючи досвід майстрів минулого, які й створили традиції академічного хорового виконавства. Та все ж сучасні композитори ставлять хормейстерів перед вибором: бути ретроgrадами або позиціонувати себе в авангарді виконавського процесу, що не є логічним і правильним в реаліях сучасного хорового мистецтва.

Не можна оминати увагою й одну із найважливіших проблем сучасного хорового мистецтва, а саме його популяризації. Вважаємо доречним провести паралель з кіномистецтвом чи, як прийнято зараз говорити кіноіндустрією.

В наші дні запорукою успіху і популярності кінофільмів є наявність незліченної кількості спецефектів, яскравого насиченого візуального ряду, де навіть незначні деталі висвітлені різнобарвною палітрою кольорів та відтінків. Сучасна режисура гіперболізує значення співставлення протагоніста з глядачем, створюючи все більше і більше кліше, що, на нашу думку, спрощує сюжет в баченні професійних критиків. З іншого боку, такий режисерський прийом наближає момент асоціації себе з головним героєм, де він страждає, переживає, працює, бореться, перемагає. Виникає бажання проектувати на себе. Разом з тим, важко асоціювати себе з героями архаїчного кіно, де закручені сюжетні ситуації переплітаються зі складним характером персонажу, які часто не доводять справу до логічного завершення.

Більшість сучасних зарубіжних композиторів використовують близькі для розуміння непідготовленого слухача мотиви, архаїчні елементи, композиторські техніки Ренесансу і Відродження. Прикрашені новими сучасними співзвуччями, «спецефектами», вони набувають значної популярності й серед професійних музикантів.

Підсумовуючи, зазначимо, що не поодинокі проблеми супроводжують вітчизняне хорове виконавство. Для їх вирішення, на нашу думку, необхідно популяризувати хорове мистецтво, піднімати рівень освіти співаків, вчитися критично мислити, виховувати музичну гнучкість та відчуття стилю. Все це уможливить як збереження величезних здобутків та знань майстрів хорового мистецтва минулого, так і примноження їх у сьогоденні.

Маріанна ДРУЖИНЕЦЬ

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР В ЕСТРАДНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІНТЕРВ'Ю-ОПИТУВАННЯ

Проблеми культурної адаптації та асиміляції належать до актуальних у системі наук про культуру. Названі процеси вважають важливими факторами культурогенезу в цілому, історичної мінливості культури, процесів культурної трансформації, а також акультурації — процесу і результатів взаємовпливів різних соціокультурних систем. Можна сміливо відзначити, що класичний рок-н-рол та рок-музика в цілому, як самостійний жанр сучасного музичного мистецтва, природньо асимілювала на українському ґрунті в окре-

мий самобутній жанр. Це успішно доводять в своїй творчості відомі українські виконавці (Руслана, Катя Чілі) та рок-групи «Брати Гадюкіни», «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», «Плач Єремії», «Скрябін», «Гайдамаки» та ін., але говорити, що цей процес вже завершився, ще дуже рано.

Євроінтеграцію української культури, зокрема естрадного музичного мистецтва, можна спостерігати ще, на думку респондентів, у кінці ХХ ст. Було проведено інтерв'ю-опитування серед народних артистів України. Питання інтерв'ю: 1. *Чи можна українське естрадне музичне мистецтво розглядати як європейське?* 2. *Чому українське естрадне музичне мистецтво сьогодні розглядають як фактор євроінтеграції української культури?* 3. *Чію творчість можна вважати фактором євроінтеграції і які виконавці свою творчість європеїзують та євроінтегрують?*

Народна артистка України Н. М. Матвієнко: «У першу чергу, якщо воно українське і ми знаходимось в контексті нашого європейського життя, то ми вже є європейці. До мистецтва не можна притуляти шоу-бізнес, бо музичне мистецтво — це одна з найвищих категорій людського спілкування, і не притуляється до бізнесу. Музичне мистецтво може мати свої гілки, розгалуження, як сонце-джаз, рок, класика. Джаз, рок — не характерно для Європи, все залежить від соціуму життя.

Леонтовича “Щедрик”, вона як дихання, ця пісня стала не тільки нашою класикою і народною, вона стала світовою, в першу чергу європейською. Кожна європейська країна вважає, що це їхня музика, і не знають автора. А пісню “Тиха ніч” присвоїли ми собі, але не зовсім, автор німець не зовсім німець, в його родоводі слов'янське коріння, бо по-другому ця пісня не могла прийнятися слов'янами, в цій пісні є музично-генетична слов'янська гілочка і тому ми її так прийняли, і кожен народ приймає так те, що йому дуже близьке.

У 80–90-х роках, у 2000-х з Швейцарії приїжджали музикознавці, які вивозили наші колективи для того, щоб підняти рівень мистецтва музичного самої Швейцарії, щоб не тільки у них були матеріальні блага, а й духовні, щоб вони не вимерли як духовні люди. Я б не хотіла поняття політичне — євроінтеграція — догуляти до музичного мистецтва. Нам і не потрібна та Європа, бо ми центр Європи, ми центр культури, нам нікуди не треба, хай вони сюди їдуть, і скоро вони будуть їздити і позичати нашої культури. Якщо брати

автентику, архаїку — то вона саме тут, це все нищилось, людей нищили, але й передавалося з покоління в покоління.

Народні колективи Фремові “Древо” — високий рівень автентики, вони співають пісні усіх областей, календарні, обрядові, побутові, історичні та ін. — це високе мистецтво. Із молодих, першопочинателем був Олег Скрипка, серед тих, хто сьогодні збудив, одягнув сорочку на молодь, яка соромилась цього, бо так її виховували... страх радянщини. Він зірвав цю завісу — зробив молодь радісною, бо вони той комплекс з себе зняли. На цьому ґрунті виріс от “Океан Ельзи”. Через хрип в голосі і слово він хоче донести біль України, це глибина і крик душі. Ми багаті тим, що у нас є тіло, душа, скромність і совість, але це сьогодні в світі зникає...».

Народний артист України *Олег Скрипка*: «У нас, серед рокерів мого покоління, був вибір, яку музику слухати і яку грати: “совок” або “фірма”. Безумовно, ми намагалися грати “фірму”, щоб це було круто. У нашому розумінні це була ідеальна музика. Якраз “фірма” — це і є євроінтеграційні тенденції в музиці. Моє покоління, ми не сприймали “совок” тотально, я глибокий антисоветчик, я стояв в чергах за майонезом... я знаю, яке зло Радянський Союз, я наслухався Кобзона ще в свої часи, будучи підлітком, коли мені хотілося слухати рок-н-рол. Тому ми вибирали найкращі зразки того, що було в Радянському Союзі, те що підходило під “фірму” і також слухали західних виконавців. Адаптували тенденції заходу під наше так, щоб це було рівня міжнародної якості. Українці дуже талановиті люди, в тому числі музично, і якщо у нас буде класний музичний менеджмент — то у нас буде прекрасний музичний матеріал європейського зразку.

У ті часи, під час гастролей, нас європейці сприймали класно, тому що у нас було те, чого їм не вистачало, — це величезна енергія, ядерний реактор, мене називали ядерний реактор з баяном. Наша енергія сприймалася і була оцінена. Нам у них потрібно було вчитися робити якісний музичний матеріал, просто треба відповідати їхньому рівню стандарту якості, тому що багато того, що в нас до сих пір робиться, це не припустимо на європейській сцені вже років 15–20, це: низька насиченість ритму в аранжуванні, аранжування не качає, також багато наших виконавців не вміють качати голосом, немає тієї техніки кача в голосі і це сприймається як низькоінтелектуальна музика, це треба підтягнути, треба, щоб наші артисти більше їздили за кордон і не дивилися MTV, M1, бо та музика вже давно не актуальна в Європі».

Безперечно, українське естрадне музичне мистецтво є фактором євроінтеграції, європеїзації української культури. Сучасне мистецтво, як і в усі часи, прагне розкрити суть духовності людини як найдорожче, чим обдарувало її життя. Музичне мистецтво, зокрема музичне естрадне мистецтво, знаходиться у пошуках нових форм, щоб виразити духовні процеси сучасного суспільства, щоб стати європейським.

Ольга ДЮКИНА

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ КАК ПРИНЦИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Способность человека к творчеству, в том числе к творчеству музыкальному, всегда считалась одним из самых загадочных явлений его жизни. Достижения современной науки не внесли существенной ясности в эту таинственную сферу. На данный момент не существует одного подхода к рассмотрению применения принципа золотого сечения в музыкальных произведениях.

Интерес человечества к золотому сечению впервые проявился еще в античной науке: в работах Пифагора, Платона, Евклида. В эпоху Возрождения золотое сечение усилиями Альбрехта Дюрера и Иоганна Кеплера было возведено в ранг главного эстетического принципа и названо «божественной пропорцией» и «бесценным сокровищем». В это же время Леонардо да Винчи вводит термин «золотое сечение». В XX в. интерес к принципу золотого сечения возродился с новой силой. Он был обнаружен в музыкальных произведениях.

Опыт искусства, в котором прочно утвердились категории «целостность», «единство», «гармоничность», показывает, что произведение искусства — это особенное, единичное явление, отличающееся целостностью и единством структурной организации. Исследования формообразования в произведениях искусства имеют фундаментальное значение, поэтому принцип «золотое сечение» может быть раскрыт на примерах произведений музыкального искусства, все части которого органически едины.

Прежде всего, существует прямое проявление пропорции золотого сечения в форме музыкального произведения, связанного с расположением его кульминационной точки и с разбивкой его структуры на составные части, длительность которых находится в соответствии с этой пропорцией. Однако золотая пропорция в искусстве

проявляется гораздо чаще не в явном, а в «скрытом» виде. Это же правило распространяется и на структуру музыкальных произведений. Анализ различных музыкальных форм показывает значительное соответствие их структуры подобным неявным гармоническим соотношениям. Правильная гармоническая организация музыкального произведения далеко не исчерпывается его временной разверткой. В музыке существуют гораздо более основательные законы ее математически правильной организации, которые, из-за своей привычности, уже никого не удивляют. Сам темперированный музыкальный строй, как известно, неявно «выражает золотое сечение». Все музыкальные интервалы в нем связаны с золотой пропорцией, а, следовательно, с ней связаны и все аккорды, все закономерности ладовой композиции, все стереотипы музыкального языка.

Исследуя «Хроматическую фантазию и фугу» И. С. Баха, приняв за единицу меры во времени длительность четверти, можно обнаружить, что в произведении содержится 330 таких единиц меры. Золотое деление этого интервала приходится на 204-ю четверть от начала. Момент золотого сечения точно совпадает с фермой (в нотной грамоте знак фермы увеличивает длительность звука или паузы обычно в 1,5–2 раза), которая отделяет первую часть произведения (прелюдию) от второй. Поразительную соразмерность частей демонстрирует также фуга, следующая за фантазией.

Золотое сечение играет в музыке выдающуюся роль: устанавливает в музыкальном произведении соразмерное отношение между целым и его частями; является специальным местом подготовленного ожидания, совмещаясь с кульминационными пунктами (силы, массы, движения звуков) и с разного рода выдающимися, с точки зрения автора, эффектами.

С другой стороны, рассматривается принцип золотого сечения на уровне восприятия. Музыкальное произведение имеет временное протяжение и делится некоторыми вехами («эстетическими вехами») на отдельные части, которые обращают на себя внимание и облегчают восприятие целого.

Для примера яркого использования принципа золотого сечения в музыке, обратимся к сонате Л. Бетховена «Аппассионата». Совершенство формы здесь, на наш взгляд, не вызывает сомнений. Поэтому внимание было обращено на форму, соответствующую триаде ABA_1 , где А — количество тактов в экспозиции, В — в разработке, A_1 — в репризе. Однако в данном случае удобнее считать не количе-

ство тактов (так як має затакт), а в більш мелких одиницях, наприклад, кількість восьмих долей. В відповідності з визначенням пропорції золотого сечення, де менша частина відноситься до більшої так, як більша до цілого, ми за меншу частину приймаємо $A+B$, за більшу — A_1 , так як реприза має фундаментальний сенс, представляючи собою синтез попереднього і є повторенням, за рахунок чого настає відчуття цілості і завершеності, а ціле — ABA_1 . При підрахунку ми отримали числа, які дали рівність $0,61 = 0,612$, що є числом золотого сечення.

Аналіз музичальних творів дозволяє зробити висновок про те, що організація музичального твору побудована так, що його частини при розборі утворюють пропорцію золотого сечення. Така організація твору відповідає найбільш цілостному сприйняттю форми і відносин частин, і тому викликає враження найвищої стройності і органічності твору.

Отже, розгляд застосування принципу золотого сечення в музичальній творчості дає нам право стверджувати, що цей принцип призначений гармонізувати відношення цілого і частин у творі, направляти увагу слухача в потрібному напрямку по ходу розгортання музичальної тканини для розуміння основних акцентів, закладених композитором; а також незалежно від знання, що в даному творі має місце принцип золотого сечення, відчувати стройність і цілісність форми музичального твору.

Марія ЗАЛЕВСЬКА

ЦЕРКОВНЕ ГАПУВАННЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В МУЗЕЙНИХ УСТАНОВАХ УКРАЇНИ

Пам'ятки українського церковного гапування мають художню, історичну і пізнавальну цінність для українського суспільства. Збереження, відтворення, популяризація національних духовно-матеріальних цінностей, зокрема шедеврів золотної вишивки, відіграє велику роль у вихованні, становленні високої моральності, релігійності і самоствердженні свідомості громадян України.

У кінці ХІХ ст. зусиллями науковців, збирачів і поціновувачів високого мистецтва на базі Київської духовної академії вперше в історії Російської імперії був відкритий релігійний музей для збереження церковних старожитностей. Становленням і життєзабезпеченням

ченням функціонування Церковно-археологічного музею займалися члени Церковно-історичного і археологічного товариства, заснованого в 1872 р. професорами Київської духовної академії [4, с. 5].

Музейна діяльність товариства полягала у виявленні, збереженні предметів і речей церковного побуту, їх атрибуція, каталогізація, підготовка до експозицій. Великий внесок в діяльність музею вніс академік М. І. Петров [1], який з 1899 р. був секретарем Церковно-археологічного музею (ЦАМ). З 1880 р. був відкритий вільний доступ до експозицій музею, в цей час були видані каталоги багатьох колекцій. Це був перший громадський заклад у Києві [3, с. 7]. На початку ХХ ст. ЦАМ за кількістю, цінністю і значенням музейних предметів був один з найбільших музеїв Російської імперії. В 1920 р. кількість музейних експонатів налічувала майже 33 тисячі [4, с. 58]. На жаль, невдовзі музей був закритий. В 1906 р. віднайдені і збережені пам'ятки українського гаптування XVII–XVIII ст. були упорядковані в Полтавському і Чернігівському церковних сховищах старожитностей [10; 13; 14]. Ці музеї разом з ЦАМ були доступними для відвідування, служили центрами пам'яток церковної історії та культури.

Більшість пам'яток гаптування зберігалась у церковних і монастирських ризницях, не доступних для колекціонування в музеях церковних старожитностей. Навіть ті речі і предмети, які вже не використовувались, не вдавалось зібрати у колекцію. Прикладом може бути відмова Київському церковно-археологічному товариству Київського митрополита Арсенія (Москвіна) (1860–1876 рр.) щодо передачі церковних пам'яток з Києво-Межигірського монастиря. Він відмітив, що «церква ця по своєму розкладу потребує, щоб усі старожитності у ній залишалися. У музеї досить мати знімки з цих речей» [4, с. 50].

Деяку інформацію про зібрання церковних гаптованих речей дають історично-стилістичні описи окремих храмів і деяких єпархій. У церковно-археологічному контексті відзначались, в першу чергу, меморіальні речі від членів імператорської родини, представників вищої та духовної влади.

Київський митрополит Євгеній (Болховітінов) у своїх працях в цьому напрямку присвятив дослідженню старожитностей Києво-Печерської лаври та Києво-Софійського кафедрального собору [2]. Опис унікальних гаптованих речей і предметів XVII ст., які знаходились у ризниці Києво-Флорівського (Вознесенського) жіночого монастиря, зробив М. Маліженовський [5]. Архієпископ Чернігівський

Філарет (Гумілевський) досконало дослідив і описав церковну старовину в чоловічих і жіночих монастирях Чернігівської єпархії [15].

Після Жовтневого перевороту відбулась націоналізація церковних і монастирських культових цінностей. Була проведена реєстрація старожитностей для захисту від пограбування відповідно до декрету РНК УСРР від 01.04.1919 «Про передання історичних та мистецьких цінностей у відання Народного комісаріату освіти» [11, с. 7].

На державному рівні створювались нові музеї з культурно-освітніми центрами, де найкращі вітчизняні дослідники і науковці вивчали давні пам'ятки церковної історії і культури.

З 20-х років ХХ ст. талановита вчена М. Новицька, працюючи у Лаврському музеї культів та побуту, створеному на території Києво-Печерської лаври, досліджувала і вивчала українське церковне гаптування. Після захисту дисертації «Матеріали до історії гаптарських майстерень на Україні середини ХVІІІ ст. (ігуменя Олена)» М. Новицька завідувала відділом тканин та шиття державного історико-культурного заповідника «Всеукраїнський музейний городок», створеного на основі Лаврського музею культів та побуту [12; 16, с. 45–46]. Дослідниця охарактеризувала тринадцять гаптованих українських єпитрахиль ХVІІ–ХVІІІ ст., проаналізувала технологію виготовлення їх і декорування. В статті, яка була надрукована у збірнику «Український музей» в 1927 р., вчена запропонувала типологізацію єпитрахиль, а також подала інформацію про осіб вкладників та осередки, де їх виготовляли [7]. Ці відомості на сьогодні мають велику цінність. Із тринадцяти єпитрахиль, досліджених М. Новицькою, у ризниці, де вони зберігались, залишилось тільки три. Внаслідок зруйнованого Успенського собору в листопаді 1941 р. колекція гаптованих речей і тканин із державного історико-культурного заповідника «Всеукраїнський музейний городок» зазнала значних втрат.

Плідна творча робота проведена науковцем М. Новицькою при дослідженні художніх тканин із колекції «Всеукраїнського музейного городка». Вчена охарактеризувала речі церковного вжитку, виготовлені із тканин ХV–ХVІІІ ст., привезених із Сходу і Західної Європи. В статтях «Турецькі оксамити Лаврського музею» [8] і «Що таке тканина та кого вона обслуговує» [9] дослідниця аналізує технологію виготовлення коштовних металізованих тканин і їхні орнаментальні мотиви. Історичні і військові події на деякий час змусили призупинити дослідницьку діяльність вченої.

В післявоєнний період М. Новицька повернулась до дослідни-

цької діяльності. У статті «Вишивання і гаптування», розміщеній в четвертому томі «Історії українського мистецтва» (у 6 т.) вчена показала залежність композицій орнаментів при виготовленні сакральних виробів, відзначила цінність технічних засобів в українському церковному гаптуванні, відзначила зміни художнього трактування під впливом бароко [6].

Напрацювання вчених, дослідників і поціновувачів старожитностей із музейних збірок служать добрим підґрунтям для подальшого розкриття цінностей українського церковного гаптування.

1. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1915.

2. Болховітінов Є. (митрополит). Вибрані праці з історії Києва. Київ: Либідь-ІСА, 1995.

3. Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею. 1872–1922 рр. / авт.-упор. Г. Белікова, Г. Біленко, Л. Білоус [та ін.]. Київ: НКПІКЗ, 2002.

4. Крайній К. К. Київське Церковно-історичне та археологічне товариство. Лаврський альманах: зб. наук. праць / гол. ред. С. П. Кролевець. Київ: Пульсари, 2001.

5. Малиженовский Н. Ф. Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. Киев: Феникс, 2010.

6. Новицька М. Вишивання і гаптування. Історія українського мистецтва: у 6 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ, 1968.

7. Новицька М. Датовані єпитрахилі Лаврського музею 1640–1743 рр. Київ, 1927.

8. Новицька М. Турецькі оксамити Лаврського музею. Східний світ. Київ, 1930.

9. Новицька М. Що таке тканина та кого вона обслуговує. Київ, 1930.

10. Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища. Чернигов, 1908.

11. Полюшко Г. В. Втрачені скарби Лаврського музею: пошуки і знахідки. Київ, 2001.

12. Студенець Н. Марія Новицька. Життєвий шлях і наукова діяльність. Київ, 2005.

13. Трипольский В. Полтавское Епархиальное древлехранилище: указатель с описанием выдающихся письменных и вещественных памятников церковной старины Полтавской Епархии. Полтава, 1909.

14. Труды четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. Москва, 1911.

15. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Кн. 3. Мужские монастыри; Кн. 4 Женские и закрытые монастыри. Чернигов: Черниговская губернская типография, 1873.

16. Шудря Є. С. Марія Олексіївна Новицька. Київ: АНТ, 2003.

ГАЛИНА БЕРЕЗОВА ТА ЇЇ РОЛЬ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ЖІНОЧІЙ БАЛЕТНІЙ ШКОЛІ

Сучасний розвиток національної культури, й, зокрема таких її складових, що пов'язані з художньою творчістю та синкретичним мистецтвом, значною мірою визначаються традиціями і мистецькими школами, що еволюційно сформувалися у процесі утвердження професійної художньої майстерності.

Мистецтво балетного виконавства належить до кращих взірців вітчизняної культури, що пройшло складний шлях свого зародження і розвитку. Особливим професіоналізмом та естетичною довершеністю вирізняється жіноча балетна школа, що з початків свого становлення представлена поколіннями відомих танцівниць, які своєю творчістю та педагогічною майстерністю утверджували і поширювали високий рівень мистецтва класичного танцю у національній культурі.

Знаковою постаттю у розвитку жіночої балетної школи України та й загалом національного балету була творчість Г. Березової (1909–1997) — вихованки видатної російської балерини А. Ваганової. Навчаючись у класі Ваганової у Ленінградському хореографічному училищі, Г. Березова досконало опанувала її систему класичного танцю, що ґрунтувалася на основі знань анатомії і фізіології танцівника, що визначали характер рухів, обертів, стрибків, а також цілісне урахування природних фізичних даних, притаманних індивідуально кожному, психології та усвідомленого виконання класичного танцю [3].

По закінченню училища Г. Березова деякий час була особистим асистентом А. Ваганової у балетній трупі театру. Першою серйозною балетною роботою Г. Березової на українській сцені було «Лебедине озеро» (1937), що відбулося у Державному академічному театрі опери і балету УРСР.

Після першого успіху вистави далі була участь Г. Березової в постановці першого національного балету «Лілея» разом з К. Данькевичем (1940). У цій балетній постановці сукупно знайшли відображення не лише прийоми синтезу танцювальної класики та народного танцю, але й помітним було застосування світових тенденцій балетного мистецтва, зокрема в питанні симфонізації хореографічної мови. У балеті «Лілея» засобами оригінальної хореографічної лекси-

ки, що була вибудована на основі синтезу класичних та фольклорних елементів танцю, було створено картини купальських ігор, де переважали жіночі танці у вигляді хороводів. Партія головної героїні балету Лілеї показувала жіночий танець українського класичного балету в новій якості, який був яскраво забарвлений унікальним національним колоритом. Г. Березовою було введено в сценічне вирішення балету не лише лексичні, а й структурно-композиційні прийоми з народної хореографії. Саме в балеті «Лілея», як пише В. Володько, створюючи хореографічну характеристику головних героїв, Г. Березова йшла від танцювального фольклору, об'єднуючи український та класичний жіночий і чоловічий танці в класичному балеті яскравим національним колоритом [1, с. 289].

Аналізуючи ряд постановок Г. Березової, саме в балеті «Лілея», на думку Д. Дегтяр, нею було використано «пластичну своєрідність народного дівочого танцю, балетмейстер і танцюристка гармонійно поєднали його елементи із класикою, створили якісно новий жіночий танець українського класичного балету, обарвлений неповторним національним колоритом» [2, с. 345]. На той час у постановці Березової брали участь найкращі артисти балету: К. Васіна, З. Лур'є, Н. Скорульська, Л. Герасимчук.

Розвиваючи класичний танець, в тому числі й жіночий, на кращих засадах професійної балетної школи, та «спираючись на вироблені хореографічною драмою засади дійового танцю, Г. Березова вбачала в органічному поєднанні двох лексичних струменів — класичного і народного — шлях до створення єдиного хореографічного “мовного апарату”, покликаного розкрити сюжетні колізії, переживання і почуття персонажів» [4, с. 184].

В ході своїх постановок Г. Березова постійно отримувала цінні професійні рекомендації і поради особисто від А. Ваганової, з якою підтримувала професійні зв'язки. Особливий інтерес видатна балерина проявляла і на етапі становлення Київського хореографічного училища, яке очолила Г. Березова в повоєнний час, присвятивши понад тридцять років педагогічній і творчій діяльності. Сформована Г. Березовою жіноча балетна школа на основі системи класичного танцю А. Ваганової заклала фундамент національного балету, виховавши плеяду відомих балерин: Т. Бровик, Л. Данченко, Є. Костилюва, Г. Кушнерова, Н. Семизорова.

Важливим науковим доробком є також науково-методичні праці педагога і артистки Г. Березової, присвячені викладу основ класи-

чного балету, що й на сьогодні складають міцне науково-теоретичне й практичне підґрунтя в розвитку мистецтва балетного виконавства.

1. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження Заслуженої артистки України Г. О. Березової) // Мистецтвознавчі записки. 2009. № 16. С. 286–292.

2. Дегтяр Д. О. Балетмейстерська діяльність Галини Березової на сцені київського театру опери та балету (1937–1940) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 342–348.

3. Дегтяр Д. О. Роль Агрипини Ваганової у творчості Галини Березової. URL: naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/.../183

4. Дегтяр Д. О. Творча діяльність Галини (Анни) Березової: історіографія та джерельна база // Питання культурології. 2013. Вип. 29. С. 183–187.

Ольга ЗОСІМ

РИСИ МОДЕРНІЗМУ В ПРОТЕСТАНТСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Богослужбова музика за своєю природою є ретроспекційною і орієнтована у першу чергу на відтворення традицій, що склалися протягом століть. Втім, в її історії були періоди, ознаменовані різкими стильовими зламами. Черговим рубіжним пунктом у розвитку богослужбової музики стала межа XIX–XX ст.: саме у цей час розпочалися процеси стильового оновлення як традиційної для Російської імперії православної музичної традиції, так і новоствореної протестантської (баптистської). Та якщо про православну літургічну музику написано вже чимало наукових праць, то протестантська музична традиція лише недавно почала потрапляти в поле зору науковців (див., наприклад, статті Н. Лозовської та Д. Фокіна [4], Є. Гончаренка [1]). На зламі XIX–XX ст. завдяки невтомній праці на євангельській ниві Івана Проханова було розпочато створення російськомовного баптистського репертуару, перший етап формування якого було завершено виходом тритомника «Десятиборник» (1927–1928).

Дослідник російської баптистської традиції Є. Гончаренко порівнює погляди І. Проханова на церковне мистецтво з лютерівськими. Він відзначає близькість думок обох реформаторів щодо місця духовної музики у формуванні церковної спільноти та у відправленні богослужіння, акцентує увагу на практичному аспекті їхньої діяльності, а саме залученні найбільш талановитих композиторів для написання церковних піснеспівів [1, с. 263]. Серед митців, що належали до баптистської спільноти, зазвичай називають Альберта

Івановича Кеше та Кароліса Інкіса [1, с. 264–265], які створили цілу низку хорових гімнів для збірок І. Проханова. У роботах науковців згадується й прізвище Г. Драненка, проте в жодній праці не вказане його повне ім'я. Також відсутня будь-яка інформація щодо життя і творчості композитора, який є автором низки баптистських творів.

І. Проханов у збірці «Гуслі» [2], що містить 511 композицій (543 мелодії), окрім традиційних гімнів для загального співу, жіночого та чоловічого хорів, уміщує твори для сольного або дуетного виконання, у тому числі з хоровим завершенням, а також композицію, визначену як мелодекламація. Автором багатьох сольних піснеспівів і дуетів, а також мелодекламації (ці твори вміщені наприкінці збірки як мелодичні варіанти хорових гімнів) є Г. Драненко.

Сольні піснеспіви (духовні романси, духовні солоспіви) композитора стилістично відрізняються від класико-романтичних чотириголосних гімнів і мають яскраві риси модернізму. Три духовні романси (№ 43б «Вот, ворота пред тобою», № 39б «Войдем на Голгофу, мой брат!», № 68б «Стучася, у двери твоей Я стою») в гармонічному плані орієнтовані на пізньоромантичний музичний стиль, однак включають елементи, що відсилають нас до музичної традиції більш давніх часів. Так, у короткому фортепіанному вступі до солоспіву для баритону «Стучася, у двери твоей Я стою» Г. Драненко майже точно відтворює характерний ритмічний елемент, яким розпочинається Симфонія № 5 Л. Бетховена (він охарактеризований німецьким композитором фразою «Так доля стукає у двері»), і навіть весь фактурний комплекс фрагменту головної партії I частини, що, правда, без збереження бетховенської гармонії, що дозволяє частково приховати першоджерело. Музичні традиції О. Даргомижського та М. Мусоргського з їхнім чутким слідуванням музики за текстом відчувуються у солоспіві для мецо-сопрано «Войдем на Голгофу, мой брат!». Символічною риторикою, знайомою європейському слухачеві з бахівських «Пристрастей за Матфеєм» (№ 1 — хода на Голгофу), наповнений вступ до солоспіву для баритона «Вот, ворота пред тобою», який зображує урочисту повільну ходу. Втім, значно ближчою до твору Г. Драненка є не бахівська, а берліозівська партитура, а саме IV частина його «Фантастичної симфонії» — «Хода на страту», з якою її споріднює не лише тональність (g-moll), а й загальний низхідний мелодичний рух. Вочевидь, таким чином автор музики хотів проілюструвати, що чекає на тих, хто хоче увійти до царства небесного широкими, а не тісними воротами (пор. з Мт 7:13–14).

Риси модернізму має й розміщена у збірці мелодекламація — «Обвитый чистой плащаницей» (№ 4156). Оригінальність твору Г. Драненка не пройшла непоміченою серед дослідників баптистської музики: його коротко охарактеризовано у монографії К. Кареліної. Дослідниця зазначає, що «музична стилістика зазначеної мелодекламації (“Обвитый чистой плащаницей”), яка йде на тлі експресивного звучання зменшених септакордів, поєднує відгомони барокових традицій (мотиви “стогону”, тональна символіка, що відображає трагізм смерті Христа — d-moll, а потім радість Воскресіння — D-dur) з нальотом популярної в ті роки естрадної музики (певною мірою це нагадує напіврозмовний шансон в дусі пісень О. Вертинського з їхньою вираженою декадентською мелодраматичністю)» [3, с. 147]. Якщо порівняння мелодекламації як музичного жанру зі зразками естрадного напіврозмовного шансону, в цілому, не викликає заперечень, то з визначенням стильових домінант музики, яка, на думку дослідниці, поєднує барокові риси з елементами естрадної музики того періоду, погодитися аж ніяк не можна, оскільки твір Г. Драненка є зразком «чистого» академічного модернізму, «естрадний наліт» як музично-стильовий комплекс в ньому повністю відсутній. Серед барокових рис, окрім тонального протиставлення та «стогонів», відзначимо й риторичні фігури — *katabasis* (низхідний хроматичний рух у розповіді про покладання у гріб) та *anabasis* (діатонічний висхідний рух, що ілюструє текст «Бежит к апостолам Его, благовестить, что Бог распятый восстал из гроба Своего!»). Використання музично-зображальних засобів доби бароко дозволили автору додатково підкреслити основну ідею твору.

Отже, протестантська (баптистська) традиція у першій третині ХХ ст. не оминула впливів модернізму, який хоча і не став провідним музичним стилем у баптистському репертуарі, однак розширив його стильові межі.

1. Гончаренко Е. С. Музыкальные реформы М. Лютера и их следы в реформаторской деятельности И. С. Проханова // Богословские размышления: Евразийский журнал богословия. Спецвыпуск «Реформация: восточноевропейские измерения». 2016. Т. 17. С. 260–266.

2. Гусли. Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения / сост. И. С. Проханов. Ленинград: ВСЕХ, 1928. 548 с.

3. Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / МГК им. П. И. Чайковского; науч. ред. док. иск. В. Н. Юнусова. Москва: Композитор, 2009. 552 с.: нот., ил.

4. Лозовская Н. В., Фокин Д. А. Музыкальное творчество протестантских религиозных движений СССР: развитие жанра духовной песни // Казанская наука. Казань, 2015. № 10. С. 59–62.

СПЕЦИФІКА ПРИРОДИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ НА ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ЕКРАНІ НА ПРИКЛАДІ РОБІТ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛІСТІВ

Одне з головних питань у вивченні анатомії документального фільму: чи може бути порушений та деформований факт заради мистецтва? Складність відповіді — в площині естетичної феноменальності документалістики — в її балансуванні між життям та мистецтвом, в сплетінні образу і прообразу. У зв'язку з цим виникла необхідність у всебічному розгляді документальних фільмів, дослідженні специфіки природи художнього образу на документальному екрані, зокрема в стрічках українських документалістів сучасності.

Структурне різноманіття видів художнього образу зводиться до двох основ — до принципу метонімії (частина чи ознака замість цілого) і принципу метафори (асоціативне сполучення різних об'єктів); на ідейно-смысловому рівні цим двом структурним принципам відповідають два різновиди художнього узагальнення (метафорі — символ, метонімії — тип). Порівняння характеристик того й іншого можна знайти у О. Потебні в його збірці «Естетика і поетика». До метонімії тяжіє художній образ в образотворчих мистецтвах, тому що будь-яке відтворення зовнішнього буття — це реконструкція з наголосом на основні, з точки зору художника, і допустимі природою матеріалу лінії, форми, деталі, які показують його від імені цілого і заміщають його. Метафоричне перенесення, опосередкованість художнього образу виявляються переважно у зображальних мистецтвах — ліричній поезії («поет здалеку заводить мову»), музиці; естетичний об'єкт народжується тут як би з «перетину» образних даних. Обидва ці принципи організації естетичного об'єкта — не понятійно-аналітичні, а органічні, бо вони не відволікаються від чуттєвої стихії образу.

Екранна образність має видовищну природу, що розкривається крізь органічну єдність зображення і звуку. Принцип руху — вагомий важіль екранної образності.

Кращі фільми українського документального кіно завжди були насичені художніми образами. Та поетика, що притаманна усьому українському кінематографу, не могла не проникнути і на документальний екран. Починаючи з Вертова та Довженка, стрічки українських документалістів — яскравий приклад використання усього

потенціалу документального кіно — де йдеться далі фактів та думок, де за допомогою художніх образів здійснюється сильний емоційний вплив на глядача. Українська документалістика кінця ХХ — початку ХХІ століття — потужний згусток яскравих кінометафор Олександра Ковалю, Сергія Буковського, Георгія Шкляревського, Мурата Мамедова та інших яскравих режисерів.

В екранній документалістиці виявляються невід’ємно пов’язаними три елементи: можливість фіксації реальності, що протікає перед камерою, суб’єктивність авторського підходу і, нарешті, як результат їхньої взаємодії, створений в кадрі образ цієї реальності.

Образна структура фільму завжди дуже стійка. У кожній частині залишається відчуття всього організму, з частини можна відновити ціле. Умовно кажучи, в кожній монтажній фразі укладено весь фільм.

Все це в повній мірі можна віднести до стрічок Сергія Буковського. Яскрава образність — одна з головних рис його фільмів. Сухі документи, свідчення героїв, жахливі цифри на папері — це завжди вибудовано у чітку драматургію, різнофактурні шматки з’єднані між собою метафорами, начебто міцними стійками. Навіть найболючіші теми, найтрагічніші сторінки української історії у роботах режисера пронизані незвичайною, часто трагічною поезією, завдяки якій кожен кадр має значну естетичну та емоційну силу. («Дах», 1989 р., «Живі», 2008 р., «Назви своє ім’я...», 2006 р. та ін.).

Дебютний фільм Сергія Буковського «Завтра свято» (1987) — блискучий приклад побудови художнього образу через створення звуко-зорового контрапункту. Стрічка поклала початок нової критичної хвилі українського неігрового кіно, показавши глибоку кризу в радянському суспільстві. Діти готуються до свята Першотравня, співають начебто веселу пісеньку про курча. Кадри з репетиції переходять у змістовне розкриття роботи птахофабрики села Морозівка Баришівського району Київської області. І на тлі дзвінкої дитячої пісеньки вже закидають у клітку курчаток. Одне за одним. Безжалісно. А пісенька звучить — і з кожним новим приреченим курчам пісня набуває іншого сенсу.

Безсумнівно, поряд зі словом і музикою структуру екранного образу створюють шуми. З цього приводу варто згадати стрічку Георгія Шкляревського «Мі-кро-фон!» Тут потужний художній образ створюється завдяки використаному прийому контрапункту: аудіо-ряд із звуком дозиметру та відеоряд кадрів з першотравневого пара-

ду. Квітучі каштани, повітряні кульки, радісні оплески дитячих долоньок, прапорці, бантики, щасливий хлопчик на плечах у татка — а за кадром писк приладу, що «кричить» про смертельну дозу радіації. А потім навпаки: шум зі святкового параду, гучні «Ура!» накладаються на репортажний відеоряд з аварійними роботами на АЕС. Ми бачимо людей у масках, які перші потрапили у епіцентр трагедії, кадри відтворюють намагання зупинити жахливі наслідки катастрофи, ми знаємо, що саме зараз вони отримують смертельну дозу і що кожному з них залишилося жити дуже мало. І це святкове «Ура!» несе на собі таке велике трагічне навантаження, що не зміг би передати не один офіційний документ.

Отже, найвидатніші роботи сучасних українських документалістів, як і твори талановитих попередників, переконливо свідчать, що документалістика — це вид мистецтва, а документаліст — це художник. З особливим станом душі, особливим настроєм розуму. Він уміє знайти таємне в явному і помітити прекрасне у буденному. З потоку вирізнити сенс, а з хаосу народити форму. Він обожнює природу і відчуває закономірність там, де обиватель бачить лише просту випадковість. Сформулювати все це поза образною системою неможливо.

Марія КИРЕЯ

МИСТЕЦЬКИЙ ДОРОБОК БОГДАНА АНТКІВА У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Творча діяльність Богдана Антківа досі не розглядалася науковцями як великий пласт Галицької культури. Його плідна багатогранна творчість яскраво відображає ще не вивчені сторінки історії театрального мистецтва Тернопільщини та Львівщини, зокрема Тернопільського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка 1948–1963 років. Саме в цей період відбувається формування особистості Антківа-актора у професійному музично-драматичному театрі Тернополя.

«Навесні 1948 р. з'являється постанова Ради Міністрів СРСР від 4 березня 1948 року, а затим Постанова Ради Міністрів УРСР від 16 березня 1948 року № 370 “Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності”. Відповідно до цієї постанови театри Тернопільської області перейшли

з 16.03.1948 на самооплатність, внаслідок чого було здійснено скорочення працівників театрів. Однак це стало лише першим кроком до більш кардинальних змін, а саме ліквідації Чортківського театру ім. І. Франка, який було об'єднано з Тернопільським театром ім. Т. Г. Шевченка. По суті, Чортківський міський театр ім. І. Франка ніс на собі тягар неблагонадійного, оскільки його попередник — Український театр ім. І. Франка у Тернополі працював під час німецької окупації, а значна частина його колективу емігрувала». Саме в цей складний період з'являється ім'я Богдана Михайловича Антківа як хормейстера, а згодом як артиста драми. Щасливий випадок долі в поєднанні із професійною музичною освітою дали неабиякий поштовх для народження нового багатогранного Антківа-митця.

«Б. Антків, як ніхто з акторів нашого театру, володів сценічною мовою. Він міг професійно зробити оркестровку, розписати партитуру, написати музику до тієї чи іншої вистави, міг навіть стати за диригентський пульт. Та все ж основним його покликанням була сцена. <...> Був чудовим партнером: уважним до колег, доброзичливим, пунктуальним, терплячим. Справжнім інтелігентом сцени, до якого тягнулися, якого прагнули наслідувати. Театральна молодь взагалі горнулася до нього, “як до тепла в холодну пору”, прислухалася до його порад» — згадував у своїх розповідях актор Тернопільського драматичного театру імені Т. Шевченка Михайло Безпалько.

Сценічні перевтілення Богдана Антківа на тернопільській сцені вражали своєю майстерністю та талантом глядачів. Поєднання обдарованості, краси та чудового голосу стали запорукою успіху артиста, про що не раз писали не лише в місцевих виданнях, а й у Львові та Києві. У своїх героїчно-романтичних персонажах він завжди використовував палітру сценічних фарб, тому створені ним образи відзначалися життєвою і психологічною достовірністю, яскравістю внутрішнього і зовнішнього малюнків. Широчінь його акторської особистості яскраво видно з ролей, які артист зіграв на тернопільській сцені: Гнат Карий («Назар Стодоля»), Недобитий («Невольник» Марко Кропивницький), Угорський боярин («У неділю рано зілля копала...» за О. Кобилянською), Гриць («Ой не ходи Грицю та й на вечорниці» М. Старицький), Довбня («Повія» за П. Мирним), Тарас Голота («Правда» О. Корнійчук), Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемівський), Степан («В степах України» О. Корнійчук), Батура («Калиновий гай» О. Корнійчук), Чарде («Люди доброї волі» Г. Мдівані), Орлов («Весілля з приданим» М. Дьяконов), художник

Вагін («Діти сонця» М. Горький), Кочкар'єв («Одруження» М. Гоголь), Забелін («Кремлівські куранти» М. Погодін), Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франко), Софрон («Маруся Богуславка» за М. Старицьким), Гнат («Безталанна» І. Карпенко-Карий), Манелік («Людина та вовк» А. Гімер) та ін.

Героїчне амплуа закріпило за Б. Антківом ролі народних улюбленців, персонажів чесних, мудрих, розсудливих, справедливих та мужніх. Проте вершиною кар'єрного росту у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка за відгуками театральних критиків та за схваленням глядачів вважають виставу «Наливайко», створену за романом І. Ле (інсценізація В. Серпкова та В. Грипича), де Б. Антків виступав у ролі композитора та виконавця головної ролі Северина Наливайка. «Наливайко у виконанні Б. Антківа — живий неповторний конкретний характер. Він був не винятковим героєм, “над героєм”, котрий, мов недосяжний монумент, підноситься над “сірою масою”. І водночас у Наливайкові було щось таке, що дозволяло бачити в ньому ширший, узагальнений образ. Северин Наливайко, як його змальовував Б. Антків, — це плоть від плоті народу, його духовний син».

Підкорював і завойовував тернопільську сцену Богдан Михайлович не лише як талановитий актор та хормейстер, а й як автор музики до багатьох вистав репертуару. Композиторські здібності він уміло застосовував у музичному оформленні вистав (1949–1958 рр.): «Втеча» Д. Щеглова, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Люди доброї волі» Г. Мдівані, «Весняний Потік» З. Прокopenка, «Директор» С. Альошина, «Комсомольська лінія» Є. Кравченка, «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, «Людина з рушницею» М. Погодіна, «Дівчата красуні» О. Симукова, «Пісня серця», «Зоряні ночі» В. Вакуленка, «Буйна голівонька» Б. Мінца та «Наливайко» за І. Ле.

Плідна мистецька праця у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка досягла чималих висот у кар'єрному зрості митця. Богдану Антківу одному із перших у театрі в 1952 р. присвоїли почесне звання заслуженого артиста УРСР.

Тернопільський музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка мав вагомий вплив на професійне становлення індивідуального музично-виконавського та акторсько-виконавського стилю Б. Антківа. Ґрунтовне вивчення творчості Антківа-митця дає змогу комплексно дослідити музичну та театральну культуру Галичини крізь призму однієї особистості.

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ЯК МАРКЕР МЕТОДУ

За спинами класичних театрознавчих досліджень скромно сховався невеличкий за обсягом нарис Григорія Квітки-Основ'яненка «История театра в Харькове» (1841), який за насиченістю інформацією і методом міг би закласти традицію. Однак не заклав. Хоча запропонував один зі шляхів театрознавчого дослідження, починаючи з визначення мети і джерельної бази: «Написать о нем [театре] все, что знаю понаслышке, что видел подрастая и что узнал по опыту».

Далі, вирішуючи конкретні завдання, Квітка аналізує: *передумови і культурний контекст* («С приездом нового начальника у нас все одушевились»); *тенецу від нових форм громадського спілкування — до формування нових естетичних потреб* («К умножению увеселения, губернатор предложил основать театр»); *особливості нового жанру* («в театрах показывают различные комедии и дают дули (шиши)»); *соціальний склад виконавців* («молодые люди, служившие в канцеляриях, в чертежной, не окончившие еще курса наук в тогдашних училищах, объявили желание играть на театре без всякого вознаграждения»); *фінансовий аспект діяльності театру* («Примадонна “Лизка” получала уже 300 рублей и бенефис»); *обладнання сцени, машинерію і декорації* («все это смастерил губернский механик Лука Семенович Захаржевский»); *музичне оформлення вистав* («классический оркестр, по приказанию губернатора, обязан был играть в каждом представлении безвозмездно»); *театральний побут та інші «дрібниці»*, які дістають значення сьогодні, коли театрознавство переносить увагу з *вистави на театральну культуру* («вслед за этой остротой, полетел на сцену кошелек с рублевыми, и мельник, подняв его, манерно выступил, сделал три поклона с должным шарканьем ног... и, ободренный успехом, снова вступил в роль»); і навіть *теоретичне узагальнення* (щоправда, вустами одного з персонажів: «Театральное искусство, изволите видеть, есть часть наук, или, лучше сказать, цепь связующая науки с искусством, переход от одной к другому. Я писал о сем диссертацию, но от зависти ее не напечатали даже и в “Телеграфе”»).

Як на той час, це було вірцеве насичене фактами мистецтвознавче дослідження з ухилом у культурологію, без зловживання, як і належить фізіологічному нарису, термінологією, але й без хизування «авторським поглядом»; отже, *описовий метод*, із урахуванням до-

свіду *історичного живопису і жанрових сцен*. Майже за Маршаллом Маклюеном: «спостереження мінус ідеї» (observation minus ideas).

Однак невдовзі стиль письма про театр змінився: на початку 1860-х років до сценічного мистецтва стали висувати вимоги, характер яких нагадує чи то нормативність псевдокласиків, чи то схоластику творців шкільної драми, щоправда, з новим ухилом — у життєву правду, ідейність і народність. Відтак у дискурсі про театр помалу стали домінувати похмурі вимоги: вимоги до митця («актор, т. є. той, що має представляти драмат на сцені, — писав Василь Ільницький, — повинен єго так представити, щоби був видимим об'явом невидимої душі»); ідейні та художні вимоги («Театр, — писала 1866 року газета “Слово”, — се найкраща школа життя морального і естетичного»; «Яку ідею хотів Котляревський провести в сій п'єсі [“Москаль-Чарівник”], — писав О. Кониський, — зрозуміть трудно!»; «либретто “Наталки [Полтавки]”, — писав Л. Глібов, — не выдерживающее художественной критики»); вимоги до акторської гри і система її оцінок: «гра йшла добре» (що означало «місцями натурально, з правдою і гумором»); вимоги до режисури («режисерство, надзирательство»).

У 1860-х стиль Квітки, безідейно-іронічного життєрадісного *Спостерігача*, лагідно-наївного автора історичного нарису, витіснив стиль критика — *самовпевнений Наглядач*, а його метод (спочатку фіксація, опис, і лише потім осмислення) — відкинуто як ненауковий. Бо «наукова критика, — тиражував на початку ХХ століття популярну ідеологему І. Стешенко, — має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр». Новоутворений жанр («*мусить*»!) органічно вплився в орвеллівський дискурс влади і змінив порядок денний. Історіописання, здебільшого переорієнтоване на встановлення взірців і формування канону видатних творів, було перетворено на рецензування минулого; інформативність витіснено пропагандою смаків і вимог власників засобів масового ураження.

Ці дискурси сформували різні моделі історичної пам'яті: мислення історичними картинами, суперечливими, однак правдивими фактами; і дитиняче мислення у категоріях «свої / чужі», «високохудожнє / маловисокохудожнє»; бо, як хвалився один із персонажів М. Кропивницького, «ми оцінщики, <...> ми цінителі іздешняго театра». Витіснивши факти оцінками, театрознавство змінило свій маршрут.

Наступний поворот було зумовлено вибором джерел.

Писана історія театру спирається здебільшого на рецензії, тобто на особисті враження свідків, які фіксують: достеменні факти (лише частина яких має історичну вартість); свідомо або несвідомо перекручені факти (перетворені внаслідок цих операцій на нефакти); забарвлені суб'єктивним смаком естетичні оцінки; гарно аргументовані і погано мотивовані точки зору; коментарі до неіснуючих подій (аберації пам'яті, «наснилося»); інтерпретації вірогідних фактів тощо. Свідчення ці аналізуються зазвичай вибірково й упереджено (так, до «справи» Леся Курбаса досі не долучено показання «свідків» з іншого боку — Д. Грудини, М. Семенка, автора статті, приписуваної Г. Юрі та ін.).

Разом із тим, пам'ятки матеріальної культури (архітектура, археологія, іконографія), дослідження яких покладено в основу класичних праць про античний театр ще у ХІХ столітті (В. Дерпфельд, В. Латишев та ін.), і які згодом визначили особливості методу, запропонованого Максом Геррманном, було проігноровано. Ще й досі недостатньо вивчаються такі джерела як афіші, фотокартки, аудіо-і відеозаписи. Здійснивши цей вибір, театрознавство відмовилося від фактів на користь зрадливих «точок зору» та ідеологем.

Джерела й одиниці аналізу, на які спирається дослідник, — це ознаки, котрі розсекречують його метод, виявляючи подеколи підміну театрознавчого аналізу ідеологемами («високохудожній»), отже, дозволяючи передбачити результат дослідження. У випадку «естетичної критики» — гучний!

Олена КОВАЛЬЧУК

СЦЕНОГРАФІЧНА ДРАМАТУРГІЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ МАРІЇ ЛЕВИТСЬКОЇ

Творчій світ художниці музичного театру М. Левитської складається не лише з театральних декорацій та костюмів, а й старовинних портретів, вітражів, архітектурних споруд, коштовностей, дзеркал, венеційських підлог, тобто всього того, з чого народжуються її просторові сценічні рішення.

Марія Левитська обрала ту мистецьку професію, яка дозволяла об'єднати театр, образотворче мистецтва, любов до літератури (драматургія), глибин режисури та таємниць акторських перевтілень. Вона свідомо готувала себе до професії сценографа (художни-

ка Театру), розуміючи що саме ця спеціалізація визначить її послідовний творчий розвиток, надасть можливість створювати нову драматургію сценічного простору у варіативній контактності з всесвітнім мистецьким надбанням.

Левитській щастило із вчителями. Підвалини її професіонального буття формувалися під впливом художника-філософа (колеги та вчителя) Данила Лідера. Він навчив її закономірностям метафоричного сценічного мислення, вмінню грати на межі вічності та реалій, оперувати потоками часу та простору. Глибину образності музичних вистав художниці досягла під керівництвом останнього визначного балетмейстера київської сцени — Анатолія Шекери, а практику драматургії сценічної виразності вдосконалювала у співпраці із Ірини Молостовою та Михайлом Резніковичем, з яким плідно працює й дотепер.

Марія Левитська вміє придумувати біографію місця дії або, цитуючи славетного театрального декоратора П'єтро Гонзага, створювати музику для очей. Кожен глядач, присутній на її виставі, відчуває себе причарованим масштабністю та розмахом запропонованих мистецьких рішень.

У своїх образних розробках сценограф реалізує притаманне їй відчуття драматургічного матеріалу, покладаючись не лише на свої творчі імпульси, емоції, інтуїцію, а й величезне знання духовно-матеріальної культури. З чого виникає задум театральної образності Марії Левитської, що становить той стрижень довкола якого збиратиметься пластика майбутнього театралізованого простору, які компоненти величезного попередньо опрацьованого образного матеріалу ввійдуть у майбутню композиційну варіативність?

Просторова сценографічна драматургія художниці виростає з глибинного осмислення мистецьких презентацій минулих епох. Працюючи над виставою з її тематикою та музичним матеріалом, сценограф поринає у шари духовно-матеріальних аспектів історичних культур. У мистецьких мандрах її оточують скульптури та вітражі кафедральних соборів, надихають розкішні сторінки старовинних та сучасних книжок, захоплює силуетна ритміка червоно-чорного грецького вазопису, причаровує барокова перспективність історично-театральних канонів, хвилює трагічно кольорова, або, навпаки, яскраво емоційна проблематика національного репертуару. Іноді вона «входить» у матеріал через вивчення біографій, усвідомлюючи трагічну сюжеттику реальних доль героїв свого майбутнього простору, глибинну сутність їхніх стосунків.

Левитська вміє охоплювати історичну культуру в цілому, не втрачаючи відчуття фрагментарної різноманітності деталей. Збираючи матеріал до «Макбету» Дж. Верді, художниця рушає до Шотландії (Кавдорський замок), щоб згодом на київській сцені постав замкнений простір, оточений рельєфно-кам'яними колами (увага!) Стоунгенджу. Її варіант сценічного простору «Попелюшки» Дж. Россіні засяє неймовірною розкішшю барокових перспектив, що не лише линути у безкрай, втілюючи ідею безкінечності та мінливості земного світу, а й відбиваються у дзеркальній підлозі догори ногами. Врівноважуючи хмарно барокові кола, художниця промальовує майже перспективно-лінійні боскети славетного Ленотра.

Займаючись проблематикою «Іоланти» П. Чайковського, Марія Левитська оглядатиме кафедральний собор Святого спасителя та «Неопалиму купину» Ніколя Фромана у Провансі, а повернувшись до Києва, ночами добиратиме деталі, вишукуючи зображення манускриптів короля Рене Анжуйського — останнього короля-трубадура. Працюючи над «Джокондою» А. Понкієллі, вона «кине» на сценічну підлогу кесонний плафон Палацу дожів, дозволивши йому таємничо відблискувати у фрагментах дзеркального пластику над сценою. Просторове рішення «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова знайдеться не лише у склепіннях та розписах Грановитої палати, деталях моделювання та розкішному оздобленні автентичних костюмів, а й у «небесних» зірках капели Скровеньї великого Джотто. У її «Шаленстві кохання» Ж.-Ф. Реньєра поєднуються Матісс з Буше і Ватто, а в «Набукко» Дж. Верді сцена київської опери «кам'янітеме» тисячолітніми ритмами царського Вавилону.

Вбираючи в себе реалії того чи іншого культурного контексту, сценограф завжди фіксує «те, що вразило», те, що здатне переплавитися у внутрішньому просторі, наповнюючи душу й розум тим дивним відчуттям, що можна описати як «я відчула».

Одяг персонажів Марії Левитської — завжди органічна складова її вистав. Розкіш та ексклюзивність театральних строїв художниці виростає з органіки матеріальних та духовних просторів відчуваних нею історичних епох. «Часослов герцога Беррійського» підкаже сценографу еталонну світськість аристократичних персонажів Провансу, перлинно-перламутрова костюмована характерність царства царя Гвідона збиратиметься наче мозаїка, а основу архаїчного плетива для «Макбета» складатиме старовинна техніка ручної роботи, для якої збивали рами — метр на два. Вечорами

сценограф малювала ескізи кожного шматка майбутньої тканини і так понад 80 варіантів.

Марія Сергіївна Левитська є одним з найкращих сценографів України, творчим, професійним лідером в усьому, що стосується оформлення та організації сценічного простору. Її образні втілення здатні дарувати людям справжню естетичну насолоду.

Анастасія КОРЖОВА

КОМУНІКАТИВНА ДОМІНАНТА ЯК ОДИН ІЗ ЧИННИКІВ ТЕАТРОЗНАВЧОГО МЕТОДУ

У «груповому портреті» провідних українських істориків театру початку ХХ століття (В. Рєзанов, В. Перетц, О. Кисіль, П. Рулін) чимало спільних ознак. Усі вони отримали ґрунтовну філологічну освіту, працювали у науково-дослідних установах та освітніх закладах, мали зв'язок із практикою театру, нерідко публікували дослідження в одних і тих самих виданнях. За формальними ознаками, типологічно подібними були і їхні праці (статті, рецензії, монографії). Їхні наукові інтереси інколи перетиналися на одній території дослідження (праці Рєзанова і Перетца з історії шкільного театру, дослідження Перетца і Кисіля з історії вертепу та ін.).

Ознакою, котра виявляє найголовніші відмінності між дослідниками, отже, кристалізує різні методологічні підходи, є комунікативна ситуація: *хто* (автор та його рольова позиція), *кому* (адресат) і *за яких обставин* (технологічних, соціально-політичних тощо) передає результати дослідження читачеві. Сукупність цих ознак у поєднанні з тематичними уподобаннями дослідників утворює комунікативну домінанту, котра впливає як на вибір методу, так і на результати дослідження.

Найстаршим із окресленого кола дослідників був В. Рєзанов, який у 1899–1934 рр., доки його не було усунено від викладання за «несприйняття» марксистської методології, поєднував педагогічну роботу у Ніжинському історико-філологічному інституті з дослідженням давнього українського театру. Судячи зі змісту його навчальних програм і лекційних курсів, які збереглися в архівах, а також друкованих праць, саме викладацька діяльність визначила домінанту його театрознавчих інтересів. Свою увагу він зосередив здебільшого на найменш політично вразливій на той час давній українській драмі та пошукові її зв'язків із драмою європейською. Незважаючи на те,

що теоретичні узагальнення Резанова зазвичай компілювали ідеї попередників, а принаймні третина видрукованих ним текстів драм була републікацією, це не применшує значення його синтетичних праць, орієнтованих на навчальний процес, що й визначило домінування в них описового і подеколи порівняльного методу.

Найширший і найоригінальніший спектр жанрів і методів запропонував В. Перетц, у колі інтересів якого, поряд із історичними і теоретичними дослідженнями, була театральна практика і рецензування вистав, педагогічна й організаційна діяльність. Свої наукові інтереси він зосередив здебільшого на локальних концептуальних проблемах (генеза українського та російського театрів, сценічні можливості шкільного театру тощо) і проблемах методології. Адресатом більшої частини його театрознавчих праць здебільшого були учні, колеги-філологи й історики, інтереси яких було пов'язано з історією слов'янської культури, театру і літератури. Винятком була праця 1894-го року «Кукольный театр на Руси» (хоча вона й викликала значний резонанс у науковій спільноті), переклад праці Йорика «Історія маріонетки», анкета, адресована глядачам театру ляльок (1897), а також рецензії на театральні вистави. Концептуалізація теми, чітко сформульована проблема й освітній рівень співрозмовника визначили коло застосованих методів — традиційних і винайдених або запозичених із інших галузей (текстологічний, археографічний, порівняльно-історичний, формальний, іконографічний, аналіз ремарок тощо).

Олександр Кисіль, який викладав у Музично-драматичному інституті і у загальноосвітніх навчальних закладах, організовував театральний гурток, має серед представлених дослідників найменший за обсягом науковий доробок: йому належать популярні нариси з історії українського театру, вертепної драми і театру 20-х років, монографія, присвячена К. Соленику, і кілька статей. Сам Кисіль неодноразово підкреслював, що його праці спрямовано на популяризацію українського театру, в першу чергу — це нариси для читачів, які цікавляться театральною історією. Висвітлення історії українського театру вимагало від Кисіля вміння синтезувати й акцентувати події з історії українського театру, вписувати їх у загальнокультурний контекст. В його працях домінує історичний метод із незначним вкрапленням естетичного.

Найскладнішими, з точки зору комунікативної домінанти, були дослідження П. Руліна, наймолодшого і найактивнішого тодішнього історика театру. Його науковий доробок має широкий методологіч-

ний, тематичний і жанровий діапазон, поєднуючи синтетичну працю з історії українського театру, програмну статтю «Завдання історії українського театру», розвідку, присвячену соціальному складу акторських труп кінця XIX століття та ін. Незважаючи на те, що Рулін викладав історію театру у Музично-драматичному інституті, педагогічна діяльність не стала для нього домінантою; на першому місці, судячи з усього, були у нього практичні завдання, що стояли перед Театральним музеєм, який за директорства Руліна видавав наукову літературу і претендував на статус провідної театрознавчої установи в Україні з правом втручання не лише у минуле, а й у сучасне сценічне мистецтво. Намагаючись структурувати історію українського театру, Рулін використовував широкий спектр методів (від описового до порівняльно-історичного), особливу увагу приділяючи соціологічному аналізу.

Найяскравіше відмінності між дослідницькими і педагогічними завданнями, отже, і методами дослідження, виявляє ставлення дослідників до синтетичної історії театру. На відміну від В. Перетца, який вважав, що театрознавство ще не накопичило достатньої кількості фактів для синтетичної історії, О. Кисіль змушений був створювати саме таку історію для потреб навчального процесу. «Чорновий матеріал», який у величезній кількості подавав В. Резанов, був зайвим для П. Руліна, який прагнув структурувати минуле і сучасне сценічного мистецтва для потреб театрального музею.

Історія становлення українського театрознавства — це не історія протистояння «правильної і неправильної» науки; це історія розширення територій дослідження внаслідок захоплення різних аудиторій, потребам яких і відповідали різні об'єкти, предмети, завдання і методи дослідження.

Володимир ЛАПКО

ПРОЦЕСИ СТАНОВЛЕННЯ МАСОВОЇ МУЗИКИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ США В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

Використання термінів «масова музика», «легка музика» або «популярна музика» починається з XX ст., хоча існування такого жанру мало місце і набагато раніше. Популярною, масовою вважається музика, що легко сприймається на слух, доступна по формі

і змісту. Це сфера музики що зрозуміла більшості населення існувала в будь яку історичну епоху.

Популярна, масова музика, яка є складовою масової культури, визначається типологічною особливістю: космополітизм і орієнтування на формування державної та національно-культурної ідентичності, вона, як правило, політизована. Кожен твір, що привертає увагу масового слухача, може мати як риси соціального замовлення, так і набувати політичного значення. Вона все частіше виступає в синтезі з іншими видами і жанрами культурної творчості (фольклором, професійним і самодіяльним мистецтвом, ідеологізованими формами та тими видами творчості, що безпосередньо пов'язані з побутовими проявами життя), виступає у взаємодії з візуальними формами, наприклад музика в кіно, в театрі, в масових заходах. Авторство в популярній музиці не завжди має головну роль. Більш важливим є факт виконання, інтерпретації. Таким чином, популярна музика інтерактивна, вона створюється в процесі розповсюдження і тиражування.

Суспільство Європи моделювало культуру міста в рамках своєї культури, що складалася століттями. На відміну від цього, в Сполучених Штатах йшов процес створення уніфікованої національної культури, що могла бути сприйнята всіма типами культурних угруповань, та могла би вільно продаватись і купуватись. Цей фактор став визначним у створенні «масової культури» для урбанізованого населення країни, яке з метою адаптації втрачало свою етнічну культуру.

В кінці XIX ст. духовний розвиток і духовне життя лише в невеликій мірі відрізнялись від європейських. Але після Першої світової війни європейці почали звертати увагу на популярну (масову) американську культуру і музику не як на вторинний продукт, а як на досягнення культурної автономії. Європа захоплювалась не симфонічними оркестрами, а джаз-бандами, не серйозними п'єсами, а мюзиклами Бродвея.

Це стало можливим завдяки дії комплексу факторів, декілька яких сприяли формуванню популярної американської музики, театру, літератури і взагалі культури. Один з них — це масова еміграція з усіх країн світу, розвиток комунікацій, другий — це прагнення населення Сполучених Штатів до самоідентифікації та самовираження. Третій — це зсув в американській соціальній культурі, при якому знизився вплив «елітарної складової» на людину и почався зріст масової свідомості.

Привезені емігрантами з усього світу знання і досвід поєднувались з локальними музичними витоками — процес, що визначав ли-

це американської музики ХХ ст. як «плавильного казана». Одночасно з асимілюванням західноєвропейського професіоналізму в Сполучених Штатах формується самостійна композиторська школа.

На початку ХХ ст. починається інтенсивний пошук культурних форм, які були в змозі подолати межі етнічних традицій і створити універсальну мову комунікації. Пошук єдиної для всіх мови міжкультурного спілкування здійснювався в Сполучених Штатах в умовах набагато гострішої конкуренції, ніж в європейських країнах.

На результат таких пошуків впливала обмеженість вербальних засобів комунікації та переважання візуальних засобів спілкування і музики як універсальної мови. Якщо сприймання візуального образу передбачає наявність у реципієнта елементів компетентності у опануванні коду, то музика знімає і це обмеження.

Масова музика стає тим явищем, що відміняє обмеження соціального та етнічного доступу, адаптує рівень культурної компетентності до необхідного рівня. Нові культурні форми та їхні трансформації демократизували культурний простір, відкрили до нього доступ широким верствам населення, зміцнили, синтезували та поширили на національному рівні традиції різних етнічних груп та різних етнічних культур, що локально розвивались. Продукування та розповсюдження таких культурних форм було рекламою американського способу життя.

Масова музика відіграла значну роль в процесі донесення загальнонаціональної ідеї до всіх прошарків суспільства. Масова музика стає дзеркалом соціальної реальності. Масова музика стає засобом управління суспільством. Музичний твір, що легко запам'ятовується та відтворюється, використовується не лише як фон для подачі інформації, а і як повноцінний агітатор та інформатор суспільства. Масова музика виступає способом формування у людини визначених поглядів, цінностей, моральних норм, політичної культури та закріплення в суспільстві визначеної ідеології та виступає в функції культурного коду, впливаючи на національну свідомість, почуття патріотизму, усвідомлення національної ідентичності, пробуджує національні імпульси, ентузіазм, виховує патріотизм.

Американська масова музика тісно пов'язана з сучасністю, вона виражає глобальні умонастрої і актуальні цінності. Масова музика як складова масової культури це і є спосіб культурного життя сучасної людини. Вона налагоджена на масову свідомість і є підсилювачем буденних уявлень. Так чи інакше, масова музика постає як більш ро-

звинута форма культурної компетенції сучасної людини, що має нові механізми інкультурації і соціалізації, більш дієву систему управління та маніпуляції свідомістю, інтересами, потребами. Це спосіб існування сучасної культури.

Наталя ЛІВА

АМЕРИКАНСЬКИЙ МІНІМАЛІЗМ 1960–70-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Спостереження регресивних та кризових явищ у палітрі основних еволюційних процесів сучасного суспільства спонукає до пошуку відповіді на питання: чи продовжує взагалі людина еволюціонувати після тріумфального досягнення стадії *homo sapiens*? Наявний технічний прогрес свідчить про стрімкий інтелектуальний розвиток, на тлі якого стан духовності суспільства виглядає сьогодні не надто вдалим «контрапунктом».

Чи варто очікувати поступ у даному відношенні? Пропонована подальша позитивна аргументація керована не лише палким бажанням бачити проблему духовної кризи вирішуваною, а й базується на цілком об'єктивних і переконливих явищах, що, починаючи з другої половини ХХ ст., дедалі сильніше заявляють про себе у музичному мистецтві європейської направленості.

Специфіка європейського способу мислення (як, власне, і способу існування) полягає у тенденції до постійного оновлення. Навіть християнство — стрижнева духовна вісь даної культури — перебуває у стані перманентного динамічного розвитку. Згідно з окресленою особливістю, ХХ століття демонструє ясно виражені ознаки зламної епохи, впродовж якої філософська та антропологічна думка підійшла до певного рубежу. Стала остаточно зрозумілою неможливість подальшого антагоністичного протистояння та розмежування двох сфер духовної екзистенції людини — раціональної та інтуїтивної. Тенденція «примирити» й поєднати означені царини у різних сферах суспільної свідомості (навіть у *точних* науках!) спричинює до одухотворення інтелектуального начала, підкреслює важливість прозріння й осяяння.

Особливості духовної еволюції носія європейського способу мислення віддзеркалюються у характері композиторського пошуку.

Музичний авангардизм, сутність якого — кульмінування особистісного начала у творчому процесі, а кінцевий продукт — *чисте*

мистецтво, *абсолютна* (не прикладна) музика, на певному етапі розвитку вичерпав себе. У якості філософської аналогії у загальнокультурному масштабі наведемо факт переосмислення феномену *ratio*, остаточне усвідомлення його обмеженості, а отже — девальвації ідеї антропоцентризму в європейській культурі: означений рубіж — місток до усвідомлення людиною своєї порівняно скромнішої (смирненнішої) ролі у величному й досі неосяжному Всесвіті.

Однією з найбільш значущих композиторських реакцій на світоглядний злам другої половини ХХ ст. став американський мінімалізм 1960–70-х років, представлений творчістю Т. Райлі, Ф. Гласса, С. Райха та Дж. Адамса. Даний напрям міг би бути охарактеризований як спрощення (примітивізація) музичного мислення, якби не окреслений вище загальнокультурний контекст, у якому виключної цінності набуває основна естетична ідея композиторів-мінімалістів — ідея *статичного* часу. На противагу процесуальному, лінійному переживанню часу, характерному для академічної традиції Європи приблизно чотирьох попередніх століть (об'єднаних сьогодні терміном *музика Нового часу*), мінімалізм репрезентує час *вертикальний*. З точки зору традиційного експресивно-динамічного часовідчуття, даний феномен може бути сприйнятий як час зупинений, тобто такий, що виводить сприйняття на якісно новий рівень, наближений до психологічного переживання Вічності. Втім, наведене явище не є цілковито новим, на чому й наголошує один з російських продовжувачів мінімалістичного напрямку Антон Батагов, акцентуючи увагу на наявності феномену вертикального часу в творах Йоганна Себастьяна Баха.

Концепція вертикального часу дає особливе семантичне навантаження усім іншим складовим мінімалістичного стилю, принципово відмежовуючи їх від усього того, що може бути охарактеризоване як примітивізація. Метод мінімалістичної композиції, базований на повторності підкреслено простих звуковисотних та ритмічних «будівних» елементів — *паттернів* (англ. *patterns*) набуває в загальнокультурному європейському контексті значення якщо не аскетизму, то вже напевне своєрідної гри першоелементами матерії. На нашу думку, саме у контексті протесту проти семантичного натяку на примітивність слід коментувати гостро негативну реакцію представників даної музичної течії на термін *мінімалізм*, введений у 1970-ті роки композиторами-критиками Майклом Найманом і Томом Джонсоном. Щоправда, даний термін до такої міри «прижився» як у музичному середовищі, так і в царині візуальних мистецтв, зокрема дизайну, що

його неможливо було скасувати вже на самому початку існування. Тим більшої актуальності у даному зв'язку набуває уточнення мистецької місії мінімалізму в річищі загальних культурних процесів.

Частковим підтвердженням висловлених думок є твір мінімаліста Джона Куліджа Адамса — оркестрова композиція, значуща назва якої — «Вчення про гармонію» («*Harmonielehre*», 1985) — намагає на свого роду музичний маніфест. За словами композитора, обрана назва апелює до підручника з гармонії Арнольда Шенберга (1911). У певному розумінні даний твір є пародією, однак, як підкреслює Дж. Адамс, пародією не іронічною: радше, це зразок музичної рефлексії, предмет якої — творчі здобутки західноєвропейської симфонічної школи початку ХХ ст. «*Harmonielehre*» містить ряд відповідних алюзій (Г. Малер, Я. Сібеліус, К. Дебюссі, ранній А. Шенберг), що дещо виокремлюють твір Дж. Адамса з числа інших мінімалістичних композицій. «Вчення про гармонію» — результат складних «взаємовідносин» композитора з додекафонною спадщиною А. Шенберга і, у певному розумінні, протистояння їй. Можна з упевненістю стверджувати, що у даному контексті особисте негативне сприйняття Дж. Адамса естетичних принципів музичного авангардизму набуває узагальнюючого, символічного значення.

Здійснений мінімалістами крок до інших музично-естетичних заasad був доволі нелегким. Протиставлення мінімалістичної простоти вигадливим серійним побудовам авангардних творів сприймалось на той час як черговий прояв музичної банальності, достойний лише презирливої посмішки у представників академічної еліти. Однак внутрішнє інтуїтивне розуміння доречності й необхідності даного протистояння, зумовлене поворотними загальнокультурним и процесами другої половини ХХ ст., було тим керівним пріоритетом, який уможливив подальший рух композиторів-мінімалістів в окресленому творчому напрямі і який дозволяє сьогодні з упевненістю віднести їхню творчість до значущих здобутків музичної культури європейської спрямованості.

Валерий ПАПЧЕНКО

ВЗАИМОСВЯЗЬ ШУМОВ И ПАУЗ В ЗВУКОВОЙ ПАЛИТРЕ КИНОФИЛЬМА

Со времени появления звукового кино вопросы анализа роли звука в формировании восприятия фильма исследованы достаточно широко. В связи с этим, в данной статье мне хотелось бы проанализировать

зировать некоторые функции двух важных звуковых компонент фильма — шумов и паузы, и их роль в формировании эмоциональной палитры фильма.

Современная звукорежиссура четко структурировалась: сегодня можно говорить о её основных направлениях — концертной, студийной, театральной звукорежиссуре, звукорежиссуре кино, радио, ТВ, мультимедиа. И в каждом из этих направлений есть место для художественного самовыражения звукорежиссера. Его мастерство, в какой бы из перечисленных областей он не работал, всегда базируется на таких основных положениях: а) способности творчески использовать звук в качестве эмоционального средства создания художественных образов («звук, как художественный материал»); б) мастерски выполнять операции записи и микширования; в) умении найти эффективный способ записи. Оставив за скобками две последние стороны искусства звукорежиссера (безусловно, очень важные), рассмотрим эмоциональную сторону воздействия на зрителя шумов и паузы (тишины) в кино, в частности, их взаимосвязи и взаимному влиянию.

Известно, что звук в фильме может выполнять несколько функций, главные из которых — *иллюстративная* (непосредственная привязка звука к изображению) и *ассоциативная*, расширяющая рамки кадра за счет домысливания происходящего зрителем. В первые годы звукового кино режиссеры дублировали в звуке всё, что происходило в кадре. Сначала это приводило зрителей в восторг, но очень скоро такой шаблонный подход к звуку становился всё менее и менее выразительным. Однажды режиссеры фильмов поняли, что гораздо эффективнее срабатывают звуковые фактуры, организованные с учетом стилистики фильма.

Известно, что звук, как и все компоненты фильма, может быть (и должен быть) подвержен художественному отбору и организации. При этом звуковой ряд фильма поддается критическому анализу как со стороны его создателей, так и зрителей. От того, насколько совпадают результаты этого анализа, зависит успех фильма. Вместе с видеорядом звук формирует образную фактуру фильма, более того, звук может создавать собственные художественные образы. Примером может служить звуковое сопровождение классического фильма «Мертвый сезон» Саввы Кулиша, где оригинально использованы шумы и пауза. Слежка за главным героем сопровождается стоп-кадрами с утрированно громкими щелчками фотоаппа-

рата и последующей паузой, причем они взаимосвязаны: чем громче щелчок затвора, тем зловещее пауза. В этом случае можно утверждать, что именно звук, а не изображение в этих сценах несет в себе главную эмоциональную нагрузку. Плюс — «холодные» звуки клавишина (ассоциация: отстраненность, тревога, неуютность), щелчок затвора (опасность, арест) — это тот редкий случай, когда звукорежиссер фильма Галина Гаврилова в определенной мере «переиграла» оператора. Предложенное ею звуковое решение сцен исчерпывающе передает драматизм ситуации в кадре: отключите звук — и исчезнет трагедийная сущность.

Также звук, непосредственно привязанный к изображению (положению, движению) его источника в кадре, выполняет банальную иллюстративную функцию. В современном кино это — не главная задача. Звук тиканья маятника (так полюбившийся кинорежиссерам) всего лишь слегка «разукрашивает» кадр с часами, но ничего не добавляет к его глубинному смыслу. Когда же часы в кадре отсутствуют, но звук их слышен, такое решение резко расширяет рамки кадра в сторону сферы эмоционального домысливания. Тиканье в этом случае может обозначать многое — и неумолимое течение времени, и ожидание ужасной развязки, т. е. вызвать у зрителя более широкие ассоциации. Но при чем здесь пауза?

В психоакустике известен эффект «тикающих часов», когда мозг человека через некоторое время после появления звука начинает игнорировать монотонно повторяющиеся ударные звуки, например, удары барабана или маятника. Именно поэтому мы не слышим тикающий всю ночь будильник возле нашего уха, хотя он постоянно посылает импульсы в слуховые рецепторы. Пауза с часами в приведенном выше кино-примере становится *виртуальной*, неслышимой.

Ассоциативный звук может внести в фильм мощный эмоционально-драматический смысл. Применение же звуков только по признаку их сугубо служебного, иллюстративного назначения (например, на экране скачет лошадь — обязательно должен быть слышен топот ее копыт), не обязательно подведет зрителя к задуманным авторами ассоциациям. Для понимания идеи авторов звуковые фактуры, как и изображение, необходимо привести в образную форму — тогда они будут акцентировать смысл действия. Пример: при воспроизведении записи свиста пули в фильме «Матрица» братьев Вачовски оригинальный записанный в тире звук не только не передавал стремительность движения в кадре, но вообще «не читался», резко снижая зри-

тельное восприятие скорости. Замедленное воспроизведение фонограммы и обработка ее в компьютерных программах решило проблему: звук стал скоростным и полетным. Не удивительно, что этот фильм получил четыре «Оскара», среди которых премии «за лучший звук» и «лучший монтаж звуковых эффектов».

Выбор звуковой фактуры может оттеняться контекстом кадра. Пример: один и тот же звук (например, гудок парохода) зависимо от окружения и изображения может передать несколько характеров: грустный, тревожный, комический. За примерами далеко ходить не стоит: проанализируйте его в классических фильмах «Волга-Волга» Григория Александрова, «Жестокий романс» Эльдара Рязанова и «Титаник» Джеймса Кэмерона. И тут важна пауза между гудками, дополнительно оттеняющая их трагизм или комичность.

На наш взгляд, наиболее образный и сложный в работе вид кинозвука — это пауза. Пауза — далеко не пустота, это элемент звука, точнее — его отсутствие. К сожалению, драматическая сила паузы (тишины) в кино используется достаточно редко. Пауза в фильме, возникшая не случайно, а предметно и преднамеренно, может нести в себе значительный смысловой акцент. Пример: в фильме с характерным названием «Тишина» Владимира Басова героиня дотрагивается рукой до маятника часов, останавливая его. Звук часов сменяет тишина: для героини время остановилось.

«Мертвая» пауза не всегда равноценна тишине. Считается, что если кинематографическая тишина длится более 5–6 секунд, то она должна быть разбавлена какими-либо звуками второго плана — тихим шорохом, потрескиванием дров в камине, мяуканьем кота, иначе такая пауза кажется невыносимо долгой. Пример: притаившийся в ночном лесу герой, вокруг полная тишина. Эту картину по истечение некоего временного интервала звукорежиссеру следует перемежить характерными для ночного леса звуками — почти беззвучно хрустнувшей ветки под ногами, тихо шуршащей листвой, далеким уханьем совы. Естественно, эти шумы (при документальном подходе к звуку в образном кино) должны соответствовать контексту: можно, конечно, на фоне ночного леса запустить громкий звук работающего гидронасоса или отрывки речей Горбачева — но это уже будет авангард! Кстати, такую авангардность в звуке, перемеженную с документальностью, в культовом фильме «Кин-дза-дза!» великолепно использует звукорежиссер Екатерина Попова-Эванс.

Выбор звуков, аккомпанирующих тишине, во многом зависит

от сюжетной линии фильма. Это может быть все что угодно, подчеркивающее именно драматическую роль тишины, возникшей в данный момент, главное — уместность этих звуков (сверчки, ночные птицы, тиканье часов). К оригинальным находкам при «вклеивании» отрезков тишины в звуковую палитру фильма могут привести лишь творческие поиски и фантазия звукорежиссера, с последующим сопоставлением этих вклеек с конкретным видеорядом, его смыслом и настроением действия. Настоящая тишина — большая редкость и драгоценность XXI века, и ею никак нельзя пренебрегать в звуковом кино. Художественный образ возникает в творческом процессе, его подсказывает фантазия звукорежиссера, субъективное восприятие которого оказывает значительное влияние на выбор звукового решения фильма. Для одного и того же эпизода, например, чтобы выразить звуком состояние тревоги, одному звукорежиссеру покажется уместным использовать закадровые шаги героя, другому — отдаленные раскаты грома, а третий предпочтет мертвую паузу. Высокое мастерство звукорежиссера всегда проявляется в его художественной мотивации, примененных звуковых фактурах, образной выразительности и точности связки с художественным замыслом фильма, ибо удачный звуковой фон — полдела в успешном решении звукового сопровождения фильма.

Шумы и пауза способны играть ключевую роль в фильме, и тут трудно не согласиться с великим кинорежиссером Джорджем Лукасом: «Звук — это полфильма».

Олексій ПІДЛІСНИЙ

КІНО ЯК ВИД МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО РОЗВИТОК В УКРАЇНІ

Внаслідок особливостей свого розвитку та специфічності продукції, українське телевізійне кіновиробництво ще не досягло широкого виходу на світові ринки, проте вже зараз цілком спроможне забезпечити внутрішній. Відтак, держава має всі можливості для розв'язання свого головного в цій галузі гуманітарного завдання — налагодження масового виробництва й демонстрації національного — з художньої та змістової точки зору — телевізійного кінопродукту.

Як відомо, налагодження кіносправи починалося з кінохроніки, як більш простої у виробництві, порівняно з ігровими фільмами. Кінохроніка була найбільш сприятливою для завдань, поставлених новою більшовицькою владою: агітації та пропаганди ідей революції. Показуючи і «доповнюючи» події, ілюструючи свої гасла, квазі-

документальна кінематографія сприяла як поширенню правди та напівправди про революційні події, так і швидкому виробленню нових легенд і міфів — про революцію, її вождів, героїв, «жертв» тощо.

Важливе значення для розвитку кінематографа в Україні на початку 1920-х мала творчість В. Гардіна та П. Чардиніна. В. Гардін (1877–1965) менш як за два роки (1922–1923) на Ялтинській та Одеській кінофабриках зі своїми учнями створив близько десяти ігрових фільмів: «Остання ставка містера Енніока» («Двобій»), «По Європі блукає примара», а особливо «Слюсар та канцлер» за п'єсою А. Луначарського були, на жаль, якщо так можна висловитись, значущими невдачами.

Прихід саме на межі 20–30-х років до кіно звуку і зміна в цей час соціально-політичної ситуації в країні спричинилися до різкого повороту і в кінопоетиці. Став потрібним і водночас більш можливим не стільки епічний, як при зображенні руху широких революційних мас, скільки психологічний показ життя, при тому — не минулого, хоч і недалекого, але сучасного, сьогоденного.

50-ті роки відзначені появою цілої плеяди митців, що зробили помітний внесок у розвиток мистецтва кіно: А. Алов, В. Наумов, М. Хуц'єв, Ю. Озеров, С. Параджанов. Сергій Параджанов (1924–1990) — майбутній постановник «Тіней забутих предків» з 1952 року, як і А. Алов, В. Наумов, М. Хуц'єв, працював в Україні — спочатку другим режисером у ряді постановок, надалі й самостійно і більш-менш регулярно знімав картини: «Андрієш» (1955), короткометражки «Думка», «Наталія Ужвій» та «Золоті руки» (1957), «Перший парубок» (1959), «Українська рапсодія» (1961), «Квітка на камені» (1962).

У кінці ХХ — на початку ХХІ ст. починається новий національно-патріотичний період. Масмедіа, телебачення, кінематограф почали використовувати дуже сильний важіль — надзвичайно великий вплив на масового пересічного глядача. Наприклад, польсько-український фільм «Вогнем і мечем» попри всю дискусійність щодо зображення в ньому козацтва піднімає український дух і національну самоповагу, а вітчизняний телесеріал «Чорна рада» показує одну з трагічних історичних подій козацького самоврядування. Непересічний, хоча і дуже неоднозначний кінопроект режисера Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», попри його перевантаженість постмодерністською символікою й образністю, змушує вдумливого глядача переглянути минуле України. Настав час повірити, а потім і усвідомити, що така неординарна особистість, як Іван Мазепа (попри нав'язану багаторічну символіку зрадника), є борцем за державність України.

Вийшло багато документальних фільмів, присвячених історичному минулому України. Створено декілька багатосерійних фільмів, зокрема: «Сад Гетсиманський» за мотивами творів І. Багряного, «Пастка» (за І. Франком), телесеріал «Роксолана». На 34 кінофестивалі в Сан-Ремо українському фільму «Ізгой» (за мотивами повісті А. Дімарова, режисер В. Савельєв, продюсер А. Браунер, ФРН) присуджено Гран-прі.

Нині в Україні існує декілька крупних центрів теле- та кіновиробництва. Кіностудія ім. О. Довженка повністю перебуває у власності держави. Її великі, хоча й здебільшого застарілі павільйони та технічні потужності активно орендуються низкою провідних українських продюсерських компаній («Українська Медійна Група», «Стар Медіа», «ПРО-ТВ») та телеканалів («Інтер», «Студія “1+1”»).

Поряд із цим, деякі продюсерські компанії вже почали будувати власні кіновиробничі комплекси, причому масштаби цих проєктів свідчать, що обсяги українського ринку телевізійного кіновиробництва значно зростуть протягом ближчих 5–10 років. Наприклад, компанія «ПРО-ТВ» буде під Києвом сучасну студію, лише павільйонна площа якої складе близько 10000 м², а у розпорядженні творчого об'єднання «Мамаду» нині знаходиться близько 7000 м² знімальних майданчиків.

Кінематограф — це великий винахід, що зробив величезний вплив на формування світогляду людини ХХ ст. Кіно — це «передовий» вид мистецтва, в процесі виробництва якого сьогодні використовуються величезна кількість наукових новинок і відкриттів. Сучасна людина, в житті якої залишається мало місця для героїзму, хоче бачити героїв на екрані. У «масовому кіно» є місце для всього, навіть для реклами. Розвиток культури — це ключ до вирішення якщо не всіх, то майже всіх проблем будь-якого суспільства, адже чим більше розвинена особистість зокрема, тим більше розвинене суспільство в цілому.

Андрій ПУЧКОВ

ОСТАТОЧНЕ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ СТИЛЬ»

На шляху до поняття *український архітектурний стиль*, що напевно усталився в мистецтвознавстві за останні два десятиліття, було висунуто багато різних пропозицій, зокрема: *українська народностильова архітектура* (Віктор Чепелик) — поняття, що охоплює не міську фахову архітектуру з використанням народного тезаурусу, а власне

нефахову сільську архітектуру. Втім, науковці продовжували коливатися у виборі назви для досліджуваного ними явища до такої міри, що коли Зоя Мойсеєнко в «Історії української архітектури» пропонує виокремлення напрямів: «народностильова архітектура», «необарокова течія українського модерну», «інші течії модерну» та «неокласицизм і неоренесанс на початку XX століття», вона не лише знову заплутує питання, а й примушує редактора видання, Володимира Тимофієнка, зробити астерікс і написати: «Уживаний кандидатом архітектури В. Чепеликом термін “народностильова архітектура” є дискусійним» [1, с. 368]. Втім, якщо вдуматися, для подальших дискусій місця насправді немає. Слід просто звести єдину логічну конструкцію.

На мій погляд, на підставі всіх тлумачень, що наявні на сьогоднішній день, *український архітектурний модерн* (від початку 1900-х до сьогодні) разом із *українським архітектурним бароко* («козацьким», «мазепинським», XVII–XVIII ст.) та *українським архітектурним необароко* [термін запроваджено Георгієм Лукомським у 1910-х] (від 1920-х до сьогодні) міститься всередині *українського архітектурного стилю*, формологічний початок якого слід вбачати у другій половині XVII століття. На рисунку я спробував показати цю закономірність.

Можливо, тут слід нагадати, що зв'язки у межах стилістично однорідного мистецтва більш тісні й більш наочні, ніж у межах спільності вікових або епохальних, таких, що об'єднують часом різностильові співіснуючі єдності, котрі змінюють одна одну. У нашому випадку модерн прийшов разом із необароко на заміну бароко.

Як писав Валерій Прокоф'єв, чим далі, тим ці зв'язки все більше втрачають відчутну конкретність і все більше переходять в розряд теоретичних абстракцій. «Завдання дослідника щоразу полягає в тому, аби ця теоретична абстракція стилю, “століття”, доби не підім'яла живого розмаїття художнього процесу, але водночас, аби крізь строкатість і різноголосся цього останнього проглядалися керівні ідеї і прагнення. Завдання це надзвичайно важке, оскільки вимагає від дослідника поєднання особливо розвиненого почуття *неповторної своєрідності* кожного окремо взятого значного художнього явища, з одного боку, а з іншого, — вміння виявляти типологічні ознаки, що повторюються в межах тієї чи тієї художньої структури» [2, с. 279]. Для українського архітектурного стилю таке завдання було успішно виконане у першу чергу Михайлом Цапенком [3], Володимиром Ясієвичем [5] і Віктором Чепеликом [4].

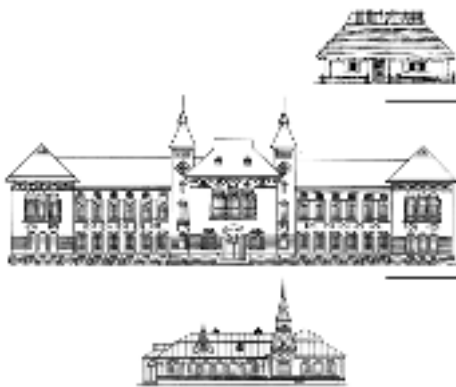
XVII–XVIII століття



**УКРАЇНСЬКЕ
АРХІТЕКТУРНЕ
БАРОКО**
(«козацьке»,
«мазепинське»)

Європейське
архітектурне
бароко

1900–1910-і



**Народна
(сільська)
архітектура**

**УКРАЇНСЬКИЙ
АРХІТЕКТУРНИЙ
МОДЕРН**
(міська і земська
фахова архітектура)



Європейський
архітектурний
модерн
(сецесія,
ар-нуво,
югендстиль)

1910–1930-і



**УКРАЇНСЬКЕ
АРХІТЕКТУРНЕ
НЕОБАРОКО**
(міська фахова
архітектура)

УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ СТИЛЬ:

три хронологічні етапи формування (XVII–XX століття),
три морфологічні складові: бароко, модерн, необароко

1. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; За ред. В. І. Тимофієнка. Київ: Техніка, 2003. 472 с.: іл.
2. Прокоф'єв В. Н. Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. Москва: Сов. художник, 1985. 304 с.: 132 с. ил.
3. Цапенко М. П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України / Редкол.: Ю. С. Асєєв, О. Н. Ігнатов, Б. О. Крицький, Ю. П. Нельговський (відп. ред.). Київ: ДВЛБіА УРСР, 1959. С. 285–302: іл.
4. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ: КНУБА, 2000. 378 с.: іл.
5. Ясєвич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. Киев: Будивельник, 1988. 184 с.: ил.

ОПЕРА «КРАСНАЯ ШАПОЧКА» СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КОМПОЗИТОРА РОМАНА СМОЛЯРА: НОВАЯ ВЕРСИЯ

Широко известная сказка «Красная Шапочка», написанная Шарлем Перро по мотивам народных сказок в XVII в., множество раз привлекала композиторов в качестве сюжета для создания музыкальных произведений от XVIII в. до наших дней. Так, известно, что в конце XVIII в. пользовалась популярностью опера-зингшпиль австрийского композитора К. Диттерсдорфа «Красная шапочка, или ни вреда, ни пользы» (1788). В XIX в. появились одноименные оперы Ф. Буальдьё (1818), Ф. Абта (1892), оперетта Г. Серпетта «Маленькая Красная Шапочка» (1885), П. Чайковский использовал танец под названием «Красная Шапочка и Волк» в балете «Спящая красавица» (1889). В XX в. композиторы различных национальных школ также создавали музыкальные произведения на столь популярный сказочный сюжет. Например, известны одноименные детские оперы Ц. Кюи (1911), М. Раухвергера (1949), В. Гокиели (1958). Мотивы данной сказки использовал С. Рахманинов в жанре этюда-картины для фортепиано под названием «Красная Шапочка и Серый Волк» (1917). Среди украинских композиторов также оказались любители данной сказки: в 1960 г. появилась одноименная оперетта В. Безкоровайного, а чуть позже детские оперы И. Билогруда, А. Левицкого (1974).

В XXI в. сказка не утратила своей популярности и также радует детей, являясь сюжетом для театральных музыкальных произведений как зарубежных, так и украинских композиторов. Так, в 2001 г. появилась на свет одноименная опера для детей французского композитора Ж. Апергиса, в 2015 г. — балет русского композитора В. Горянина.

В Киевском муниципальном театре оперы и балета для детей и юношества состоялась премьера детской оперы Романа Смоляра «Красная шапочка» (2016).

Роман Александрович Смоляр (род. 1976) — современный украинский исполнитель и композитор. В 2000 г. окончил Национальную музыкальную академию Украины имени П. И. Чайковского. С 1999 г. является солистом Киевского муниципального академического театра оперы и балета для детей и юношества. Кроме того, с 2000 г. работает в Национальной филармонии Украины. В послед-

ние годы начал проявлять себя как композитор. Является автором оперы «Царь Плакса и Щекотун» по сказке Василия Симоненко и музыкальной сказки «Крашенный лис» по мотивам известного произведения Ивана Франко.

Традиционный выбор сюжета для спектакля находит своё подтверждение в словах исследователя музыкального театра А. Михайловой: «Первоначальный этап приобщения к театру связан в основном со спектаклями-сказками. Учитывается интерес младших школьников к этому жанру, значение сказки в идейно-нравственном и эстетическом воспитании детей» [3, с. 14-15].

Учитывая возрастные особенности восприятия музыкально-сценических произведений зрительской аудиторией детей младшего школьного возраста, композитор задействовал в опере небольшое количество действующих лиц: Красная Шапочка, Мама, Волк, Лесоруб и Бабушка. Именно такое количество исполнителей способствует легкости и доступности восприятия спектакля юными зрителями. В операх композиторов-предшественников выбор круга персонажей был более широк: в произведении русского композитора Ц. Кюи, кроме вышеназванных персонажей, также присутствуют Охотники, а в одноименной опере французского композитора Ф. Абта — Соловей, Роза и Ангелы.

Учитывает Г. Смоляр и психологические отличия современных детей от детей конца XIX — начала XX в. Так, в опере Ф. Абта (1889) большая часть действия разворачивается при участии хоровых сцен (№ 1 Хор, № 2 Песня Красной Шапочки и хор, № 4 Дуэт и хор, № 6 Хор ангелов, № 8 Хор и песня Соловья, № 9 Заключительный хор). Лишь три из девяти номеров являются сольными, без участия хора (№ 3 Песня Волка, № 5 Песня Красной Шапочки, № 7 Песня Матери) [1, с. 3]. Спустя более двадцати лет Ц. Кюи в своей опере-сказке (1911) отводит хору ещё более значительную — повествующую роль [2, с. 2]. По сути, «повествующий хор» выполняет функцию речитативов, посредством него достигается непрерывность развития действия. В отличие от оперы Ф. Абта, в которой «декламация» является обязательной после каждого музыкального номера, в опере Ц. Кюи она полностью отсутствует. Таким образом, в своём развитии действие приближается к сквозному.

Композитор Р. Смоляр переосмысливает роль разговорных диалогов. Доказательством этого служит то, что выбор сюжета для оперы происходит непосредственно на глазах юных зрителей.

В Прологе (№ 2) перед зрителями предстают все герои будущей сказки, как актёры, которые будут играть спектакль. Центральной является мизансцена дискуссии двух актёров (будущие Волк и Лесоруб), ведущих спор на тему надобности детской оперы юным слушателям. В результате они выбирают для музыкального спектакля сказку «Красная Шапочка». В конце первого действия этот диалог находит своё продолжение. На этот раз актёр, исполняющий роль Волка, сомневается в положительном финале оперного спектакля и просит подтверждения у Лесоруба и детей в зрительном зале. Кроме того, в опере присутствуют традиционные разговорные монологи и диалоги, однако количество их весьма ограничено.

Сравнивая, детскую оперу Г. Смоляра с её предшественницами, необходимо отметить, что хоровые сцены в ней отсутствуют. Единственный ансамблевый номер (не говоря о дуэтах) — это финальный квинтет, участниками которого являются все действующие лица оперного спектакля. [4, с. 56]. Вместе с этим, необходимо отметить значительную роль хореографических эпизодов, в отличие от опер вышеназванных предшественников, в которых танцевальные номера, как таковые, отсутствуют. Для большей доступности восприятия танцевальной музыки юной зрительской аудиторией музыкальная лексика опирается на мелодические обороты и ритмоформулы популярных жанров (тарантелла, вальс и марш).

Среди танцевальных жанров особое значение в опере приобретает тарантелла. Как известно, тарантелла — это итальянский народный танец. Трёхкратное обращение композитора к этому танцу подчеркивает народное происхождение большей части героев оперы, а название «тарантеллка» акцентирует внимание на некоторой «детскости», несерьёзности, сказочности происходящего на сцене.

Сфера маршевости находит своё воплощение в музыкальной характеристике Лесоруба (№ 8). Среди прочих танцевальных номеров следует упомянуть Вальс (д. 2, № 1), Дуэт птичек (№ 6), Дождик (№ 13) и др. Во время звучания танцевальной музыки зрители наблюдают разножанровые танцы обитателей леса (птиц, ёлок и лесных хулиганов) в исполнении артистов балета.

Стоит отметить, что одним из наиболее важных принципов музыкальной драматургии и композиции оперы является принцип лейттематизма, который присутствовал уже в первых украинских детских операх основателя этого жанра Н. Лысенко. В произведении Р. Смоляра музыкальные характеристики основных действующих

щих лиц звучат в Увертюре (№ 3). Лейттемы Волка, Красной Шапочки, Охотника, Мамы прозвучат неоднократно на протяжении всего музыкального спектакля.

Таким образом, «Красная Шапочка» Р. Смоляра на сьогоднішній день являється одним із образців сучасної української дитячої опери. Вона свідчить про нові перспективи розвитку жанру в українській музиці початку ХХІ в.

1. Абт Ф. Красная шапочка: Сборник 9-ти песен, соединен. с декламацией: Для двух сопрано и альты (соло и хоры) с аккомп. ф.-п. Москва: Юргенсон, ценз., 1892. 54 с.

2. Кюи Ц. Красная шапочка: Детская опера-сказка (по Перро) / текст М. С. П.; муз. Цезаря Кюи. Москва, 1912. 57 с.

3. Михайлова А. Я. Театр в эстетическом воспитании младших школьников. Москва, 1975. 127 с.

4. Смоляр Р. Червона шапочка: дитяча опера на дві дії (клавір). Б/в, 2016. 106 с.

Ганна РОСЕНКО

МУЗИЧНА ОЛІМПІАДА «ГОЛОС КРАЇНИ»: КОНЦЕПЦІЯ ТА ІСТОРІЧНІ ВИТОКИ

Теоретичне дослідження концепції проведення Всеукраїнської музичної олімпіади «Голос Країни» та вивчення принципів організації масових музичних багатопрофільних змагань базуються на власному практичному досвіді автора. Наукова новизна полягає у розробці концепції музичної олімпіади, впровадженні нових інформаційних технологій щодо проведення музичних змагань в Україні на прикладі Всеукраїнської музичної олімпіади, розробці теоретичних підходів щодо системи багато ступеневих музичних змагань: від музичного конкурсу в початкових мистецьких навчальних закладах до Всеукраїнської музичної олімпіади.

Відроджуючи традиції олімпійського руху, який тривав з античних часів, першою спробою була Всеукраїнська музична олімпіада, яка відбулася у столиці України, на той час у Харкові, з 1 по 4 травня 1931 р. У змаганнях взяли участь понад 60 професійних і самодіяльних колективів та понад 2 тис. виконавців. Музична олімпіада відбулася у декілька етапів: відбулися сільські, районні та змагання в містах у двох «дивізіонах» — серед самодіяльних колективів та серед професійних музичних закладів. Серед переможців зазначено Полтавську капелу (нині — Національна заслужена капела бандуристів

України). Капела отримала першу премію. В журі в хоровій секції працювали такі відомі діячі як М. Вериківський, Н. Городовенко (керівник Державної Капели «Думка»), головою журі хорової секції був В. Зубравський. В секції духових оркестрів Головою журі був Л. Гандельман. Також в один з днів проведення музичної олімпіади проф. Є. Браудо читав лекцію на музичну тематику. Цікавим фактом є святковий концерт, присвячений 10-річчю Державної Капели «Думка» в день відкриття музичної олімпіади.

В наш час з 2014 р. проходить Всеукраїнська музична олімпіада в Києві, засновниками якої стали Р. Станкович, В. Матюхін, С. Ночовкін, Г. Росенко. Музична олімпіада має статус Всеукраїнського змагання та проходить за підтримки Міністерства культури України, Національної спілки композиторів України та під патронатом українського композитора Євгена Станковича. З 2014 р. у Всеукраїнській музичній олімпіаді взяли участь понад 2500 учасників. Відмінності Всеукраїнської музичної олімпіади від інших музичних конкурсів полягають у масовості, широкому територіальному охопленні учасників, багатопрофільності змагань (інструментальні, вокальні та хорові номінації, номінації «композиція» та «диригування»), об'єднанні вікових категорій в ліги, загальнокомандних заліках, відкритому голосуванні журі, широкому регіональному представництві журі, відкритому конкурсі в члени журі, використанні передових технологій. Для організації і проведення сучасної Всеукраїнської музичної олімпіади з 2016 р. використовується база даних авторської розробки. До складу журі увійшли 20 фахівців, в тому числі Р. Станкович, В. Матюхін, А. Болгарський, О. Безбородько, В. Левко, О. Нікітюк, А. Корисько. Музичну олімпіаду супроводжував Національний ансамбль солістів «Київська камерата».

Надаємо статистику XI Всеукраїнської музичної олімпіади, яка відбулася з 5 по 9 квітня 2017 р.: в музичній олімпіаді взяли участь 696 осіб; у загальнокомандному заліку змагались 324 педагога та 230 навчальних закладів; учасники приїхали з 119 населених пунктів та 22 областей і м. Києва; музична олімпіада тривала 5 днів.

Результати діяльності щодо Всеукраїнської музичної олімпіади були оприлюднені у *266 публікаціях*: у наукових публікаціях, засобах масової інформації та електронних ресурсах.

Наступна Всеукраїнська олімпіада відбудеться з 15 по 19 листопада 2017 р. в м. Києві.

Результатами розвитку музичного олімпійського руху в Украї-

ні можна зазначити: розробку концепції музичного олімпійського руху в Україні; впровадження нових інформаційних технологій щодо проведення музичних змагань в Україні на прикладі Всеукраїнської музичної олімпіади; розробку теоретичних підходів щодо системи багатоступеневих музичних змагань: від музичного конкурсу в початкових мистецьких навчальних закладах до Всеукраїнської музичної олімпіади; формування теоретичних підходів щодо функціонування музичного олімпійського руху; заснування громадських організацій «Всеукраїнська музична олімпіада» та «Національний музичний олімпійський оргкомітет України».

Олена СЄРОВА

МІНІМАЛІЗМ ТА КІНЕМАТОГРАФ: АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ДОСВІД ВЗАЄМОДІЇ

Термін «мінімалізм» у широких колах часто помилково асоціюється лише з музичним мистецтвом та дизайном. Натомість, творча концепція *Minimal Art*, особливо його філософсько-естетична парадигма, глибоко вкоренилася практично в усі види мистецтва постмодерної доби, в тому числі, у кінематограф як новітній синкретичний художній феномен ХХ–ХХІ ст.

Одним з перших режисерів, що у 1960-х роках звернувся до нової концептуальної мінімалістичної парадигми, створивши серію багатогодинних статичних картин, став американець українсько-лемківського походження Енді Уорхол. Серед них кінофільм «Сон», в якому протягом 6 годин глядач спостерігає лише сплячу людину, а також кінострічка «Емпайр», де камера вісім годин підряд досліджує в одному ракурсі хмарочос Нью-Йорка. Формі таких фільмів цілком відповідає їхній зміст: світ, охоплений нудьгою, світ, який можна спостерігати, проте важко відчутити. Втілення подібного змісту потребує мінімум почуттів героїв і глядачів, мінімум технічних засобів. Винахід Е. Уорхола цілком відповідав духу того часу, коли кинути виклик було модним. У 1970-х роках мінімалізм проявився й у російському кінематографі («Самотній голос людини» режисера О. Сокурова за мотивами творів А. Платонова; «Діти чавунних богів» режисера Т. Тойя тощо). Мова героїв кінострічок, що живуть на стику буття та міфу, позбавлена почуттєвих переживань, а представлена міфологізованими прообразами, пишномовністю, заримованими прислів'ями та приказками на шталт «народної мудрості».

Скупі й стримані емоційні реакції персонажів фільму не переривають руху думки [1; 2; 3].

У 1980–1990-х роках кінематограф поповнився мінімалістськими документальними фільмами американського кінорежисера Г. Реджіо, музику до яких написав один з основоположників музичного мінімалізму Ф. Гласс. Першою спільною роботою стала документальна кінотрилогія «Qatsi» — неповідний, безсюжетно-медитативний твір про сучасну епоху, в якій гине духовність через перетворення людини на технологічну жертву. Трилогія складається з фільмів: «Ko yaanisqatsi» (що з мови індіанців перекладається, як «світ, який вийшов з рівноваги», 1983), «Powaqqatsi» (1988) і «Naqoyqatsi» (2002). При написанні музики до «Ko yaanisqatsi» Ф. Гласс використовував автентичні гімни індіанців племені Гопі, змістовний аспект яких повною мірою відбиває відеоряд картини: 1) «Хто дістане коштовності із землі — накличе кінець світу»; 2) «У переддень дня очищення небеса будуть затягнуті павутиною уздовж і поперек»; 3) «Одного разу з небес може впасти посуд з попелом, і запалає земля, і закиплять океани» [5]. У трактуванні Ф. Гласса та Г. Реджіо «Ko yaanisqatsi» — це Біблія (починаючи з книги Буття і закінчуючи Апокаліпсисом), а також Коран, Веди і т. ін. Наслідком співпраці митців став драматичний півторагодинний гімн життю, який занурює глядача-слухача у стан медитативно-заворожливого трансy.

Мінімалістичні риси прослідковуються також у кінострічках І. Бергмана («Персона»), М. Антоніоні («Червона пустеля», «Пригода», «Фотозбільшення», «Професія: репортер»), В. Вендерса («Небо над Берліном») та Дж. Джармуша («Мрець», «Вживуть тільки коханці»), в яких мінімалізм виявлявся в усьому: в режисурі, в сценарії, в операторській роботі, паузах в діалогах, в довгих планах, порожніх просторах та майже повній відсутності монтажу [4].

В ракурсі аудіовізуальної взаємодії не можна оминати також кіномузику видатних композиторів-мінімалістів. Стилистичні особливості музичного мінімалізму виявились ідеальними інструментами для створення додаткових образних пластів для багатьох режисерів сучасності. Наприклад, популярність і схвальні відгуки дістав музичний супровід Ф. Гласса майже до всіх його праць у художньому та документальному кіно, серед яких «Тонка блакитна лінія» (1988), «Кендімен» (1992), «Кундун» (1998), «Шоу Трумана» (1998), «Години» (2002), «Записи про скандал» (2006) тощо. Роботи Ф. Гласса в кіно були відзначені багатьма престижними нагородами.

Результатом співпраці між англійським композитором-мінімалістом М. Найманом і кінорежисером П. Грінуеєм виявилось 18 музичних композицій до 10 кінофільмів. Візитівкою Наймана стала композиція «Memorial» у кінокартині «Кухар, злодій, його дружина і її коханець» (1989). Це — «Поминання» з «Реквієму», що є даниною пам'яті 39-ти вболівальників футбольного клубу «Ювентус», загинувших на брюссельському стадіоні «Ейзель» у 1985 р.

Не менш плідним виявилася творча співпраця з кінорежисерами російського композитора-мінімаліста П. Карманова в роботі над фільмами О. Ханютина, Т. Бекмамбетова, А. Хамраєва, Н. Джорджадзе, А. Прошкіна, М. Живова, М. Можар та інших.

Отже, творча концепція Minimal Art в кінематографі продемонструвала нове відношення до художнього часу та простору. Заснована на творчому самообмеженні автора, що виходить із мінімальної трансформації використовуваних у процесі творчості матеріалів, простоти й однаковості форм, монохромності, мінімалістська концепція у центр мистецького доробку поставила один об'єкт, модуль, тип конструкції, який вирізняється простотою рішення, багаторазово повторюється, затверджуючи певну художню ідею.

1. Маслова Л. С. Звучащая речь в системе киноречи // Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 147–152.

2. Ухов Д. П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 133–143.

3. Эшпай В. А. «Нулевая степень письма», или еще раз о минимализме // Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 144–146.

4. Шафиева Л. Кино и минимализм. URL: <http://www.nargismagazine.az/48333>

5. Eaton R. The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores: The Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. URL: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3839/eatonr88741.pdf?sequence=2>

Тетяна СИДОРЧУК

ВІДЕОАЛЬБОМ ЯК НОВЕ ЯВИЩЕ МУЗИЧНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОДУКТУ

Відеоальбом — це екранізація низки музичних композицій виконавця, випущених в межах однієї платівки, за порядком та смислом. Пісні такого твору об'єднані спільною тематикою, впізнаваним референсом та, що найважливіше, сюжетом, оскільки відеоальбоми — переважно в своїй суті є екранізацією концептуального альбому.

Звернемось до тлумачення терміну «концептуальний альбом»

(від слова «концепція» — розуміння; єдиний задум) — різновид музичного альбому, в якому композиції об'єднані спільною тематикою — композиційною, текстуальною тощо. Такий альбом нерідко містить сюжетну лінію, тобто дія відбувається від першого треку і триває аж до останнього.

Концептуальний альбом бере свій початок з середини 60-х років XX ст., коли американська група The Beach Boys записала та видала «Pet sounds», який по праву рахується точкою відліку поширення поняття. Важливе значення в становленні концептуальних альбомів відіграла поява платівок в середині 1950-х. Спочатку поява LP (лонгплів) була пов'язана з потребою записувати довгі за тривалістю твори класичної музики. Однак рок-музика швидко перейняла естафету (гурти «The Who», «Pink Floyd»).

Головна відмінність відеоальбому та інших музичних аудіовізуальних форматів — такий твір базується уже на записаному, окремому та, рідше, виданому творі — музичному альбомі. Уже на основі нього пишеться сценарій, підбираються актори (а часто це самі виконавці). Можна навіть узагальнити: це низка кліпів, знятих на основі концептуального альбому та об'єднаних спільним змістом. Можна узагальнити: відеоальбом — явище більш телевізійне, оскільки базується на кліпах.

Кліп — це короткий кіно-, відеофрагмент, який супроводжує музичну композицію. З появою телебачення кліп успішно набирає оберти і у цій сфері. Проте в той час, коли у США в 1981 р. уже розпочав цілодобове мовлення телеканал MTV (Music TeleVision), радянське телебачення могло хіба похвалитись телепередачами «Блакитний вогник» та «Мелодії та ритми зарубіжної естради».

Проте зі здобуттям довгожданої незалежності кліп почав активно розвиватись і у нас. Так, 17 вересня 1995 р. на каналі ICTV стартував перший український телевізійний хіт-парад кліпів під назвою «Територія А». Якщо згадати нелегкі для української музики 90-і, можна диву датись, як тандем Рудницька-Бригинець вдавсь до такого ризику. Для того, щоб хіт-парад виходив безперебійно, автори програми допомагали ідеями, технікою, декому самі знімали кліпи. За рік розпочав існування продюсерський центр «Територія А». Завдяки подібному підходу хіт-парад мав оригінальний контент та яскраво виражену мистецьку позицію, яка якісно впливала на українську музику.

Поява такого масштабного проекту в час, коли телевізійний простір був, відверто кажучи, в кризовому стані, доводить, що ство-

рювати новий, революційний продукт справді можливо, навіть якщо для цього потрібно піти на ризик.

З усього вищесказаного можна легко зробити висновок, що відеоальбом — явище, яке розвивається і кристалізується лише сьогодні. Гарний приклад прекрасного втілення концепції на наших теренах — відеоальбом Тіни Кароль «Різдвяні історії» (2016). За словами генерального продюсера Вікторії Лезіної, студія створила «фільм, який хочеться переглядати кожного разу з 6-го на 7-ме січня». Залучивши до зйомок обличчя каналу Тіну Кароль та переможця проекту «Маленькі гіганти» Женю Лебедина, студія відразу привернула увагу цільової аудиторії. Як результат — канал зібрав свою долю, ще й має можливість транслювати проект на свята. Тіна Кароль проїхалась по містах країни з туром «Колядки та вибрані хіти». Зірка також робить натяк, що, слідом за «1+1», також «колядуватиме» щороку по країні з тим же матеріалом. Такий твір можна сміливо назвати інвестицією в майбутнє.

Відеоальбом як повноправне поняття заявив про себе після кількох релізів суперзірки Бейонс: «Beyoncé» (2013) та «Lemonade» (2016). Сама співачка, виступивши в обох платівках як продюсер, уже кілька років намагається активно пропагувати поняття візуального альбому. «Lemonade» — це концептуальний альбом. На відміну від «Beyoncé», який складався з окремих відеокліпів, даний твір являється монолітною візуалізацією.

Слідом за Бейонс естафету в створенні аудіовізуального альбому перехопив американський хіп-хоп-виконавець Френк Оушен. 19 серпня 2016 р. лейбли Def Jam та Thresh Produce випустили 45-хвилинний реліз «Endless». Проте в релізі обох візуальних альбомів (Бейонс та Френка Оушена) є різниця: якщо співачка випускає відео- та традиційний альбом, то Оушен робить ставку уже на синтез аудіо- та відео: концепт альбому передбачає, що є один 40-хвилинний запис, не розділений треками та паузами.

Як бачимо, явище відеоальбому стає усе більш поширеним серед найбільш передових мас суспільства, це поняття стає логічним розвитком синтезу відео та музики. Глобальна мережа Інтернет, без якої сьогодні важко уявити будні, усе ближче підходить до телебачення (навіть наступає йому на п'яти), і вносить свої корективи в ринки його поширення; тож звісно потрібно підтримувати передові тенденції, йти в ногу з часом, тим паче, якщо для цього є усі шанси.

ДРАМАТУРГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В. ВИННИЧЕНКА У ДЗЕРКАЛІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розкриття драматургічної сутності В. Винниченка (1880–1951) — митця, який займає виняткове місце в історії української культури, реальних зв'язків його драматургії та національного театру в його розвитку, з'ясування значимості п'єс письменника і вистав за ними як художньої традиції дає змогу висвітлити ознаки еволюції українського літературно-мистецького процесу, поглибити з'ясування таких естетичних і теоретичних питань, як відношення літератури і сценічного мистецтва до дійсності, розвиток творчих напрямів, традиції і новаторство, специфіка творчості літературної і театральної та ін.

Незважаючи на значну кількість наукових розвідок Г. Веселовської, В. Гуменюка, Л. Дем'янівської, Н. Корнієнко, Г. Костюка, П. Кравчука, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Л. Танюка й ін., проблема «драматургія В. Винниченка та український театр» у сучасному мистецтвознавстві й досі комплексно не досліджена, зокрема недостатньо виявлені й уведені до наукового обігу маловідомі факти, мемуари, листування, інші архівні джерела, пов'язані з виставами за п'єсами В. Винниченка, його поглядами на їхню сценічну майстерність, творчими взаєминами з театральними режисерами й ін.

В український культурно-мистецький процес драматург-модерніст прийшов як бунтар проти етнографічно-побутової традиції (вона вже сприймалася як архаїчна) на початку ХХ ст., коли відбувалася глобальна перебудова художніх виражально-зображальних систем, з чітким усвідомленням, що український театр потрібно негайно європеїзувати — збагатити філософською глибиною, надати гостроти морально-етичним колізіям, динамізувати дію. Своєю творчістю митець відгукнувся на необхідність оновлення репертуару українського театру, чим виводив її зі стану обмеженості та провінційності на широкі шляхи оновлення.

Спостерігаються два мотиви, котрі спрямовували В. Винниченка на написання по-справжньому сценічного драматичного твору: фрейдівське марносластво, яке у психоструктурі автора займає дуже важливе місце, і бажання вивести українську літературу на високий європейський рівень.

В. Винниченко гостро переймався і проблемою постановки своїх драм на сцені, і проблемою «возвеличення українського», про що

свідчить його лист до мецената, громадського й культурного діяча Є. Чикаленка від 27 серпня 1908 р.: письменник просить знищити його твори, які не приймають у Росії, при цьому наголошуючи, що «українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще».

Перші п'єси В. Винниченка («Різними шляхами», 1903; «Дисгармонія», 1906; «Щаблі життя», 1907; «Великий молох», 1907; «Мemento», 1909) не відповідали бажаному ідеалу автора: вони стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру. Традиціоналістська критика відкидала революційні для української театральної традиції проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі тощо. Проводилася думка, що драматургія вимагає художніх узагальнень, проекції загальнолюдських цінностей, різноаспектного проникнення в сутність буття й водночас драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність.

Поступ драматурга до сценічної майстерності засвідчує нова п'єса «Дорогу красі», написана в Парижі протягом тижня (14–23 січня 1910 р.). Відсилаючи твір одразу після написання Є. Чикаленкові, у супровідному листі від 24.01.1910 р. В. Винниченко просить висловитися свого «хрещеного» з приводу тексту і наголошує, що особливо був би радий, якби його прочитав М. Садовський під кутом зору постановки на сцені. Відповідь Є. Чикаленка була для драматурга невтішною: двадцять осіб, яким він читав твір, «одноголосно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме», що у нього «нема хисту до писання сценічних п'єс», що «тенденція забиває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени»; при цьому авторові порекомендовано зробити її компактнішою і пристосувати до сцени. Така реакція не відвернула письменника від драматургії, він погодився із присудом театралів (п'єса «Дорогу красі» не була доопрацьована, але й не знищена, як обіцяв автор, вона зберігалася в архіві і через майже 100 років таки дійшла до читача/глядача); більше того — їхні критичні зауваження вагомо вплинули на творчі амбіції митця. З огляду на висловлені зауваження й написана наступна п'єса «Брехня» (1910), основу якої складала вдала композиційна схема, зароджена саме в п'єсі «Дорогу красі» і по-новому наповнена у «Брехні», повноцінний поліконфлікт, композиційна домінанта (головна героїня визначає архітекtonіку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи), психологізовані

ремарки й ін. Вистави за цією драмою на авторитетних європейських сценах забезпечили авторові заслужене визнання таланту.

Проблеми сценічного втілення п'єс із драматургом обговорювали К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, М. Садовський, Г. Юра. Вистави за драмами «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Базар», «Брехня» посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру» Леся Курбаса, стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру імені І. Франка, їхні інсценізації стали популярними в Росії (Москва) і в західноєвропейських країнах — Німеччині (Берлін), Чехії (Прага), Італії (Рим) та ін.

Драматургія В. Винниченка і її сценічне втілення є надзвичайно вагомим і цікавим надбанням української культури, проте мало вивченим. Систематизація та аналіз інформації про постановки п'єс митця в ХХ–ХХІ ст. покликані сприяти розширенню досвіду видатних попередників серед театральних діячів з метою його використання в сучасній культурі і створення цілісної об'єктивної картини розвитку театрального мистецтва в Україні в означений період, що й визначає перспективи подальшого дослідження.

Олена СУПРУН

НОВІ КОНЦЕРТНІ ФОРМИ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ

З 1970-х рр. ХХ ст. спостерігається процес розмивання кордонів між двома сферами культури — елітарною та масовою, академічною та неакадемічною. В кінці ХХ — на початку ХХІ ст. на перетині цих культурних традицій народжуються численні альтернативні форми концертного представлення музичної класики. Їх кількісне зростання дозволяє говорити про формування окремого пласта — «middle culture», який демонструє потужну тенденцію в сучасній музичній культурі, що впливає як на композиторську, виконавську творчість, так і на слухацькі практики. «Middle culture», а також його синонім «серединна культура» стали сьогодні науковими термінами і активно вживаються в культурологічних, музикознавчих роботах Г. Ганса, А. Цукера, В. Сирова кінця 1990-х — початку 2000-х рр. Поняття «middle culture» має широке значення. Перш за все, воно характеризує будь-які художні реалії, які балансують на межі академічного та масового мистецтва. Також це сфера музичного мистецтва, де руйнується межа між академічною та неакадемічною традиціями, що провокує формування нових видів творчої діяльності.

На сьогодні існує велика кількість модифікацій концертних форм «middle culture». Необхідно виділити наступні параметри, які формують їх сучасний стан. На систематику концертів можуть впливати: 1) неакадемічні зовнішні ознаки — манера поведінки академічного музиканта, його зовнішній вигляд, 2) місце проведення, 3) виконавський склад, 4) принцип побудови концертної програми, 5) способи театралізації, 6) технічні засоби. Природно, що різні ознаки можуть змішуватися у кожному конкретному випадку. Також варто відзначити умовний характер цих показників, що пов'язано з постійними оновленнями концертної практики.

1. Академічні концерти можна розділити на концерти з неакадемічною манерою поведінки і неакадемічним зовнішнім виглядом музикантів. У першому випадку виконавці застосовують розкутий стиль зірок масової культури, прагнення встановити прямий контакт із залом, викликати його реакцію і та симпатію. У другому — зовнішній вигляд виконавця може стати частиною змісту твору. 2. За місцем проведення розрізняються концерти в закритих концертних та неконцертних приміщеннях і концерти просто неба. Відзначимо, що виступи академічних музикантів в кінозалах, промислових приміщеннях, спільне музикування в мережі Інтернет створюють альтернативу оперній та філармонічній практиці. Вихід у відкритий простір відображає характерну для сучасної культури в цілому тенденцію залучення до мистецтва явищ реальної дійсності. Одна з популярних форм — Open-air, має на увазі концерти, де побутове навколишній простір стає «артизованим». 3. Концертні форми «middle culture» диференціюються за виконавським складом. Музиканти можуть виконувати класику традиційним складом, але із застосуванням неакадемічних способів звуковидобування або змішаним складом із включенням до виконавського складу побутових предметів, що пожвавлює сприйняття «серйозної» музики. 4. За принципом побудови концертної програми концерти можна розділити на калейдоскопічні та концерти-попурі. Стратегія формування таких програм виправдана тим, що виконавська практика «middle culture» звертається до широкої аудиторії з різним музичним досвідом. 5. За способом театралізації музики концерти діляться на концерти-шоу, хепенінги, перформанси. Важливою особливістю цих форм є візуалізація музичного процесу. 6. Сучасні концертні форми можна розділити за наявністю в них технічних засобів — із застосуванням мультимедіа або лазерних технологій.

Таким чином, на межі XX–XXI ст. виникають нові форми побу-

тування музичної класики, розширюються звичні рамки концерту, долається чіткий розподіл функцій композитора, виконавця, слухача. Класична музика, потрапляючи в нове середовище, наділяється невластивими їй якостями — візуалізацією та театралізацією, що «виправдовує» її звернення до широкої аудиторії — професіоналів та аматорів.

Дмитро ТЕРЕБУН

ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДІАЛОГІЗМУ

Джазове мистецтво упродовж минулого століття викликало величезну кількість суперечок та дискусій. Сьогодні мистецтво джазу все частіше стає предметом поглибленого мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, адже дослідження музичного простору даного феномену неможливе без міждисциплінарного культурно-філософського аналізу. Для кращого розуміння та адекватного сприйняття специфіки, місця та ролі джазового мистецтва у системі культури вважаємо за доцільне розглянути діалогічну природу джазу у співвіднесенні із філософським напрямом діалогізму.

Аналіз наукових джерел із зазначеної проблематики свідчить про актуальність кількісного збільшення у вітчизняній науковій літературі досліджень з поліаспектності проблеми джазової культури, зокрема, в такому аспекті джазу як діалог.

«Діалогізм» сьогодні є надзвичайно актуальним, оскільки він у змозі відповісти на виклики, що стоять перед сучасною гуманітарною свідомістю і культурою в цілому. Діалогічність, як фундаментальна риса буттєво-антропологічних відносин, знайшла глибоку інтерпретацію у працях діалогістів-«класиків» та їх послідовників — діалогістів «першого» й «другого» поколінь, що вплинуло на появу величезного шару критичних досліджень у міжгалузевій науковій сфері, присвячених вивченню спадщини представників «філософії діалогу». Однак до сьогодні недостатньо дослідженим, на наш погляд, є відображення ідей і концепцій «філософії діалогу» у сфері художньої творчості, джазовому мистецтві зокрема. Маємо на увазі питання співвідношення творчості і реальної дійсності; виконавця і колективу, слухачів і виконавця, поколінь виконавців; творів з іншими жанрами, стилями, типами композиторського мислення та видами музичного мистецтва тощо у сфері джазу.

Екстраполюємо ідеї та основні концепції діалогічної філософії,

культурології, літературознавства ХХ ст., мовний, особистісний та онтологічний аспекти діалогу на феномен джазового мистецтва, зокрема, імпровізаційності як найважливішої його риси.

Мистецтво джазу є діалогічним за своєю сутністю; діалог відбувається у таких формах: 1) діалог виконавців — перекличка джазових виконавців між собою під час колективної імпровізації; 2) діалог між виконавцями й аудиторією — миттєва реакція на музичні події; 3) позамузичний діалог (що існує поряд із музичним), який слід розуміти не як діалог, що не має відношення до музики, а лише як діалог немусичними засобами.

До позамузичного діалогу відносимо:

– внутрішній діалог (за Д. Лівшицем) — діалог поколінь у джазі, що формується в індивідуальній творчій свідомості джазового виконавця і є зрозумілим лише професіоналам-джазменам;

– внутрішній діалог (за М. Бахтіним): в імпровізації (як сольній, так і колективній) джазовий виконавець демонструє власне Я — «суть свого внутрішнього духовно-душевного світу» (Є. Барбан).

Імпровізація у джазі є визначальним семантичним носієм та головною рисою джазу, в якій відображається внутрішня потреба джазових музикантів у спілкуванні за допомогою музичного мистецтва. Джазова імпровізація майже завжди є комунікативною ситуацією і як засіб художнього спілкування, являє собою унікальну його модель, дотичну до концепцій філософії діалогізму. Екстраполяція культурно-філософської категорії діалогу на джазове мистецтво характеризує останнє як особливий тип відносин, що складаються із джазових реплік-висловлювань (діалогу). Під **джазовим діалогом** розуміємо як саму імпровізаційну фразу виконавця, так і відповідь його партнера та слухацьку реакцію під час імпровізації. У концепціях представників діалогічної філософії діалог вбачається як основа людського буття, де відносини *взаємності* є необхідними ознаками. Так само, необхідною складовою буття джазового мистецтва є співучасть аудиторії із джазовими музикантами під час виступу.

Таким чином, адаптуючи концептуальні положення міждисциплінарної теорії діалогу до джазового мистецтва, наведемо коло основних *показників*, необхідних для здійснення аналітичних процедур при осмисленні внутрішніх та зовнішніх діалогічних взаємовідносин у джазі. Серед них: рівень діалогізму тексту, ступінь асиміляції «чужого» слова, мовноповедінкова тактика реагування й мовноповедінковий потенціал адресату, ступінь активності комунікативного синта-

ксисту, діалогічні тактики кожного з типів діалогу та ін. Діалогічність джазового мистецтва є багатоплановою і виявляється у різних формах (джаз та академічна музична традиція, джаз та «легка» музика, джаз і рок, джаз і література, джаз і театр, джаз і хореографія, джаз і сучасний художній ринок і т. д.), що дає підстави прогнозувати активний подальший розвиток цього мистецтва у новому тисячолітті.

Катерина ФАДЄЄВА

ПОЛІФОНІЯ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВЦЯ ІГОРЯ ПЯСКОВСЬКОГО

Науковий стиль Ігоря Болеславовича позначений багатовекторністю напрямів, надзвичайно складний, оскільки ємність вкладеного змісту сягає граничної концентрації. Виняткова талановитість, потужний інтелектуальний потенціал, енциклопедичні знання — характерні ознаки постаті музикознавця та композитора І. Б. Пясковського.

Формування кола наукових зацікавлень розпочалося з дослідження логіки композиції, музичного мислення, аналізу українського фольклору. У середині 90-х рр. наукові інтереси зосередилися на вивченні стародавньої та сучасної поліфонії, наукові розвідки періоду 2000-х рр. пов'язані з комп'ютерним моделюванням процесу музичної творчості та штучним інтелектом. Власне І. Б. Пясковський впровадив до української музичної науки статистичні методи та методи моделювання творчого процесу, які використовувалися ним у навчальних курсах з комп'ютерного аналізу музики, гармонії, поліфонії. У підручнику для ВМНЗ «Поліфонія» запропоновано нові статистичні та структурні підходи в аналізі поліфонічних технік, бази даних поліфонічних прийомів різних епох. Ряд наукових праць присвячено зв'язкам минулого і сучасності.

Його наукова спадщина асоціюється з визначенням «багатотемна фуга». Пріоритетними напрямками наукових досліджень стали логіко-конструктивні принципи музичного мислення, логічне і художнє в музичному мисленні, феномен і еволюція музичного мислення. Фундаментальним дослідженням у цьому напрямі є монографія «Логіка музичного мислення». Проблему логічного і художнього вчення розглядає як прояв феномену музичного мислення з означенням двох підходів: перший з яких спрямований на виявлення можливостей, які кореспондуються з можливостями вербального мислення, другий — пов'язаний з вербальними засобами обмеження поняття

музичного мислення в контексті глибинного «проникнення в усвідомлений зміст музичного інтонування» [1, с. 21].

У контексті феномену музичного мислення наведені підходи перебувають в тісній взаємодії. Діалектичний зв'язок понятійної пари «логічне і художнє» у проекції на художнє виконання дозволяє логічну побудову твору інтегрувати з художньою інтерпретацією та навпаки, здійснювати зворотний процес — художню виконавську концепцію інтегрувати з виконавською логікою. У цьому контексті, як зазначає І. Б. Пясковський, «симбіоз протиставлених понять у визначенні художньої логіки, яка передбачає як відповідність тексту музичного твору, так і переконливість індивідуального виконавського трактування» [1, с. 22].

Ранній період творчості І. Б. Пясковського пов'язаний зі стилем постімпресіонізму та конструктивізму (на кшталт стилю К. Шимановського). Цілком логічно, що пізній період творчості І. Б. Пясковського позначений зверненням до поліфонії.

«Два поліфонічні цикли» для фортепіано («Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії») присвячені талановитому музиканту, блискучому піаністу, другу композитора та першому виконавцю циклів — кандидату мистецтвознавства, професору кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського Ю. П. Глуценку, який згодом став редактором видання цих творів (за погодженням та коректурою автора). І це не випадково. Запропонована у вищенаведеній статті вченим-композитором І. Б. Пясковським комунікативна модель прояву художньої логіки виявляється наступними позиціями. Авторська концепція музичного твору «передбачає й певну виконавську модель художньої логіки в цілому, але, втілюючи свої внутрішні уявлення в нотному тексті, він не може відтворити весь комплекс виконавських засобів через обмежені можливості нотної фіксації» [1, с. 22–24]. У творчому тандемі «композитор/виконавець» Ю. П. Глущенком була створена досконала виконавська інтерпретаційна концепція наведених поліфонічних циклів.

Наступна позиція пов'язана з виконавською інтерпретацією, яка передбачає багатоваріантність прочитання зашифрованого нотного тексту. І нарешті, в запропонованій комунікативній системі завершальний етап передбачає множинність інтерпретацій слухацького сприйняття й осмислення музикознавця-аналітика. Отже, в нотному тексті та у процесі виконання логічне й художнє виявляють інтегративну цілісність.

«Два поліфонічні цикли» для фортепіано («Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії») музиканта-теоретика-композитора І. Б. Пяс-

ковського певною мірою продовжують традиції композиторів ХХ ст., які збагатили світову музичну скарбницю поліфонічними шедеврами — це 24 прелюдії та фуги В. Задерацького, 12 творів *Ludus tonalis* П. Хіндемита, 24 прелюдії та фуги Д. Шостаковича, 24 прелюдії та фуги Р. Щедріна, в жанрі фуги писали М. Мясковський та О. Глазунов. Український музичний поліфонічний простір поповнили твори М. Скорика, В. Бібіка, О. Яковчука, М. Полоза.

Два цикли включають шість прелюдій та фуг і шість фуг та постлюдій. Композиторська концепція І. Б. Пясковського репрезентує задум автора, надаючи можливість виконувати як один, так і обидва цикли (шість прелюдій та фуг і шість фуг та постлюдій), а також окремі твори.

Конструктивно-експресіоністична манера творчого почерку композитора відкриває необмежений простір для різноманітних виконавських трактовок, різних принципів використання педалі для створення колористичних ефектів тощо, надаючи блискучі перспективи для інтерпретації у процесі концертного виконання. Репрезентовані «Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії» є ілюстрацією сучасної поліфонічної техніки, системності логіко-конструктивних механізмів музичного мислення композитора-музикознавця І. Б. Пясковського.

1. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. 2009. № 1 (2). С. 21–24.

Олександра ФІЛАТОВА

ОПЕРЕТА «СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК» НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКИХ ТА СВІТОВИХ ТЕАТРІВ

«Сорочинський ярмарок» — перша українська оперета, для створення якої сюжет був запозичений з класичної літератури. В основу була покладена однойменна повість М. Гоголя. Творчість цього письменника стала невичерпним джерелом для музично-драматичних та оперних театрів. До літературної спадщини М. Гоголя неодноразово зверталось багато композиторів. П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський та М. Лисенко черпали матеріал для лібрето своїх опер саме з повістей Гоголя. Винятком не став і О. Рябов, який, спираючись на сюжет повісті «Сорочинський ярмарок», зумів створити самотутню, колоритну, сповнену українських народних мотивів та традицій виставу.

Прем'єра оперети «Сорочинський ярмарок» відбулася у Харкові на початку травня 1936 року. Вистава у виконанні харківського колективу внесла новий подих у жанр оперети, підкреслюючи своєю неповторною акторською грою гоголівський колорит, душевність та щирість українського народу. Композиторський задум та стилістику допомогли втілити драматург Л. Юхвид та його співавтор, режисер-постановник М. Авах, балетмейстер І. Бойко та художник М. Соболю.

«Сорочинський ярмарок» — це, насамперед, синтез музично-сценічного дійства, у якому вдало поєдналися мистецтво народного танцю, українські пісенні традиції та неповторний колорит народу України. Композитор не тільки поєднав у виставі народні пісні та мотиви, але і майстерно переінтонував їх у широке симфонічне звучання. Доктор мистецтвознавства, дослідник «легкого жанру» М. Янковський писав щодо творчості Рябова у своїй монографії «Советский театр оперетты» наступне: «Композитор відштовхувався від українських народних наспівів, але й підійшов до них не як фольклорист, а як досвідчений майстер опереткового жанру. Його мелодійна музика легка, органічна для героїв гоголівського твору, водночас вона дуже театральна і прекрасно відтворює гостру і дотепну драматургічну інтригу та переконливо розкриває зворушливі ліричні ситуації, в які потрапляють головні персонажі цієї талановитої, дійсно свіжої новаторської оперети. Досвід великих російських композиторів-класиків у зверненні до сюжетів М. Гоголя, переосмислений з позицій і досягнень оперети став для автора “Сорочинського ярмарку” дороговказом до написання першокласного твору, в якому геніальний письменник не “скомпрометований” вивіскою чужого йому “легкого жанру”» [2, с. 198].

Після величезного успіху «Сорочинського ярмарку» на теренах України, виставою починають цікавитися й інші світові театри. На сцені московського театру оперети прем'єра відбулася навесні 1937 р. під керівництвом Григорія Яроя та режисера С. Мизнікової. В 1975 р. оперета була поставлена на сцені берлінського «Метрополь-театру».

В наш час вистава «Сорочинський ярмарок» з неменшим успіхом іде на сцені Київського національного академічного театру оперети під керівництвом народних артистів України режисера Богдана Струтинського та диригента Святослава Литвиненка.

«Сорочинський ярмарок» — це самобутня, яскрава, новаторська вистава, у якій вдалося не тільки поєднати народнопісенні мотиви та народні музично-театральні традиції, а й зберегти колорит гоголівської повісті, яка була покладена в основу. Завдяки своєму непе-

ревершеному українському мелосу та лірично-комедійній тематиці вистава завжди приваблюватиме увагу глядачів та буде окрасою не тільки українських театрів, а й світових.

1. Станішевський Ю. Корифей української оперети. Київ, 1999. 94 с.: іл.
2. Янковский М. Советский театр опереты. Очерк истории. Ленинград—Москва: Искусство, 1962.

Татьяна ШАК

ВИДЕОКЛИП: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Анализ категорий медиа в совокупности их видов: печатных (пресса) и электронных (телевидение, радио, кинематограф, видео-арт, Интернет и пр.); форм (художественных, рекламных, документальных, образовательных и т. д.) и жанров (статья, интервью, репортаж, драма, комедия, видеоклип, рекламный ролик и пр.) позволяет предположить, что культура видеоклипа занимает ведущие позиции в современной медиасфере. Будучи жанром устоявшимся и популярным, он не имеет достаточно разработанной аналитической базы как с позиций музыковедения, так и киноведения.

Цель данной публикации — дать определение и наметить принципы внутренней классификации этого медиажанра. Отталкиваясь от определения медиатекста как сложного синтетического текста, основанного на системе элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе их соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации, можно предположить, что иерархия визуальных и звуковых (вербальный текст, музыка, шумовые эффекты) компонентов в видеоклипе несколько иная, чем в других жанрах медиа. Так, если музыка в художественном, анимационном, документальном кинематографе, жанрах рекламы, телепередачах носит, бесспорно, прикладной характер, то в видеоклипе она становится ведущим фактором. Этим определяется и проблема авторства, и композиционные особенности видеоклипов, связанные с его масштабами, специфическим монтажом, и синтез музыки и видеоряда, и принципы классификации. Солирование музыки в синтетическом тексте видеоклипа, по-видимому, связано с влиянием на его происхождение так называемого коммерческого танца, мюзикла и музыкального фильма вообще.

Наметим критерии, по которым возможна классификация видеоклипов: 1) по содержательному ряду; 2) по типу подачи испол-

нителя; 3) по технике подачи видеоряда. На основе предложенной классификации можно определить и основные типы видеоклипов.

По содержательному ряду клипы могут быть сюжетные и бессюжетные. Последние, в свою очередь, подразделяются на танцевальные, имиджевые и образно-поэтические клипы.

По типу подачи исполнителя клипы бывают с закадровым и внутрикадровым звучанием голоса (концертный вариант и игровые, когда исполнитель выступает в роли актера).

По технике создания видеоряда выделяются компиляционные (цитаты, собранные и скомпилированные) и съемочные клипы, имитирующие документальный, художественный кинематограф, концертно-сценический тип, а также созданные на основе анимации, или смешивающие (микширующие) разные техники. Поясняя данные принципы классификации, обратимся к эскизному анализу нескольких клипов.

Видеоклип «Express yourself» (1989 г., исполнитель — Madonna, авторы песни — Madonna и Stephen Bray, режиссер — Devid Fincher). Данный клип относится к типу «имиджевых». Его идея — выражение свободы индивидуальности. В соответствии с текстом песни, видеоряд и драматургия клипа строится на сопоставлении разных образов (имиджей) певицы: раскрепощенная молодая женщина (в этом суть Мадонны); светская дама с черной кошкой в руках (имитация имиджа Мерлин Монро); эмансипированная женщина в мужском костюме с моноклем (подражание образу Марлен Дитрих); дерзкая, агрессивно-эротическая, но, в то же время, покладистая девушка, подчиненная воле мужчины. Можно предположить, что лики героини клипа репрезентируют представление о ней двух разных (возрастных и социальных) типов мужчин: молодого рабочего и зрелого состоятельного мужчину. Символ клипа и его визуальный лейтмотив — черная кошка, «гуляющая сама по себе», еще раз подчеркивает идею песни — будь собой.

Видеоклип «Remember the time» (1991 г., исполнитель — Michael Jackson, авторы песни — Teddy Riley, Michael Jackson, Bernard Bell., режиссер — John Singleton, продюсер — Reid Shane). Данный клип относится к типу сюжетных — это своеобразный фрагмент исторического фильма. Текст песни достаточно примитивен. В его основе многократное обращение к возлюбленной, со словами: «Помнишь ли ты, как мы полюбили?». Этот риторический вопрос дал повод авторам клипа перенести главного героя в другую историческую эпоху — Древний Египет с царицей Клеопатрой, её роскошным дворцом, свитой и всем соответствующим антуражем.

Клип начинается подобно кинофильму с названия на фоне песочных часов, что дает понять о том, что мы погружаемся в прошлое, при этом оказываемся в Древнем Египте. Роскошь и красота окружают Фараона и Клеопатру. Но Клеопатре становится скучно, и она просит Фараона развлечь её. После двух неудачно выступивших и казненных Клеопатрой слуг, выходит третий — маг. Он рассыпает черный, будто живой песок, становиться на него и, исчезнув под землей, на свет появляется, словно из золота, молодой юноша, который очаровывает Клеопатру.

Клип имеет три раздела. Большое вступление, воссоздающее атмосферу той эпохи (звучит почти без музыки), напоминает фрагмент исторического фильма с диалогом фараона и Клеопатры. Основная часть клипа — собственно песня — начинается с неожиданного появления Майкла Джексона, который «материализуется» из песка, превращающегося в золото. Клеопатра влюбляется в героя, что вызывает гнев фараона. Свита преследует Майкла Джексона, пытаясь его убить. Таким образом, конфликт (любовный треугольник), который мог бы иметь место в историческом фильме, перенесен в клип. Короткий финал клипа — исчезновение героя. Сюжетность клипа, подражание историческому фильму, потребовала ярких декораций, костюмов, специфического грима и привлечение профессиональных актеров. Так роль фараона исполняет известный комедийный актер Эдди Мерфи.

Видеоклип «Englishman in New York» (1991 г., автор и исполнитель — Sting, режиссер — David Fincher, продюсер — Howard Woffinden). Данный клип принадлежит к категории образно-поэтических. Его смысл — образ Америки в восприятии англичанина, отсюда, построение видеоряда клипа на сочетании двух культур — Старого и Нового света. Улицы Нью-Йорка и английский смог; джазмен-афроамериканец и пожилая английская леди. В клипе нет сюжета, но есть броские, часто меняющиеся образы-кадры (клиповый монтаж). На первом плане Стинг, имидж которого вбирает в себя особенности двух культур.

Таким образом, видеоклип — это разновидность медиатекста, в многослойной структуре которого музыкальный компонент становится определяющим, влияя на масштабный и смысловой уровень клипа через механизм перевода песенного содержания в визуальный ряд, динамичную монтажную технику, тяготеющую к пространственно-временным деформациям.

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ НА ЗАХІДНІЙ ВОЛИНІ: В ДАВНИНУ І ТЕПЕР

Сьогодні, на початку ХХІ ст. традиційне ритуальне дійство на волинському сільському весіллі чим далі, тим більше вкорочується. Якщо ще десять років тому в експедиції можна було зафіксувати гуртовий спів (у складі більше чотирьох інформантів), то нині отримуємо польові записи переважно сольного виконання. Суттєвим фактором впливу на особливості виконання весільних пісень є їхня приналежність до певного моменту обряду. Нині значна частина пісень втрачена через зникнення саме обрядових моментів (обряд комори). Залежно від місця проведення весільного ритуалу пісні могли виконуватися на вулиці або в приміщенні. Наприклад, якщо в хаті відбувалося випікання і поділ короваю, вінки, розплітання коси, то виконання пісень зазвичай було неголосним. А у випадках, коли обрядовий момент відбувався на дворі (в дорозі, зустріч молодих, обтанцювання молодої), то виконавці намагалися співати як найголосніше «так щоб все село почуло, що у Галі весілля». Проте, сила гучності співу, пов'язана з місцем проведення весілля не є єдиним критерієм характеру виконання пісень. Залежно від функції, яку несе наспів у певний момент обряду, жінки (співали вони в основному) виконували з різним характером настрою. Якщо момент весілля був пов'язаний з образом молодої (прощання з родиною), то і виконання пісень було відповідним, «зі сльозами на очах». Резонансом лірико-драматичного настрою нерідко випадало імпровізоване виконання жартівливих пісень за столом та під час танців, що очевидно було пов'язано з радісно-піднесеним настроєм гостей («А ще коли вип'ють чарку!...») та внутрішньо вистроєною драматургією дійства.

Власне музичну частину весільного обряду, окрім обрядових наспівів, складають ще пісні інших жанрів (неприурочена лірика, балади, народні романси, авторські пісні та напливові), а також інструментальна музика, що супроводжує весільний поїзд і танці [3, с. 114]. Відомий сучасний етномузиколог А. Іваницький, услід за іншими науковцями, вважає, що як вже згадувалося раніше, весільний репертуар поділяється на дві основні частини. Одна з них — обрядова, тобто та, що «обслуговує» безпосередньо ритуальні дії і найбільше відповідає українській назві всього обряду — весілля. Друга частина — лірико-драматична. Вона більшою мірою пов'язана не з дією,

а з розкриттям почуттів тих учасників весільного обряду, для яких шлюбний ритуал є корінним переломом у житті. Усі автори справедливо вказують на молоду як центральний образ цієї образно-емоційної сфери весілля. Пісні від особи нареченої та її подруг, батьків під час прощання, а також сирітські весільні наспіви А. Іваницький називає журними з огляду на їхній дійсно сумний характер в багатьох регіонах України [2]. Треба зауважити, що без цих пісень обох груп, міцно закріплених звичаєм на певних етапах ритуалу, традиційне весілля давно перестало б існувати як обряд і перетворилося би на звичайне застілля з піснями, танцями й розвагами [3, с. 115]. Ті наспіви, які дослідник народної музики Волині й Західного Полісся Юрій Рибак називає ладканковими, на Потур'ї дійсно супроводжують обрядові моменти весілля: випікання короваю, викупу молодої, перепою (спомагання), передирки дружок і свашок; моменти, що пов'язані з переміщенням гостей (до молодої, до церкви і від церкви), перезви і т. д.

Друга група весільних обрядових — журні пісні, за термінологією А. Іваницького. На території Потур'я — це наспіви, що супроводжують сакральні-ліричні моменти обряду (вінки, розплітання коси, вбирання молодої у вінок, прощання її з родиною, а також епізоди, пов'язані з відвідуванням молодої її родичами на другий день весілля. Ось один з пісенних текстів — він звучить у момент повернення батьків додому після їх «побачення» з донькою у домі зятя (т. зв. «перезви»): *Оббіг зайчик через гайчик та й скаче, / Їде матюнка від дитиночки та й плаче / 2. Ой, там її медом-вином поїли, / Ой, вони її дитиночку втаїли. / 3. Оббіг зайчик через гайчик, через ліс, / Їздив татойко по дитиночку — не привіз.* Отже, журні або ліричні весільні пісні пов'язані зі сферою нареченої і виконуються у найдраматичніші моменти весільного обряду.

Як бачимо, сьогодні весільна традиція найчастіше має розважальний характер. Справедливо відзначила цю особливість дослідниця фольклору К. Дорохова: «В наші дні магічна сутність весільного ритуалу давно залишилася в минулому; він став приналежністю святкової культури, одним з найбільш яскравих дороговартісних розваг» [1, с. 183]. Нажаль, весільна традиція майже повністю втратила своє сакральне значення (зберігся лише обряд вінчання та обтанцювання), яке в давнину було однією з резонансних причин проведення весілля. Це пов'язано, очевидно, зі зміною часового простору, суспільного мислення та поколінь. Порівнюючи сучасну традицію з мате-

ріалами друкованих видань, де є описи ранньої весільної обрядовості, можна уявити наскільки важливим було виконання весільних пісень в давнину.

Все ж, весільний обряд має цілісну форму зі складною внутрішньою будовою, логікою послідовного розгортання подій та закономірним розвитком музично-поетичного та жанрового начал. Весільні пісні в таких умовах можуть виконувати щоразу іншу функцію, залежно від змісту обрядового епізоду, його учасників та наслідків. Доцільним вбачається подальше відтворення та збереження цієї традиції, котре дозволяє берегти пам'ять наших предків та етнічний код українського народу.

1. Дорохова Е. Ночные свадьбы: когда день и ночь меняются местами // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство. Вып. 3. / ред. сост. Е. Дуков. Москва: Нестор-История, 2012. С. 183–195.

2. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ, 1990. С. 7–15.

3. Круглов Ю. Русские обрядовые песни: учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 1989. 320 с.

Лада ШИЛЕНКО

РОБОТА РЕЖИСЕРА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

У теперішній час надзвичайно актуальною проблемою стала роль режисера в музичних театрах України. Як зазначала М. Р. Черкашина-Губаренко, питання інтерпретації авторського твору постановниками постало одночасно з формуванням окремої професії режисера, відокремленої від композитора-драматурга [1, с. 17].

Як в драматичному театрі, так і в музичному, часто режисерські інтерпретації можуть не розкривати думку автора, а кардинально відрізнятись від неї. Це важливо з точки зору мистецтва, адже кожен митець є творцем тільки тоді, коли він висловлює через твір свої власні ідеї та сприйняття світу.

У драматичному театрі такі ходи можуть бути вдалимими та оригінальними, адже театральні п'єси дають постановникам можливість великої свободи в авторському рішенні та фантазійних пошуках. У той же час, у музичному театрі така фривольність може привести до розвалу вистави. Причиною цього є музична драматургія, в якій закладена ідея композитора. Музична концепція автора може йти в розріз із штучно створеною ідеєю постановника. В такому випадку конфлікт ідей та закладених підтекстів у творі не дасть змоги ство-

рити суцільного художнього твору на сцені. Тому необхідним для постановника твору в музичному театрі є ретельний аналіз музичного ряду, лейтмотивів, ладо-ритмічної побудови опери.

Важливим є той факт, як глядач сприйматиме сценічну інтерпретацію твору, адже саме на нього спрямований фінальний продукт співпраці режисера і композитора — вистава.

Суттєвим фактором у встановленні контакту з публікою є сценографічне рішення вистави, адже художня стилістика, в якій вирішений твір, — це обличчя і оболонка вистави. На думку видатного українського сценографа Михайла Френкеля, сценограф — це автор пластичної режисури вистави. Художник разом з режисером мають знайти точки зіткнення життєвих проблем з проблематикою п'єси, тим самим актуалізуючи проблематику п'єси [2, с. 15].

Іншим питанням музичного театру є специфіка роботи актора-вокаліста. Вона полягає у тому, що йому значно складніше позбутися своїх м'язових зажимів, тому виконавець не відчуває максимальної свободи рухів як драматичний актор, що ускладнює створення повноцінного персонажу на сцені. У момент дії вокаліст, окрім усіх акторських задач, які виконує і драматичний актор, має ще виконувати вокальну партію твору, що технічно більш складно, ніж декламація.

Актуальною проблемою в сучасних музичних українських театрах стала репертуарна криза. Рідко відбуваються постановки опер наших сучасників, що стримує розвиток музично-театрального мистецтва.

Важливим та дискусійним питанням є переклад оперного лібрето опери українською мовою. В музично-театральному просторі України та й всього світу існують гострі суперечки та кардинально різні думки мистецтвознавців з цього приводу. Звертаючись до цієї проблеми, можна говорити про те, що до останньої чверті ХХ ст. на світових оперних площадках здійснювався переклад лібрето національною мовою відповідно до країни виконання. Дана практика була загальнопоширеною.

Як пише український перекладач та науковець Максим Стріха, «після Другої світової війни підхід до доцільності перекладу оперного лібрето змінився. Все це мало цілком прагматичну причину, адже провідні театри рівня “Метрополітен опера”, Ковент-Гардена, “Штатсопер”, “Ла Скала” тощо, не маючи постійного складу солістів і запрошуючи для нових постановок інтернаціональний набір зірок, поступово стали впроваджувати практику виконання класич-

них опер мовами, якими були написані оригінальні лібрето» [3, с. 1]. Це значно полегшило задачу вокалістам, яким було достатньо вивчити партію однією мовою, для того щоб гастролувати різними країнами. Однак, з іншого боку, це значно ускладнює процес сприйняття даного твору публікою.

Найвідоміші світові композитори в свій час робили акцент на цьому питанні, схилиючись до того, що опера може бути і має бути перекладеною, адже головна задача вистави — донести зміст, закладений автором, що неможливо зробити без слова, зрозумілого для публіки.

Таким чином, проблема перекладу лібрето має вирішуватися індивідуально з огляду на кожен конкретний твір. При цьому постановники мають пам'ятати не лише про те, що вони хочуть дати публіці, а й про те, що саме глядач хоче почути і побачити. Тут виникає повернення до проблеми діалогу з глядачем.

Підсумовуючи вищесказане, можна говорити про цілий комплекс складнощів, з яким зіткається режисер у сучасному музичному театрі. Найголовнішими є питання модерної інтерпретації твору постановником, ролі режисера у сучасному театрі, доцільності відходу від оригінальної ідеї автора. Тема взаємодії глядачів та публіки, акторського вишколу вокалістів, професійного підходу до підбору вокалістів-акторів на дану партію, питання перекладу оперного лібрето та репертуарна криза сьогодення. Усі ці проблеми неодмінно розглядаються режисером, який втілює театральну-музичний твір на українській оперній сцені.

1. Черкашина-Губаренко М. Р. Режисер-постановник та автор-інтерпретатор у сучасному балетному театрі // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. С. 17–24.

2. Френкель М. А. Современная сценография. Киев: Мистецтво, 1980. С. 15.

3. Стріха М. Опера: сумбур замість змісту. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/39974>

Ольга ШЛЕМКО

КРАКІВСЬКІ ГАСТРОЛІ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ

Цього року виповнюється 140 років від дня народження Гната Хоткевича (1877–1938), знакової для України постаті – визначного письменника, драматурга, літературознавця, режисера, театрознавця, композитора, музикознавця, бандуриста, фольклориста, етног-

рафа, культурно-громадського діяча, репресованого і страченого комуністичним режимом. Це далеко не повний перелік сфер творчої діяльності цього універсально обдарованого митця, до речі, інженера-технолога за освітою. Особливе місце в творчому житті митця займає Гуцульський театр, створений ним у серпні 1910 р. в Галичині, в гуцульському селі Красноїллі. Цей театр став мистецьким та етносоціокультурним феноменом, безприкладним явищем не лише в історії українського, а й загалом європейського театру.

Про стрімке зростання популярності Гуцульського театру свідчить той факт, що вже майже через рік після свого утворення за інтенсивністю гастрольної діяльності він посів серед українських театрів Галичини друге місце (після професіонального театру Товариства «Руська бесіда»), що є по суті унікальним явищем.

Феномен Гуцульського театру чи не найяскравіше проявився під час його гастролей до Кракова. У березні 1911 р. гуцульські актори вирушили у свою першу і надзвичайно відповідальну гастрольну подорож Галичиною, що вимагало від них мобілізації всіх духовних і фізичних сил та чіткої організаційної роботи. Оскільки Г. Хоткевич через свою завантаженість літературною роботою та у зв'язку з сімейними обставинами не зміг поїхати разом з театром, то він підшукав для цього відповідну людину — політичного емігранта з Наддніпрянської України Олексу Ремеза, якого переслідував царський режим за участь у революційних подіях 1905 р. О. Ремез уже мав досвід роботи в театрі Товариства «Руська бесіда» і радо погодився стати директором і режисером Гуцульського театру.

Гастрольний маршрут до Кракова пролягав через Косів, Надвірну, Калуш, Долину, Болехів, Стрий, Старий Самбір, Добромиль та інші міста й містечка Галичини. Несподівано у м. Сяноку Гуцульському театрові вперше було заборонено показ вистави «Верховинці». На категоричну відмову сяноцького старости не вплинуло і те, що автором п'єси був відомий польський письменник Ю. Коженювський. Такі дії старости викликали обурення у сяноцьких поляків. Актор П. Шекерик-Доників, один з виконавців заголовної ролі Антона Ревізорчука у виставі «Верховинці», знаний згодом як етнограф, фольклорист, письменник-самоук, війт с. Жаб'є, посол польського сейму, згадує, що «багато поляків вищежело наш театр на станцію, перепрошуючі наших аматорів за ниправне поведення старости» [3, с. 104].

Хоча в афішах Гуцульського театру значилась вистава «Верхо-

винці» Ю. Коженювського, насправді ж грали здійснену Г. Хоткевичем переробку цієї п'єси під назвою «Антін Ревізорчук». Ця підміна назви викликана тим, що п'єсу Ю. Коженювського під назвою «Верховинці» в перекладі К. Климовича вже було дозволило львівське цензурне відомство в 1864 р. до постановки театрові Товариства «Руська бесіда». Натомість для постановки цієї п'єси під назвою «Антін Ревізорчук» потрібно було добиватись дозволу цензури, що вимагало часу і не виключало можливості її заборони.

У переробці та постановці Г. Хоткевича драма набула реалістичного звучання, сценічності, національного колориту, а також антиавстрійського спрямування. У драмі «Верховинці» яскраво відбилась трагедія людини високого духу, яка відмовилась коритись і стала на прю з поневолювачами. Навіть на початку ХХ ст. серед гуцулів не згасла пам'ять про ватажка опришків Антона Ревізорчука, а місцеві жителі показали Г. Хоткевичу місце, де він колись «зробив собі “зимовник”, місце, де він зупинявся “остугву потужити”, аби врятуватися» [2, с. 549].

Загалом польська преса досить прихильно поставилась до виступів гуцульських артистів. З повідомлення у вечірньому випуску газети «Czas» (27.03.1911) довідуємось, що перший показ вистави Гуцульського театру відбувся в понеділок 27 березня о десятій годині ранку в залі готелю Саський: «Попит на квитки великий» [5].

У вечірньому випуску газети «Nowa Reforma» (28.03.1911) невідомий рецензент стверджував, що «розтягнутість, сентименталізм і брак реалізму, які притаманні цьому творові, невідповідно вибраному для трупи, зменшує етнографічну вартісність вистави. Автентичні гуцули в ролях сентиментальних “Raubritterow” не могли почуватися добре, оскільки сентименталізм, до того ж такий сльозливий, є цілковито чужий для їх простої і широкої натури. Однак актори успішно здолали труднощі, створені для них автором. Довгі тиради і монологи виголошувалися добре та інтелігентно. Масові сцени також були вдалимими». Проте найбільше подивували гуцульські актори «своїми танцями, перенесеними живцем на краківську сцену із зеленої полонини, які відзначались щирістю і оригінальністю». Декорації, які створив Г. Хоткевич, нагадували «шекспірівські», а ось режисура була «недостатньо вимоглива, внаслідок чого страшно довгі паузи між нескінченною кількістю картин, повільний темп гри і надмірна тривалість вистави» [4].

Газета «Glos Narodu» (31.03.1911) відзначала, що «виконання

вистави “Karpasy górale” не могло, звичайно, задовольнити вишукану публіку, лише усвідомлення того, що бачать на сцені не загримованих, а справжніх горян, співи і танці яких не завчені, а всмоктані з молоком матері, що той танець і спів зрослися з ними, створювало часом враження, що то не сцена, а гори з-під Красноїлля і Голов». До того ж «та ілюзія посилювалась тим, що виконавці двох головних ролей — Парані та її нареченого Ревізорчука були, здається, онуками цих історичних постатей». Рецензент також відзначив, що з-поміж інших виконавців «виризняються професійний актор, режисер і директор трупи Олекса Ремез, який виконував роль фельдфебеля, гуцул Іван Генсецький у ролі мандатора і гуцулка (Н. Гулейчук. — *О. Ш.*), яка грала маму Ревізорчука». Загалом, на думку рецензента, «виконання вистави було дуже щире і влучне. Публіки зібралось досить багато» [6].

Відгукнулась на виступи Гуцульського театру і газета «Nowosci Ilustrowane» за 01.04.1911 р., яка до того ж вмістила фотографію гуцульських акторів з О. Ремезом, звідки на нас дивляться одухотворенні, інтелігентні, сповнені почуття власної гідності, симпатичні обличчя легінів і дівчат. Насамкінець повідомлялось, що зала була «заповнена польською та руською публікою, яка щиро аплодувала симпатичним аматорам» [7].

У цілому, замітки та рецензії на гастролі Гуцульського театру у Кракові, вміщені у тогочасних польських газетах, що належали до різних політичних таборів, відзначались неупередженістю, об'єктивністю, професійністю і доброзичливим ставленням до гуцулів.

Львівська газета «Діло» підвела підсумки гастрольної подорожі по Галичині, яка, на думку редакції, «має велике значіння, а по західній Галичині тим більше, бо “гайдамаки” складали іспит зі своєї культури» [1]. Успішні виступи в Кракові не лише принесли гуцулам моральне задоволення, але й зміцнили фінансове становище театру.

Без перебільшення тріумфальні гастролі Гуцульського театру до Кракова та інших міст Галичини засвідчили, що гуцули блискуче склали свій мистецький і «цивілізаційний» іспит. Своєю майстерною грою та інтелігентною поведінкою гуцульські артисти довели, що вони є представниками волелюбного українського народу, який має неповторну, високу культуру. Гуцули пізнавали світ, а світ пізнавав гуцулів.

1. Гуцульський театр // Діло. 1911. 3 квіт.

2. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: у 2 т. / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1966. Т. 2. С. 501–578.

3. Шекерик-Доників П. Перший гуцулський театр опередь войнов // Календар гуцулський на рік 1937. Варшава, 1936. С. 99–118.

4. Nowa Reforma. 1911. № 142. 28 mar.

5. Przedstawienie huculskie // Czas. 1911. № 140. 27 mar.

6. Rolicz. «Karpaccy górale» i oryginalni bohaterzy // Głos Narodu. 1911. № 74. 31 mar.

7. Teatr Huculski w Krakowie // Nowości Ilustrowane. 1911. № 13. 01 kwiec.

Вікторія ШУМІЛОВА

НАЦІОНАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ім. П. ВІРСЬКОГО — РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Сьогодні формування національної культури українців внаслідок певних геополітичних процесів відбувається значною мірою засобами народного мистецтва, зокрема, хореографічного. Змістовним і багатим є внесок народних хореографічних колективів у збереження і примноження національної культури. Особливе місце серед них належить Національному заслуженому академічному ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Тема творчості ансамблю до кінця не вичерпана. Тому звернення до діяльності цього колективу на наш час є актуальним.

Державний ансамбль танцю України було створено навесні 1937 р. На чолі творчого колективу стояли відомі балетмейстери Павло Вірський і Микола Болотов. Вони уперше в Україні згуртували навколо себе колектив народного танцю, який у 1940 р. реорганізований в ансамбль пісні і танцю УРСР. Упродовж 1955–1975-х незмінним керівником ансамблю був народний артист СРСР, лауреат державних премій СРСР і державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка Павло Вірський.

Митець зміг об'єднати і виховати колектив зі своєрідним, тільки йому притаманним почерком, неповторною виконавською манерою. Павло Павлович Вірський підпорядкував народний танець законам театрального дійства, тонко стилізував фольклор, поєднуючи його з класичним танцем. Новаторство, яке Вірський втілював в українському танці, не мало аналогів у всьому світі. Авторські роботи митця — це міні-спектаклі, які базувалися на фольклорних джерелах, глибинних, накопичених століттями витоках національного характеру.

Балетмейстерський доробок П. Вірського на театральній сцені складає близько ста хореографічних полотен: «Ми з України», «Хміль», «Подoliaночка», «Запорожці», «Чумацькі радощі», «Київські парубки», «Вишивальниці», «Про що верба плаче», «Сестри», «Моряки флотилії», «Ляльки», «Ми пам'ятаємо», «Гопак» тощо.

З 1980 р. ансамбль очолює відомий знавець хореографічного мистецтва, українського фольклору та етнографії, дослідник і продовжувач найкращих творчих традицій Павла Вірського, народний артист України, Герой України, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, професор, академік Мирослав Вантух. Творчі здобутки М. Вантуха піднесли його до рівня провідних майстрів національної української хореографії. Його творчий доробок включає більше сорока хореографічних композицій: «Карпати», «В мирі та злагоді», «Літа молодії», «Україно моя, Україно», «Волинська полька», «Гуцулка», «Циганський танець» та інші. Постановки М. Вантуха цікаво інтерпретують народні обряди, традиції, звичаї, вдаючись до сучасних лексичних хореографічних засобів.

Перебуваючи на чолі уславленого колективу, Мирослав Вантух невтомно дбає про спадщину свого предтечі, включаючи в кожен концертну програму його танці, розгорнуті хореографічні композиції [1, с. 110].

Творча діяльність колективу відіграє вагомий роль у формуванні, збереженні, розвитку та пропаганді української культури як в Україні, так і за кордоном. Цей колектив по праву називають повноважним представником України у світі, оскільки він піднімає авторитет країни, створює її імідж.

Ансамбль побував більш ніж у 80 країнах світу: Франції, Іспанії, Португалії, Італії, Англії, Бельгії, Швейцарії, Данії, Ірландії, Угорщині, Польщі, Румунії, Німеччині, США, Канаді, Бразилії, Аргентині, Мексиці, Перу, Австрії, Японії, Китаї, Індії, Єгипті, Ізраїлі та багатьох інших країнах. Концерти прославленого колективу у різні часи відвідували королеви, принци, президенти. Зокрема, Жак Ширак у Парижі, принц Альберт у Монако, на Кубі — Фідель Кастро, у Китаї — Мао Цзедун, Хо Ши Мін у В'єтнамі, королева Данії, Єлизавета II у Англії. Український танець здивовує найвишуканішу світову публіку своєю неповторною красою і щирістю, глибокою народністю, багатством барв, різноманітністю й самобутністю.

Гастролі ансамблю завжди супроводжувалися захопленими відгуками провідних зарубіжних видань. Ліза Трамер у газеті «Ва-

шингтон пост» (США, 2004 р.) зазначила, що «робота цього колективу — це робота часового механізму “Ролекс” — без права на помилку чи збій. Цей колектив просто супер і номер один у світі без всяких сумнівів» [1, с. 115].

Французький критик, мистецтвознавець, колишній танцівник Рене Сервін у газеті «Ля Фігаро» підкреслив: «Це найкраща, найдосконаліша балетна трупа, яку можна порівняти лише з балетом Гранд-Опера» [2, с. 13].

Газета «Нью-Йорк Таймс» (США, 2009 р.) повідомляла: «Однозначно — це єдиний колектив серед собі подібних. Вони давно переступили рубіж професіоналізму і пішли набагато далі» [1, с. 117].

Підтвердженням унікальності ансамблю є його численні нагороди. У 1959 р. колектив нагороджено Почесною грамотою Всесвітньої Ради Миру. У цьому ж році за заслуги у розвитку українського хореографічного мистецтва йому присвоєно почесне звання «заслужений», а в 1971 р. за високу виконавську майстерність — «академічний». У 1987 р. ансамбль отримав орден Дружби Народів, у 2003 р. — грамоту «Посол Української культури у світі».

Народне хореографічне мистецтво балетної трупи, створеної П. Вірським, є надбанням української культури. За значущістю ансамбль можна віднести до колективу, який є репрезентантом національної культури. Риси національного проявляються у регіональному розмаїтті сценічних полотен, у сюжетності хореографічних картин, в яких відображено дух українського народу, його характер, традиції, звичаї, обряди, історія України. Хореографічні композиції побудовані на фольклорних зразках, де синтезуються елементи національного фольклору з класичним танцем.

Діяльність ансамблю увібрала в собі риси різних видів мистецтв. Його творчість синтезувала величезний досвід і українського народно-сценічного танцю, і національного балету, музики, театральної культури, живопису, поезії.

Своє мистецтво ансамбль презентує через постаті двох великих майстрів хореографії в Україні та світі: П. Вірський створив колектив, М. Вантух зберіг і збільшив його заслуги.

У творчому становленні ансамблю, у художньому оформленні його програм брали участь відомі художники: Л. Віг, А. Домашнєва, А. Коцька, Г. Маковська, Г. Нестеровська, Ф. Нірод, А. Петрицький, Л. Писаренко, Л. Химич, М. Цірікус, Т. Яблонська.

Обробку народної музики, в основі якої мотиви українських народних пісень, та створення нової музики до хореографічних номерів здійснювали видатні композитори України: Г. Завгородній, І. Іващенко, Л. Колодуб, Я. Лапінський, А. Муха, А. Філіпенко, А. Хелемський, Б. Яровинський.

Вищевикладене дозволяє нам зробити висновок, що взаємозв'язок різних видів мистецтв у спільному музично-пластичному і просторовому полі породжує якісне нове єдине художнє ціле — театр. Національний ансамбль танцю України ім. П. Вірського — це репрезентант культури нашої країни, справжній могутній театр танцю з національними виставами, духовна опора держави. Танцювальні полотна ансамблю є особливою сферою, в якій образно унаочнюються національні постулати — патріотизм, національна самосвідомість та національна ідея українців.

Сьогодні колектив ансамблю проводить масштабну культурно-мистецьку діяльність. Зокрема, комунікує з культурами інших країн, пропагує і знайомить світ з культурою і історією України, несе кращі зразки світового рівня у міжнародний культурний простір, збагачуючи скарбницю світового хореографічного мистецтва.

1. Бурковський О. Завжди в дорозі. Київ: Преса Плюс, 2013. 128 с.: іл.
2. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: матеріали III Всеукр. наук.-творч. конф. з міжнар. участю, 19 травня 2015 р. Київ, 2015. 184 с.

Ірина ЯКУБОВСЬКА

ГОВАРД ШОР ТА ДЖОН ВІЛЬЯМС — ТВОРЦІ ЛЕЙТМОТИВІВ СУЧАСНОСТІ

Термін «лейтмотив» був введений в 1871 р. німецьким вокальним педагогом та музикознавцем Фрідріхом Вільгельмом Йенсом, який користувався ним для характеристики опер Вебера. В музиці лейтмотив — це тема чи музична фраза, яка може характеризувати персонажа, явище або певну драматургічну ситуацію. Тема ця звучить при появі персонажа, згадці про нього або при повторенні драматургічної ситуації. Вважається, що найбільш майстерно використовував лейтмотиви Ріхард Вагнер у своїх пізніх музичних драмах.

З розвитком кіномузики цей принцип був запозичений і кінокомпозиторами. Особливо варто звернути увагу на лейтмотиви в серіях фільмів, де яскраві музичні теми слугують об'єднуючим елементом між різними частинами. Лейтмотив, який супроводжує

персонажа чи ситуацію, може відразу нагадати глядачеві про події, які відбулись з персонажем раніше, або воскресити в пам'яті драматургічну ситуацію, яка вже мала місце в одній з попередніх частин.

Широко використовують лейтмотиви такі затребувані сьогодні композитори, як Говард Шор та Джон Вільямс. Одним з найвідоміших лейтмотивів сучасності є «Імперський марш» з кіносаги «Зоряні війни» (реж. Джордж Лукас), автором якого є Джон Вільямс. Вперше він прозвучав у фільмі «Зоряні війни. Епізод IV: Нова надія», що вийшов в 1977 р. Існує версія, що ідею «Імперського маршу» Джон Вільямс взяв з сонати для фортепіано № 2 b-moll, а також з сюїти «Планети» Густава Холста, а саме з частини «Марс, що приносить війну». За музику до даного фільму композитор отримав премії Оскар та BAFTA. Також в творчому доробку Джона Вільямса варто відмітити тему Індіани Джонса з однойменної кінотетралогії (реж. Стівен Спілберг) та «Hedwig's Theme» з серії фільмів про Гаррі Поттера (реж. першої частини Кріс Коламбус, далі — Альфонсо Куарон, Майк Ньювелл, Девід Йейтс).

Найбільший успіх композитору Говарду Шору принесли саундтреки до трилогії «Володар Перстнів» (реж. Пітер Джексон), за які він отримав премії Оскар, Золотий глобус, Греммі та Сатурн. В трилогії звучить біля 100 різних лейтмотивів, які поділені на групи відповідно до того, до яких культур Середзем'я вони відносяться, і формують найбільшу колекцію музичних тем в історії кіно. Для порівняння, саундтрек Джона Вільямса до «Зоряних воєн» має приблизно 54 теми. Теми перстня, Ширу, Саурана, Лорієна, Морії, Рохану та ін. формують звукову палітру, яка допомагає перенести глядача в альтернативну реальність. Теми звучать як самостійно, так і переплітаючись одна з одною, формуючи драматичні взаємозв'язки.

Популярні музичні теми з фільмів часто отримують подальше життя. Вони випускаються як музичні альбоми, на них роблять ремікси, використовують в рекламі, як супровід до балетних постановок та спортивних змагань, а також для мобільних рінгтонів. Вони також входять в репертуар музичних колективів, зокрема київської оркестру «Lords of the Sound». Навіть не найдосвідченіший глядач може впізнати музичну тему з декількох нот, не пам'ятаючи при цьому всіх сюжетних перипетій. Тому можна зробити висновок, що глядачі зараз не тільки дивляться, а й слухають фільми.

**МУЗИЧНІ ФЕНОМЕНИ ЯК СКЛАДОВА
ГУМАНІТАРНОГО ПРОСТОРУ МІСТА
(НА ПРИКЛАДІ СУРГУТУ ХМАО — ЮГРИ)**

У найновіших культурологічних дослідженнях значне місце займає проблематика міста як феномену культури. Основне завдання публікації полягає у з'ясуванні впливу музичних феноменів на розвиток гуманітарного простору міста Сургуту Ханти-Мансійського автономного округу — Югри. Реалізація мети дослідження поставила низку питань: що формує гуманітарний простір Сургуту (персоналії, події мистецького життя, знакові місця міста), наскільки розвинений гуманітарний простір Сургуту — нафтової столиці країни.

До початку ХХІ ст. вести мову про музичні феномени Сургуту, особливо у контексті національного гуманітарного простору Росії, було важко. Лише у 1965 р. Сургуту було надано статус міста і він почав розвиватися, передусім як промислово-ресурсна база індустріально-енергетичного комплексу СРСР. До початку ХХІ ст. місто представляло собою конгломерат відомчих поселень (геологів, енергетиків, нафтовиків, залізничників та ін.), які почали більш-менш інтегруватися у єдине ціле лише з 2000-х рр. з активізацією міського будівництва.

У ході проведення дослідження було виявлено, що основні гуманітарні маркери сучасного Сургуту пов'язані з академічною музичною культурою, яку формували культурно-освітні установи, що почали діяти з 1970-х рр.: три музичні школи, музичне училище; з 2003 р. свій внесок у розвій міського гуманітарного простору почала здійснювати Сургутська філармонія. Зазначимо, що національне мистецтво ханти і мансі (титульних етносів автономного округу) не стало фактором регіонального культуротворення і не вплинуло на розвиток гуманітарного простору Сургуту — найбільшого міста Югри. Ми пояснюємо це малою чисельністю корінних народів, їхнім прагненням до асиміляції, великою кількістю діаспор мігрантів з регіонів СНД та Росії.

Питання про формування у Сургуті музичних феноменів загальноросійського рівня значущості почало звучати з середини 2000-х рр.:

«у Сургуті склалася чудова баяна школа. Про <неї> знають у Росії й не тільки» [1]. Пріоритетне значення у формуванні та розвитку Сургутської баянної школи належить викладачу школи мистецтв № 2, заслуженому вчителю РФ О. Королію. Видатний російський баяніст Ю. Шишкін зазначав, що «поки <у Сургуті> є Олександр Король та його учні — у цієї школи <...> завжди є майбутнє» [3]. Протягом 2000–2017 рр. вихованці О. Короля ставали лауреатами найпрестижніших національних і міжнародних конкурсів у великих культурних центрах Росії (Москва, Санкт-Петербург, Самара), міст Західного Сибіру (Тюмень, Сургут, Ханті-Мансійськ, Тобольськ, Уренгой). Багаторічний досвід педагогічної роботи О. Короля знайшов втілення у культурно-просвітницькому проєкті «Баянна школа Сургуту», створеному у 2009 р. у співавторстві з викладачем Сургутського музичного коледжу Л. Куракіним — «засновниками баянної школи, що випустила величезну кількість значних музикантів, які з успіхом концертують по усій Росії та за кордоном» [2, с. 8]. У 2010 р. цей проєкт був відзначений знаком Адміністрації міста «Зроблено у Сургуті».

Вагоме місце у гуманітарному просторі Сургуту займають міжнародні музичні фестивалі «Зелений Шум» та «Шістдесят паралель», які з 2013 р. проводить міська філармонія. Завдяки вдалому маркетингу і потужній матеріально-фінансовій базі ці фестивалі залучають до участі провідних майстрів музичного мистецтва Росії, країн Західної Європи та США. Дана обставина зумовлює поступове зростання ваги фестивалів Сургутської філармонії у гуманітарному просторі не лише міста й регіону, але й країни.

Результати вищенаведеного дозволяють дійти висновку, що основу гуманітарного простору Сургуту, формування якого розпочалося наприкінці ХХ ст., складають музичні феномени «Сургутська баянна школа», філармонійні музичні фестивалі «Зелений шум» та «Шістдесят паралель». Жодне культурно-мистецьке, історично-етнографічне, художньо-образотворче явище гуманітарної сфери міста, окрім музичних феноменів, не набуло вагомого значення у контексті національного культурного простору Росії. Зазначимо, що засновниками цих музичних феноменів є вихідці з України — вихованець Запорізького музучилища та педінституту, викладач Сургутської дитячої школи мистецтв №2, заслужений вчитель РФ О. Король та випускник Харківської політехніки, директор Сургутської філармонії, заслужений працівник культури РФ Я. Черняк.

Тож, перспектива подальших досліджень заявленої проблематики може полягати у з'ясуванні внеску представників української діаспори у розвиток культури Сургуту та гуманітарного простору ХМАО-Югри.

1. Анашкина И. Баяномания: в Сургуте прошёл Третий Всероссийский открытый конкурс «Югория–2008». URL: <http://www.novygorod.ru/ru/news/volume2960/kultura/article18865>

2. Балалайко К. О высоком. В Сургуте подытожили «Успех года» // Сургутская трибуна. 2010. 30 марта. С. 5.

3. Ковальский А. Юрий Шишкин: «Сургут — это город, в который надо ехать жить». URL: <http://www.siapress.ru/interview/15124>

Віктор БОНДАРЧУК

ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Обрана тема розкриває сутність творчої біографії як поняття в контексті культурологічного дискурсу. Апелюючи, як до розгалужено-полемічного обґрунтування, так і до редукційних висновків, абсолютно чітко кристалізується константа, незмінна складова наукових інтенцій — людина, яка за рахунок включення її у загальну фактуру культурного простору, розсікаючи його засади і сутність, стає об'єктом вивчення, окреслюючи предмет дослідження і формуючи відповідний інструментарій опрацювання. У складному міждисциплінарному діалозі, де методи дослідження зазнають перманентної стратифікації, змінюючи позицію провідних на другорядні, переміщуючи фокус дослідження, і акцентуючи увагу вчених на різних його векторах, незмінним і беззаперечним залишається біографізм (біографічний метод), який, осягаючи можливі лінії перетину соціології, психології, філософії, мистецтвознавства, культурології зберігає і локалізує епіцентр всіх наукових інтенцій — творчу особистість. Сучасний стан дослідження особистості, її творчої, наукової біографії, змушує науковців та дослідників замислитися над проблемою пошуку і раціонального обґрунтування методологічних підходів, їх синтезу та диференціації з єдиною метою — повністю осмислити життєвий і творчий шлях людини, окреслити всі точки її звернення в просторі соціокультурної динаміки дійсності.

Мета роботи — дослідження біографії в контексті її історичного становлення, соціальної адаптації та творчого осмислення. Ви-

вчення біографії як форми пізнання сутності явищ з подальшим закріпленням в координати мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного та культурологічного методів, що дає можливість аналізу творчої біографії в контексті міждисциплінарних зв'язків.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення творчої біографії в координатах мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу. Окремою сторінкою дослідження є висвітлення етапів становлення вітчизняної біографістики, української, зокрема.

Біографія, як опис життя окремої індивідуальності, активно і потенційно вкарбовується у контекст історичної думки, культурологічних та мистецтвознавчих концепцій, релігійної фактографії. Її структура значно розширює свої координати виокремлюючи із загального тексту особистісне, інтимне. Творча особистість знаходиться на перетині різних світоглядних, наукових, мистецтвознавчих та культурологічних дискусій, заповнюючи семантичні кордони поняття новими смислами та тлумаченнями. Внаслідок потужного наукового дискурсу біографіка змінює власні ключові орієнтири і стимулює до формування семантичних структур, таких як: «біографічний жанр», «біографічна література», «біографічний метод», «мистецтво біографії», які герметизували багатозначність текстуально виражених життєвих описів, і всі форми їх дослідження.

Юлія БОРИСЕНКО

ЗАРУБІЖНІ УКРАЇНСЬКІ СКАНСЕНИ ЯК ОСЕРЕДКИ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

В умовах світових глобалізаційних процесів досить важливим завданням залишається збереження матеріальної, духовної, культурної спадщини українського народу. Особливо гостро це питання постає для української діаспори, яка загалом налічує більше 13-ти мільйонів осіб. Найчисельніша українська діаспора проживає в Америці та Канаді [3, с. 64].

Для українських емігрантів вельми актуальним є відтворення національної культурної ідентичності, задля чого головна увага приділяється як розвиткові культури у цілому, та музейної справи, зокрема. Не менш значущою проблемою виступає і потреба збере-

ження пам'яток народної архітектури [3, с. 65]. Найбільш розповсюдженою формою популяризації даних пам'яток є їхня музеєфікація просто неба. Розглянемо найбільш відомі скансени, засновані українською діаспорою у світі.

Один з них — музей «Село спадщини української культури», розташований у Канаді (м. Едмонтон). Скансен заснований українською громадою в 1971 р. та розміщений на площі розміром 40 га землі. В музеї відтворено побут українців у період з 1892 по 1930-ті рр. На сьогодні фондова колекція музею налічує десятки тисяч експонатів побутового вжитку, автентичні садиби українських селян, будівлі культових споруд. Скансен вважається «живим музеєм», оскільки працівники щоденно відтворюють побут селян в 20–30-ті рр. ХХ ст. На базі скансену проводяться різноманітні фестивалі та майстер-класи, серед яких щорічний фестиваль презентації української культури, традицій та мистецтва [1, с. 103]. Установа активно залучає до своєї діяльності школярів, розробляє спеціальні програми, завдяки яким молодь знайомиться з конструкціями будівель, займається виготовленням макетів та моделей [4].

Не менш цікавим є екотуристичний музей «Калина-Кантрі», який включає комплекс музеїв, пам'яток архітектури та монументів, більше сорока християнських храмів, переважно привезених з території України. Комплекс було створено групою українських ентузіастів та етнографів на території, яка географічно нагадує український ландшафт. Саме тому скансен має популярність серед відвідувачів [2, с. 206].

На нашу думку, слід виокремити музей просто неба української родини Шандро, який розташований неподалік містечка Едмонтон. Скансен включає понад 20 автентичних архітектурних об'єктів. Основою колекції стали старі, невживані будинки родини Шандро. Окрім будинків, в експозиції також представлені церква, пошта, кухня та навіть паром [3, с. 65]. Музей просто неба також є своєрідним центром організації та проведення дозвілля.

Українська народна архітектура в Сполучених Штатах Америки представлена музеєм під назвою «Парк Україна», який був відкритий в 1999 р. на території парку в Гейворді (штат Каліфорнія). Скансен являє собою садибу православного священика, котрий був першим свідомим українцем, який прибув до Америки [2, с. 206–207].

Досить розгалуженою є мережа українських скансенів у Євро-

пі, зокрема в Польщі та Словаччині. Побут та автентична народна архітектура українців репрезентовані окремими розділами в музеях Сянока та Нового Санчу, Підляшшя (Польща). Музей народної архітектури та будівництва в Сяноку експонує пам'ятки народної архітектури бойків та лемків. Бойківський сектор представлений зразками народного житла та господарських будівель. Найбільш цінним експонатом є церква 1731 р. Лемківський сектор відомий експонуванням т. зв. «довгої хати», а також типовим планом забудови житлового приміщення для східної Лемківщини [2, с. 207].

Значна увага приділена пам'яткам української народної культури на території Словаччини. Зразки українського народного зодчества сконцентровані в музеях просто неба в Бардіїві та Свидницькому музеї української культури, де налічується близько 22 пам'яток народної архітектури з різних українських місцевостей Східної Словаччини. Свидницький музей якомога повніше відтворює побут українських селян шляхом проведення різноманітних свят, обрядів, майстер-класів [5].

Підсумовуючи викладене, можемо констатувати, що популяризація української культурної спадщини за кордоном значною мірою відбувається шляхом створення українських скансенів, які є центрами освіти, науки та відпочинку. Зусиллями музейників та ентузіастів діаспори відбувається збереження національних традицій, що сприяє етнічній ідентифікації. Хоч кількість закордонних українських музейних закладів просто неба є невеликою, рівень організації науково-дослідної, консерваційно-реставраційної та культурно-дозвілєвої роботи знаходиться на більш якісному рівні, у порівнянні з вітчизняними скансенами.

1. Данилюк А. Г. Українські скансени. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. С. 103

2. Дручак С., Подоляк І., Сковчиляс М. Українські скансени за кордоном // Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання: матеріали X Всеукр. студ. наук.-техніч. конф. Тернопіль, 2017. С. 206–207.

3. Кондрашевська Ю. П. Проблема збереження національної ідентичності української діаспори (на прикладі українців Канади в другій половині ХХ ст.) // Історичні науки. 2017. Вип. 1. С. 64–69.

4. Українці у Канаді — від хлібного колоска до Уейна Грецького. URL: <http://surma.moy.su/publ/1-1-0-2513>

5. I go to world. URL: https://ua.igotoworld.com/ua/article/782_ukrajinske-minule-zakordonom-de-shukati.htm

САКРАЛЬНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА ДАВНЬОЇ ІНДІЇ

Садово-паркове мистецтво Давньої Індії не створило власного чітко вираженого стилю, як це було в Китаї, Японії, Англії. Проте індійські сади і парки, яскраві та своєрідні, здатні вплинути на емоційний та психофізичний стан відвідувачів. Один із корифеїв європейської індології ХІХ ст. Макс Мюллер писав: «Якби стали шукати в усьому світі країну, найбільшою мірою наділену багатством, силою та красою, які тільки в змозі дати природа, — до деякої міри справжній земний рай, — я вказав би на Індію». В аккадських текстах ІІІ династії Ура неодноразово згадується країна вічного щастя і молодості Дільмун. На думку відомого шумеролога Самуеля Крамера, під Дільмуном можна розуміти широку зону Індської цивілізації.

Давньоіндійське садівництво, розвитку якого сприяло багатство місцевої флори, набувало особливого економічного значення в засушливі роки, оскільки врожайність садових культур є більш сталою порівняно із зерновими і не вимагала постійних зусиль. Проте індійці не обмежувались в своєму ставленні до рослин сприйняттям їхньої користі, велике значення для них мала естетична та символічна складова рослинного світу. Жодна інша культура не знала такого поклоніння деревам, багато з представників якого вони вважали священними. Особливим сакральним змістом і донині наділяють піпал (смоківниця *Ficus religiosa*), під яким Будда (Гаутама) досяг просвітління; ашока, під яким він народився; манго та баньян, в тіні яких він проповідував. Індійське дерево («лісове полум'я»), з якого отримують жовту фарбу, теж присвячено Будді. Таким чином, кожен із священних періодів життя Будди було пов'язано з певним деревом. Древа присвячувались і іншим божествам. Так, ашока є священним деревом бога кохання Кама Деві, індійського Купідона.

Священними вважалися і квіти різних рослин. Чудові червоні квіти бавовняного дерева освячені культом Шиви, а квіти білого різновиду ебенового дерева приносять у жертву богині багатства та добробуту Лакшмі, дружині Вішну. Важливою священною квіткою в Індії завжди був лотос, зображення якого зустрічається вже у статуетках Мохенджо-Даро. Пізніше, в долині Ганга, голубий лотос супроводжує Вішну, з білим пов'язана символіка зовнішності Будди та одне з його чудес. Коли він прополоскав рота і випустив

воду на землю, вона перетворилася на величезне озеро, повне чудових лотосів, що наповнили весь світ своїм сяйвом та ароматом. У скульптурах Барути (приблизно 200 р. до н. е.), знайдених у 1873 р., Будда символічно зображений у вигляді лотоса (канонічні антропоморфні зображення Будди з'являться лише через 400 років).

Стилізовані зображення рослин та дерев на печатках із долини Інду свідчать про те, що об'єктом культу було не тільки божество, а дерево як таке. Часто це було дерево ашваттха, тобто смоківниця, яка у більш пізній індійській космології відігравала роль світового дерева і зображувалась перевернутою догори корінням. З культом дерева був тісно пов'язаний культ богині-матері. На деяких печатках зображена богиня-мати, часто під покровом арки з рослинним орнаментом (з листя дерева ашваттха), що нагадує зображення Шиви та його дружини Дурги у більш пізній індійській іконографії. Образ богині-матері вбачав Дж. Маршалл на печатці з фігурою жінки з деревом, що росте з її живота, яку супроводжують дві зооморфні фігури. Паралель цій трійці знаходять у давньогрецькій іконографії, де богиня-мати виступає у супроводженні Діоскурів. На деяких печатках, знайдених Дж. Маршаллом, зображений Шива у вигляді триликого божества з квітами над головою або пагоном прямо з голови. Можливо, це символізує його владу над природою, а можливо, медитативний стан. Одне із ранніх зображень рослинності Індії — «калпаврикша», міфічне дерево бажання (III ст. до н. е.), зберігається у музеї Калькутти. Це, скоріше всього, баньян, біля підніжжя якого знаходяться глеки, торби з грошима, квіти лотоса. За легендою дерево бажання дарує людині їжу, питво, одяг, прикраси і навіть гарних дівчат. На багатьох буддійських ступах можна бачити чимало реалістично виконаних зображень дерев (фіги, манго, пальми пальміра, ашоки) та різних квітів. Вкриті такими рельєфними флоральними мотивами і четверо воріт довкола ступи в Санчі.

Міфи та легенди, пов'язані з образами культових рослин, у давні часи існували в усній традиції і до нашого часу не дійшли. Проте відголоски їх зустрічаються у пам'ятках давньоіндійської літератури. Архаїчна індійська література зберігає згадки про штучні ритуальні басейни, що санскритською мовою називалися «пушкара» (ставок лотосів), які зазвичай влаштовувалися при храмах. Чимало згадок про корисні та декоративні рослини збереглося у творах ведійського циклу. Так, у «Ригведі», «Атхарваведі» та «Яджурведі» наведено назву грубої трави балбайя (Eleusine Indica), яку часто вико-

ристовували при релігійних церемоніях. Як вважали індоарії, ця місцева рослина дарувала їм магічну силу. В епосі «Рамаяна» йдеться про те, що дружина Рами Сіта, перебуваючи у розкішному палаці, з тугою згадувала джунглі. У «Камасутрі» (IV ст.), що віддзеркалює естетику індуїзму, жінка прикрашає квітами весь будинок, а готуючи ложе кохання, вистилає його листям і покриває килимом із квітів.

Релігійні погляди та міфологічні уявлення давніх індійців не могли не позначитися на засадах їхнього садівництва. Воно веде початок із священних гаїв «танован», де священики правили релігійні обряди, а мудреці усамітнювалися для пошуків істини. Індійська культура, як і більшість із відомих нам, обирала богам найкраще довілля: біля води в оточенні зелені. Дерева саджали біля притулків самотників, а буддійські монахи довкола монастирів насаджували гаї, в яких зростали дерева гінкго. Священний гай був атрибутом релігії і греків, і римлян, і слов'ян, але тільки індійці в літературі та образотворчому мистецтві розглядають рослини як частину живого світу, як істоти, що є нерухомими, але мають свідомість, можуть страждати або насолоджуватись. «Іконологія» рослинного світу Індії відтворює одну з ланок у ланцюгу нескінченних перетворень живих істот.

Маріанна ГОЛУБЕНКО

МЕДІААСКЕТИЗМ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОСТІ

Сучасні форми комунікації проголошують новітній світовий порядок, в основі якого дійсність обумовлена потужним інформаційним потоком. Надщільне використання електронних та цифрових медіатехнологій сформували специфічну реальність в «проекції» медіа, яка спричинила кардинальні зміни у людській свідомості, структурі сприйняття, механізмах детермінації у просторі та часі. Поступово відбувся перехід від лінійного до фрагментарного мислення, назріли глобальні суспільні та соціальні зрушення.

Так, час у медіасвіті настільки прискорив свій хід, що швидкість стала основним параметром ефективності. Як зазначав у своїх «Роздумах» Олександр Секацький, уся сучасна система цінностей базується на швидкості. У наш час невпинного та невтомного бігу така колишня чеснота, як *неспішність*, стала недозволеною розкішшю та змінила свої назви на «затримку, зволікання, запізнення» тощо. Неспішність сьогодні є одночасно необхідною та недосяжною, вона революційна та аристократична.

Психологічний дискомфорт, спровокований великою швидкістю інформаційного потоку та ненормативним медійним перевантаженням, породжує певну соціальну тенденцію до спроб *свідомого сповільнення часу*.

Такий новітній напрям соціальної та культурної антропології, як «цифрова антропологія» займається саме вивченням взаємодії людини та цифрових комунікаційних технологій. Цифрові антрополози намагаються дослідити людську поведінку в інтернеті, особливості її взаємодії з «гаджетами» та, головне, відповісти на запитання: як саме технології формують *нову людину*.

Потреба суб'єкта дещо сповільнити оберти свого інформатизованого буття та переосмислити себе у реформованому медіасвіті породили таку суспільно поширену тенденцію, як *цифровий детокс*. Це певний період часу, коли людина свідомо відмовляється від використання комп'ютера, планшетів, смартфонів та інших пристроїв миттєвої комунікації задля поборення стресу, занурення в реальне спілкування, творчість та роботу. Поняття цифрового детоксу з'явилося порівняно нещодавно (у 2013 р. термін «*digital detox*» увійшов до оксфордського словника); поруч із ним, часто використовується не менш молоде поняття *медіааскетизму* — певного способу життя, що характеризується розумінням принципів роботи технологій та цифрових сервісів, їх раціональним використанням, але не повною відмовою від них.

Медіааскетизм виник саме як спроба допомогти людині існувати та зберігати людяність у сучасному світі миттєвих комунікацій. Беручи за основу досвід таких релігійних практик, як буддистська медитація та аскеза християнської Церкви, медіааскетика слугує певним механізмом стримування інформаційного потоку та, головне, сповільнення внутрішнього суб'єктивного часу індивіда.

Як соціальний феномен, цифровий детокс набуває особливого поширення у великих містах та серед представників «інформаційно перевантажених» спеціальностей — менеджерів, програмістів, журналістів тощо. Все більше практикують медійну аскетику представники творчих професій, адже в умовах постійного «інформаційного шуму» стає неможливим почути та виносити власну ідею: думка не встигає сформуватися, визріти — її збивають інші думки.

Інформаційне перевантаження, серед іншого, спровоковане і медійною неосвіченістю, адже людині необхідні певні навички орієнтування в медіасередовищі та формування нового критичного

(а іноді і вольового) підходу до масивів інформації. Крім того, не існує загального уявлення про певний інформаційно-технологічний етикет і часто людина не розуміє, що постійне користування гаджетами може бути недоречним в тих чи інших обставинах.

Серйозним приводом до практикування аскетизму та цифрового детоксу стає тотальна медіазалежність. Одним з побічних ефектів постійного «гортання» новин в Мережі стає порушення механізмів сприйняття. Сучасні комунікативні системи поступово привчили нас до фрагментарності у подачі інформації: короткий яскравий посил, або лаконічна теза, постійне мерехтіння невеликих інформаційних відрізків в результаті формують цілісну картину світу та складають онтологічну основу світосприйняття індивіда. Мова йде про появу так званого кліпового типу мислення, або, як ще називають цей феномен, мозаїчну свідомість. Люди з таким типом свідомості не здатні до послідовного процесу мислення, їм важко проаналізувати ту чи іншу ситуацію, утримувати в пам'яті образи, концентруватися на одній думці.

Отже, за ствердженням одного з головних проповідників медіаскетизму Д. Соловйова, успішне майбутнє належатиме тим, хто сформує імунітет до технологічних пасток нашої уваги та збереже здатність до тривалої концентрації. А мета медіаскетики — саме навчитись розумно існувати в світі сучасних технологій та цифрових сервісів та цим ослабити їхній вплив на людину та суспільство. Осмисливши свою поведінку в Мережі та взявши під контроль споживання інформації, ми зможемо зробити технології знов «нейтральними», повернути їм суто прикладний характер та відмовити у формотворчій функції нашого життя.

Жанна ДЕНИСЮК

ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ МЕДІА-ПРОСТОРУ У ФОРМУВАННІ ТЕКСТІВ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Сучасні медіа-комунікації утворили не лише систему передачі й обміну інформацією, але й сформували середовище власних семіосмислів, що значною мірою визначає систему соціокультурної взаємодії. Специфікою поточної ситуації стає присвоєння новим комунікаційним технологіям семіотичної функції конструювання реальності. Всі значення й ціннісні орієнтири медійного простору втілені у знаково-символічних кодах, що знаходять вираження у візуально-графічних артефактах.

Візуальна культура фактично є інформаційним середовищем, що являє собою не герметично закриту сферу, а певну розгалужену систему, що постійно вбирає в себе додаткову інформацію, пов'язуючи віртуальну реальність та видиму, яка ще не знайшла певного образного вираження. Загалом феномен візуалізації є аналітичним способом прискорення розуміння інформації, виявлення закономірностей і зв'язків, що не існують в явному вигляді [1, с. 18].

Технологічний субстрат медіа-сфери долучився до утворення культурних практик, які створюються і опосередковуються за допомогою медіа-технологій. Гіпертекстуальність та інтерактивність онлайн-взаємодій інтернету відповідають еkleктично-мозаїчному способу передачі інформації в електронному просторі, що визначається не лише вербальними, але й переважаючими знаково-символічними формами. Саме таке середовище сформувало культурний сегмент постфольклорної творчості з переважаючою візуальною складовою.

Інтернет-простір є складною системою комунікативних та культурних відношень, які утворюють полісемантичне середовище формування і функціонування текстів постфольклорного типу. Формат функціонування постфольклору інтернет-середовища з особливим способом організації візуально-вербальних знакових систем висуває на перший план контекстне семантичне поле інтернету як культурно-інформаційного середовища, що і є структуроутворюючим та змістово наповнює конотаційні рівні творів постфольклору. Фактично в середовищі інтернету запускається механізм нескінченного виробництва підставних знаків, що позначають певний, навіть невизначений сенс. Таким чином, створюється сприятливе середовище «для росту всіляких комунікативних протозоа, типу мемів, смайлів, дивних візуальних конструкцій слів із залученням різних реєстрів тексту і допоміжних символів» [3, с. 25].

Слід зазначити, що символ у його семіотичному розумінні є знаком, а також загальною здатністю мислити в апріорних, раціональних формах при відсутності реального існування об'єкта. Відтак текст у інтернет-мережі є полісемантичним утворенням, що містить вербально-графічні, візуально-образні, візуально-інформативні коди. У комунікативному просторі інтернету відбувається трансляція, генерація, акумуляція сенсів, що опосередковується засадами комунікативної стратегії та втілюється в інтерпретації, що вкорінена в герменевтичному поділі тексту на дві області знакового змісту: об'єктивний сенс та суб'єктивні інтенції. В інтернет-комунікаціях

множинність інтерпретацій впливає з наявності багатьох сенсових моделей тексту: моделі автора тексту, його читача або читачів, перекладача (або) перекладачів тощо [2, с. 12]. Процес інтерпретації знака (і, зокрема, у постфольклорних текстах) є з'єднанням всіх ланок у послідовний ланцюг, що встановлює відносини між різними способами вживання вихідного знака, задає можливість розпізнавання знака в комунікаціях та визначає контекстні відношення.

Таким чином, інтернет-середовище визначається знаково-символічною комунікацією, об'єктивуючи реальність та розширюючи способи соціальної взаємодії, що опосередковується комунікацією. Твори постфольклору, що значною мірою розвинулися в електронному віртуальному просторі, оперують символами, образами, міфологемами, сполученими зі знаковим середовищем інтернет-комунікації. Сегмент постфольклорних творів визначаються семантикою медіа-середовища (в даному разі — інтернету) та є відображенням реалій буття, ідей та цінностей в символах.

1. Захарова А., Шкляр А. Метафоры визуализации // Научная визуализация. 2013. Т. 5. № 2. С. 16–24.

2. Ішук С. М. Інтернет-комунікації в контексті культури інформаційного суспільства: автор. дис. ... канд. філос. н.: 09.00.04. Київ, 2012. 22 с.

3. Савенкова Е. В., Иваненко Е. А., Корецкая М. А. По ту сторону речи и письма: коммуникативные практики интернет-сообществ // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 24–34.

Игорь ИСИЧЕНКО

РЕЗОНИРУЮЩИЕ СРЕДЫ: МЕДИУМ ВИДЕО КАК АРХЕОФУТУРОЛОГИЯ ГОРОДСКОГО (НА ПРИМЕРЕ КИЕВА)

Первый акт драмы особенного и всеобщего — преследующий меня детский образ города (Киев конца 1980-х — начала 1990 х гг.), чем-то парадоксально схожий с пустыми, неосвоенными пространствами Андрея Платонова, с замком из песка Ко Хёдмана, и одновременно — с населенными призраками прошлого, продуваемыми ветрами жилищами шекспировских персонажей. Этаким ненавязчивый, уставший, расслабленный урбанизм, взявший паузу, обретший мимолетное «между»-бытие — в паузе между поздним модернизмом градостроительства СССР и строительной эпилепсией независимой Украины, чьи последовательные и продолжающиеся конвульсии принято отсчитывать с конца 1990-х.

Образ предельно нематериален, что методологически немало важно и только и позволяет ставить на себе эксперимент, прививать себе память, в том числе никогда не существовавшую. Нематериальность проистекает из того, что я, равно как и кто-либо из близких, никогда не владел видеокамерой — ни в детстве, ни в юности, а посему от того времени остались только фотографии — преимущественно интерьеров. Много позднее они были дополнены общественным достоянием дигитальной эпохи, общим наследием и владением цифрового человечества, памятью, которую можно инкорпорировать в свою собственную, в тело своих воспоминаний — бесконечным интернет-архивом. Инкорпорировать не только можно, но необходимо, если интересуется не прописка, а бытие горожанином, ведь «только памятью город и существует, причем часто бывшей, чужой» [1].

Инкорпорировав, обретаешь — вместе с памятью — еще и противоречие, без которого память в принципе невозможна. Передним приводом противоречия выступает ежедневный городской опыт, заставляющий перечитывать фрагменты книг (в том числе и ненаписанных) и пересматривать фильмы (в том числе и неснятые) в — само собой, тщетных — поисках гештальта Киева сегодняшнего. Этот опыт вытаптывает начисто, напрочь память о детстве и населенном этим детством полупустом городе на склонах могучей реки: так зеленый лист малолетства сменяется желтым листом ностальгии, всегда и непременно опавшим.

Противоречие притупляется, затухает, но не исчезает, когда погружаешься в эпоху до-индивидуальной, до-твоей, до-личной памяти, в культурную память, в Киев-текст, в том числе и книжный текст, чему способствует, например, чтение очерков-заметок о Киеве Осипа Мандельштама с примечаниями и комментариями Андрея Пучкова [2], ненароком разрастающимися в то ли космо-, то ли крипто-эсхато- (учитывая нынешнее положение дел) логию.

Известны слова Бенямина о прошлом, диалектическое отношение к которому приводит его в движение, превращая из последовательности фактов в изъеденный червоточинами революции хронотоп, в любую калитку которого может войти мессия. Слышим ли мы приближение его шагов, когда, экипированные знанием о реалиях города сегодняшнего, смотрим видео того времени? (Местоимение здесь не дежурная дань академической вежливости, но вынужденная мера неспособного совместить воспоминания с данными сенсорного аппарата.) На первый взгляд, происходящее

в нашем случае обратно — мы не прочитываем поражение как победу, создавая прецедент этой последней самым актом памятования, работой памяти, но предвидим поражение.

Можно ли увидеть в видео (домашние архивные записи VHS, 8 mm, Hi8, mini DV) конца 1980-х и 1990-х годов нынешний город, угрюмую катастрофу урбанизма и паралич воображения (а воображение суть важнейшая категория из тех, в каких мы мыслим городское как таковое), толпы людей XXI века — то есть, иными словами, произвести работу взгляда, направленную не археологически, на вычитание настоящего, чтобы добраться до и обнажить прошедшее, но на производство «прибавочной стоимости» за счет ресурсов медиума, открытие будущего в том, что принадлежит — на первый взгляд — прошедшему? Можно, но лишь затем, чтобы, проделав эту работу, — столь же утомляющую, сколь и работа Жака Аустерлица, но обратно-направленную по вектору, — замкнув круг, не прийти в точку начала, не предвидеть-увидеть банальное — существующее и известное, а открыть некую лазейку, ход, потайную тропку памяти-истории. Обрести настоящее не как постылую современность, предопределенность и безысходность, а как нечто иное — предчувствие, ожидание, обморочное бормотание кривой, ведущей своими изгибами, родственными контурам «Тарелки» Флориана Юрьева, к точке сингулярности. Как время после исхода всех ожиданий.

Вторая половинка этого неразлучного symbolon'a: что же, какое движение мы видим, если смотрим в видеоискатель японской восьмимиллиметровой видеокамеры Sony или JVC сегодня, в современном нам Киеве? Что прибавляет или вычитает медиум, используемый не вовремя, несвоевременно, не современно, к/от поля видимого? И если соотношение сторон 3х4 можно считать своего рода общей формальной рамкой, скрепляющей архивы 1990-х и записываемое на 8 мм сейчас, то какова сторона содержательная?

Механизм, который задействуется, когда мы, записывая на видео пленку в XXI веке, кадрируем видимое пространство, приводит к преломлению, как о волнолом, видимой в видеоискатель картины мира о время, о течение времени как общественной формы движения материи. Ибо течение это не подчиняется законам галилейской физики и стрелы времени, а создает заводи, застаивается-загнивает, разбегается бурунами и водоворотами и идет вспять, к истокам, к уже пройденному. Эстетически, в смысле выбалтывания скрытой истины, об этом — работа Билла Моррисона «Деказия» с ее черно-

белыми и цветными пятнами портящейся — гниющей и плесневеющей старой нитратной пленки. Материя, пребывая в движении в своей общественной форме — с его непокорными, неучтенными (остаточными) рукавами, меандрами, или всё же протуберанцами — замирает-оседает у нас в руках парадоксальным (только на первый взгляд, впрочем) образом конкретным технологическим артефактом, видеокамерой. Согласно логике технологического развития, при капитализме она сама по себе является ненужным, случайным свидетелем, которого не должно было быть, который не должен был выжить, а выжив, все равно обнаружил, что дискредитирован и помечен ярлыком «морально устаревшая технология».

Камера эта — и есть не что иное, как поражение, обернувшееся непредвиденно победой. Именно в силу своего чудовищного и непоправимого, практически *моментального* в нынешних обстоятельствах морального устаревания, каждая такая технология запечатлевает мир не таким, каким он хочет являть себя, а застигает его врасплох, продолжая на практике давнюю теоретическую игру Бенямина и Кракауэра, показывает то, что было скрыто и не могло, не долженствовало быть показанным — в отличие от технологии современной, требующей иного метода. Так, только по прошествии какого-то времени (заметим, каждый раз это время всё меньше — всё быстрее темп смены мод) в терабайтах создающихся сегодня 4К-архивов станут видны страты, слои и напластования, ходы и следы иной логики и иной картины мира, попавшей в эти видео ненароком и неотрефлексированно, как нефтяной фонтан, забивший на дачном участке в шесть соток, или звезда, запутавшаяся в сачок энтомолога вместе со словленными ночными бабочками.

В сегодняшнем взгляде видеокамеры история «играет ва-банк», как она впервые училась делать это в слэпстике, бурлеске и фарсе 1910-х — 20-х годов [3]. Каким-то парадоксальным образом, в этих кадрах 3х4, заполненных людьми, смартфонами, ноутбуками и автомобилями последней модели, всё дальнейшее технологическое развитие с момента изобретения и внедрения в массовое промышленное производство видеокамеры, всё это записывающей, предстает чем-то избыточным и ненужным, указывая на пропущенные повороты к утопии за каждым из пройденных ходом истории уличных углов.

Калитка для мессии распахивается резко, неожиданно и нас-тежь, и, оставаясь открытой, хлопает, бьется на ветру истории о са-

довую изгородь, за которой — зеленые насаждения некогда индивидуальной памяти, субъективности, примиряющейся с историей и тем самым перестающей быть собою.

1. Босенко А. После Киева. Послесловие // Пучков А. «Киев» Осипа Мандельштама в интонациях, пояснениях, картинках. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. С. 215–230.

3. Пучков А. «Киев» Осипа Мандельштама в интонациях, пояснениях, картинках. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 216 с.: илл.

3. Hansen Miriam. De-centric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture // New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies. 1991. Vol. 54. P. 47–76.

Валерій КОЗЛІН

СТАНДАРТ MIDI ТА ТЕХНОЛОГІЯ MIDI

Сьогодні з'явилося багато різних периферійних пристроїв, що підключаються по MIDI-інтерфейсу. Енциклопедії дають чисто технічні пояснення, але цього замало для загального поняття суті процесу.

MIDI (англ. *Musical Instrument Digital Interface* — цифровий інтерфейс музичних інструментів) — стандарт цифрового звукозапису на формат обміну даними між електронними музичними інструментами. Інтерфейс дозволяє одномоментно кодувати в цифровій формі такі дані, як натиснення клавіш, настройку гучності та інших акустичних параметрів, вибір тембру, темпу, тональності тощо, з точною прив'язкою у часі.

В системі кодувань присутня безліч вільних команд, які виробники, програмісти і користувачі можуть використовувати на свій розсуд. Тому інтерфейс MIDI дозволяє, крім виконання музики, синхронізувати управління іншим обладнанням, наприклад, освітлювальним, піротехнічним тощо.

Послідовність MIDI-команд може бути записана на будь-який цифровий носій у вигляді файлу, передана по будь-яких каналах зв'язку. Відтворюючий пристрій або програма називається синтезатором, або секвенсером MIDI і фактично є автоматичним музичним інструментом.

MIDI, як окремий протокол (але ще не стандарт), був задуманий фірмами Roland і Sequential Circuits для своїх синтезаторів. До моменту створення стандарту MIDI кожна фірма виробник синтезаторів мала свою систему зберігання всіх цих даних (секвенсори). Спочатку це були дискети і їхнього об'єму 1,5 Мб хватало,

як для збереження всіх параметрів регуляторів та кнопок, так і для інформації про композиції, що зіграні на цьому синтезаторі. Але проблема була у тому, що інформація читалась тільки на тому синтезаторі, на якому вона була створена. Навіть у рамках однієї фірми її синтезатори мали різні, не сумісні між собою, системи збереження даних. Тобто, певної системи як стандарту ще не було, і кожний виробник придумував свої фішки й особливості. А коли ламався синтезатор, або його треба було негайно змінити на інший, то інформацію із попереднього прочитати було неможливо.

До початку 80-х років склалися всі передумови для появи нового стандартного інтерфейсу, який би дозволив об'єднувати між собою і підключати до комп'ютера різні електронні музичні інструменти. Тому на конференції Національної Асоціації виробників музичної апаратури (National Association Music Manufacturers (NAMM), США), що відбулася в січні 1982 р., фірми з виробництва електронної музичної апаратури: Roland, Yamaha, E-mu, Oberheim, CBS-Rhodes, Korg і Octave Plateau прийшли до угоди про стандарт, пов'язаний з організацією цифрового інтерфейсу для музичних пристроїв. Результатом цього стало створення специфікації MIDI 1.0 (Musical Instrument Digital Interface), що включає стандарт на апаратну і програмну частини, що призначений для організації мережі електронних інструментів.

Спочатку MIDI-формат був створений для того, щоб електромузичні інструменти (синтезатори) різних виробників могли управляти звуками один одного. Синтезатори це ті ж комп'ютери, де є: клавіатура, кнопки, процесор (генератор звуку), і є прилади для виводу результату звуку (на екран і на аудіо-вихід). В середині цього комп'ютеру постійно передається певна інформація від клавіатури та управляючих кнопок в процесор, а потім передається генератору для подальшої обробки.

У 1988 р. за пропозицією фірми Opcode був прийнятий Standart MIDI File (SMF) для повної сумісності синтезаторів з комп'ютерами. Цей файл з розширенням .mid або .smf і є той самий стандартний MIDI-файл. Модифікована його версія використовується для передачі букв та слів (тобто містить музику і текст до неї), і має розширення .kar, тому що такі файли часто застосовують для караоке.

У 1990-і деякі виробники музичної апаратури зрозуміли, що технологію MIDI можна застосувати не тільки до ЕМІ. По-перше, клавіатура може бути не тільки аналогічна музичному інструменту,

а й будь-якою (у тому числі, комп'ютерною). Так виникли різні контролери, пади (ручні, ножні), електронні ударні установки, семплери, секвенсори. По-друге, виявилось, що через MIDI можна передавати не тільки інформацію від клавіатури до генератора, але будь-яку технічну інформацію від абсолютно різних пристроїв.

Сьогодні найбільше розповсюдження технологія MIDI отримала у живих концертах, у вигляді окремих семплерів. За допомогою останніх музиканти-барабанщики можуть грати будь-яким звуком, який можна заздалегідь загрузити в семплер. Суть технології проста: до пластика барабану прикріплюється тригер, який при ударі по пластику передає сигнал семплеру. В результаті виходить два звука: звук самого пластика і звук із семплера. Суміш цих звуків дає фантастичні барви та драйв, тому багато барабанщиків і використовують цей метод повсюдно, що дозволяє приховувати істинну природу звучання барабанів на концерті. Таку ж технологію використовують і музиканти-гітаристи. MIDI-тригери прикріплюють до гітари, а зміну звуку програмують наперед, в тайм-код композиції. Семплер переключає потрібний звук в певний час і в потрібному місці. Саме дякуючи технології MIDI сьогодні стали можливі грандіозні світлозвуківі шоу багатьох виконавців.

Лідія КУРБАНОВА

РЕДАКЦІЙНО-УПОРЯДНИЦЬКА РОБОТА ПАВЛА МАЦЕНКА ЯК СКЛADOVA ЙОГО РІЗНОВЕКТОРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригною у збірнику на пошану 90-річного ювілею митця [11]. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А. Рудницький. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась [4]. Листування М. Антоновича із П. Маценком розглядала У. Граб [2; 3]. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналітичного огляду різновекторності діяльності цього діяча музичної культури діаспори, а саме його редакційно-упорядницької роботи, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

Серед різного роду видів діяльності Павла Маценка (педагогічної, музично-громадської, наукової, диригентської, публіцистичної) важливе місце займає редакційно-упорядницька робота, яку можна поділити на дві групи: редагування та упорядкування наукової літератури та редагування нотних видань.

П. Маценко присвятив значну увагу редагуванню. В цьому сегменті діяльності визначною є постать Олександра Кошиця, котрого він дуже цінував і поважав. Саме завдяки зусиллям П. Маценка, який чітко розумів значення діяльності О. Кошиця не тільки як диригента, але і як дослідника української пісні, його внесок у розвиток історії музичного мистецтва, було створено ряд статей та книг, які побачив світ.

Від 1940 р. П. Маценко редагував у газеті Українського національного об'єднання (Канада) «Новий Шлях» рубрику під назвою «З музики», пізніше «Культура й Освіта». Тут друкувались статті як самого П. Маценка, так і О. Кошиця, та ін. Як співзасновник і секретар Осередку української культури й освіти (ОУКО), він видавав і редагував популярні видання під назвою «Культура й Освіта». В цій серії ним було випущено: «Спогади» О. Кошиця [6], «Засади творчості О. Кошиця» [9], «Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка» [1], «З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели)» О. Кошиця. П. Маценко виступає редактором книги подорожей Капели і пише до перших двох томів коротку передмову [10; 8]. Спираючись на дослідження Н. Савицької [13], можемо стверджувати, що П. Маценко є автором хроносу життєдіяльності О. Кошиця. Він використовує усі жанри молодшої науки біографіки, а саме: листи, щоденник, мемуари та автобіографію. Заслуга П. Маценка полягає у тому, що він як редактор «дав життя» такому цінному і цікавому матеріалу, що проливає світло на постать О. Кошиця.

Як редактор нотних видань П. Маценко приділяв значну увагу як музичному, так і літературному тексту. Є багато видань, редагованих П. Маценком. Серед них: видання Служби Божої та прокимнів в обробці К. Стеценка [15; 16]. У виданні «Вечірня» [7], П. Маценко-редактор подає і передмову і післяслово. Ще одна редакційна робота П. Маценка — Служба Божа для мішаного хору М. Скрипника [14].

У П. Маценка налагодився творчий тандем із музикознавцем та диригентом з Голландії М. Антоновичем та композитором С. Яременком (Канада). У співпраці вони випустили дві збірки п'ятиголосих творів барокової епохи [12; 17].

Отже, діяльність П. Маценка, як редактора нотних видань, має важливе значення на шляху впровадження української музики у церковний обіг храмів діаспори. Його редакційна діяльність наукової літератури була спрямована на висвітлення творчого шляху О. Кошиця, що є цінним внеском у історію українського хорового музичного мистецтва.

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передм. П. Маценка. Вінніпег: Культура й Освіта, 1954. 80 с.

2. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика: наук. часопис*. Ч. 2 (8). Львів, 2013. С. 20–56.

3. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуєті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. ¾ (43/44). Київ: Видво ІМФЕ, 2013. С. 148–157.

4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

5. Климків В. Передмова. *Кошиць О. З піснею через світ. Из «Щоденника» О. Кошиця*. Ч. III. Вінніпег: ОУКО, 1974. С. 6–7.

6. Кошиць О. Спогади. Вінніпег: «Культура й Освіта», [б. р.]. 367+272 с.

7. Маценко П. Богослужбові Співи Української Греко-Православної Церкви в Канаді. Вечірня. Видання Консисторії УГПЦ в Канаді. Вінніпег, 1962. 55 с.

8. Маценко П. Від редактора. *Кошиць О. З піснею через світ. Из «Щоденника» О. Кошиця*. Ч. II / за ред. П. Маценка. Вінніпег: ОУКО, 1970. С. 5–6.

9. Маценко П. Засади творчості О. Кошиця. Вінніпег, 1950. 14 с.

10. Маценко П. Передмова. *Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капелі)*. Т. 1. Вид. 2-ге. Вінніпег: ОУКО, 1986. С. 7.

11. Павло Маценко: композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. Торонто: Видання УНО Канади, 1992. 242 с.

12. П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора / транскрипція та зведення в партитуру М. Антонович; ред. П. Маценко; передрук музики проф. С. Яременко. Вінніпег: Вид. Колегії Св. Андрея у Вінніпезі, 1979. 81 с.

13. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.

14. Скрипник М. Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого: для міш. хору. Детройт, 1965. 64 с.

15. Стеценко К. Г. Служба Божа: літургія для міш. хору / муз. ред. П. Маценко: партитура. Вінніпег, 1972. 53 с.

16. Стеценко К. Г. Прокимни: 8-ми голосів Київського розспіву / обр. К. Стеценка / муз. ред. П. Маценко. Вінніпег, 1972. 7 с.

17. Ukrainian «Partesny» concertos. *Українські партесні концерти* / транскрипція та зведення в партитуру д-р М. Антонович; ред. д-р П. Маценко; техн. ред. проф. С. Яременко. Utrecht — Edmonton — Winnipeg, 1974. 162 с.

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОНОГРАФІЧНИХ ПРАКТИК

Чим мотивується інтерес дослідника до тієї чи іншої теми? Певно, часи, коли мотивами була «суспільна значимість» і інші метанаративи, минули. Ключову роль сьогодні відіграє *цікаве* (згадаймо чудовий текст М. Епштейна), причому на роль цікавого може претендувати, в залежності від оптики погляду, і дещо маргінальне, почасти екзотичне, і звичне (банальне). Більш того, чим незначнішим і непомітнішим буде явище, тим більший інтерес воно може складати для аналізу, згідно з логікою *цікавого*. Сюди можна віднести і дискурс повсякденності, і філософствування з приводу бридкого, і екскурси у затемнені сфери небаченого і нечутного.

Але чим же для аналітичної думки привабливі саме фонографічні практики — окрім того, що вони відносно «нові»? Однією з основних причин, на мою думку, є те, що ці практики мають доволі низьку «аналізогенність», себто — уникають аналізу, являючи оку дослідника дзеркальну (або лише напівпроникну) поверхню. В академічному дискурсі, приміром, не прийнято говорити про «секрети» Моцарта або Бетховена, цим безуспішно займається популярна література (на кшталт «100 великих композиторів»). Хоча це не відміняє того факту, що імпліцитно музичний аналіз все ж прагне до відкриття тих самих «секретів».

У цьому сенсі дискурс студійних практик навіть не намагається приховати власну сповненість усілякими таємницями, містифікаціями, квестами і міфами. Це пояснюється і загальним економічним тоном, характерним для поп-музики, хоча і не тільки, і відсутністю перскрептивних текстів (нотації), які б значно полегшили процес проникнення до студійних «секретів». Фонографічні практики є своєрідним недослідженим океаном із магістральними течіями трендів, глибокими западинами невиданих альбомів і домашніх записів.

Певно, коріння багатьох цікавих для дослідника явищ у сфері фонографії полягає у надзвичайній мобільності і відсутності «темпорального опору». Це веде до парадоксального поєднання різних типів виробництва дискурсу. Ми маємо тренди, на яких тривалий час трималась музична індустрія. У логіці тренду все підпорядковано «еталону». Також існують і контр-тренди, які, згідно з діалектикою «нового» у культурі (Борис Гройс), регулярно замінюють влас-

не тренди. Але передбачити хід цих подій доволі важко. Залишається відкритим питання, чи взагалі можуть існувати «треті» практики, що залишаються цілком поза логікою трендів.

Саме по собі відстежування трендів і контр-трендів вже є досить захопливою практикою для дослідника, але нас більше цікавить внутрішня логіка трендових процесів. Надзвичайна винахідливість, балансування на межі економічної стратегії «недратівливості» фону і «рельєфності» фігури (поняття з гештальт-психології), війна за увагу і неприхований імператив «бажання» — усе це, безумовно, зацікавлює. Експоненціальне прискорення часу і жорсткий диктат економічних реалій змушує постійно, із максимальною невпинністю, відшукувати найдрібніші шпаринки для здійснення «нового».

Олександр МАСЛЮК

ЗАКОНОДАВЧІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ КАДРІВ У ГАЛУЗІ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВ В СРСР ТА УРСР В КІНЦІ 1930-х — 1945 рр.

Освіта має важливе значення для розвитку культурно-мистецьких закладів. Тому будь-яка держава приділяє важливе значення освіті. Навчальні заклади забезпечували країну не лише фахівцями, але виховували в людях вірність комуністичним ідеалам.

В 1936 р. було створено Комітет в справах мистецтв при РНК СРСР, який управляв театром і кінематографом в СРСР [1, с. 5]. А через два роки кінематограф вийшов з-під управління Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР. 23 березня 1938 р. РНК СРСР видав указ про створення Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР [2, с. 3]. Відбулася централізація управління мистецтвом, основні мистецькі установи керувалися з Москви. Це також стосувалося і важливих навчальних закладів союзних республік.

Згідно з Положенням про Комітет в справах кінематографії при РНК СРСР від 4 вересня 1938 р. в складі органу існувало Управління навчальними закладами. Функцією даного управління було «організація справи підготовки кадрів в системі Комітету, керівництво навчальними закладами, які безпосередньо підпорядковувалися Комітету; розробка навчальних планів, методичне керівництво навчальними закладами, які підпорядковувалися місцевим управлінням кінофікації; інструктування і інспектування роботи цих навчальних закладів» [2, с. 21]. До безпосереднього підпорядкування Комітету

в справах кінематографії при РНК СРСР належав Київський інститут кінематографії та Київський кінотехнікум [2, с. 8–13].

Згідно з Положенням про Комітет в справах мистецтв при РНК СРСР від 25 вересня 1939 р. вказувалися функції Головного управління навчальними закладами. Управління керувало навчальними закладами і навчально-дослідницькими інститутами, а закладами республіканського значення через Управління в справах мистецтв при РНК союзних республік, розробляв типові навчальні плани і програми [3, с. 5]. Управління в справах мистецтв при РНК УРСР безпосередньо управляло такими театральними закладами: Київським театральним інститутом, Київською, Харківською та Одеською театральними школами та Дніпропетровською музично-театральною школою [4, с. 717].

Відповідно до Положення про Всесоюзний комітет в справах вищої школи при РНК СРСР (ВКВШ) від 21 січня 1939 р., до структури комітету належав відділ вищих навчальних закладів по мистецтву (з 11 квітня 1944 р. — відділ вузів мистецтв) [5, с. 21]. ВКВШ контролював вищі навчальні заклади, які підпорядковувалися Комітету в справах кінематографії та Комітету в справах мистецтв. ВКВШ установлював, за поданням цих відомств або їхніх республіканських представництв, номенклатуру спеціальностей вищої школи, кількість і типи вищих навчальних закладів, перелік факультетів, відділів і спеціальностей, кафедр. Також орган затверджував індивідуальні статuti вищих навчальних закладів. Варто зазначити, що будь-який статут цих установ був складений на основі типового статуту, що був затверджений РНК СРСР. Ніякої самостійності в управлінні вищі навчальні заклади СРСР та УРСР не мали. Також ВКВШ затверджував навчальні плани та надавав вказівки для відомств що застосуванню цих планів [5, с. 19].

ВКВШ затверджував правила прийомів у вузи. Наприклад, згідно з правилами прийому від 1 червня 1945 р. для вступу у вищі музичні, театральні, художні навчальні заклади та інститути кінематографії абітурієнт мав складати іспити з історії народів СРСР, російської мови і літератури та предмету по спеціальності. Якщо викладання велося не на російській мові, то до вступних випробувань ще додавалася іспит з мови викладання [5, с. 48–49]. Тобто в УРСР студенти могли складали іспит з української мови.

Вища атестаційна комісія ВКВШ присвоювала вчені звання професора, доцента та старшого наукового співробітника [5, с. 247].

Станом на 1 січня 1945 р. жоден український мистецький вуз не міг приймати на захист докторські дисертації і присуджувати науковий ступінь доктора наук. Натомість приймати кандидатські дисертації та присуджувати науковий ступінь кандидата наук могла лише Київська консерваторія імені П. І. Чайковського [5, с. 248–259]. Тобто жоден вищий навчальний заклад УРСР, який навчав театральної справи та кіномистецтва, не міг навчати аспірантів і докторантів.

Але в театрах та кінематографії працювали не лише актори та режисери. Наприклад, в художніх училищах в 1945 р. в декоративно-оформлювальні відділи готували декораторів-виконавців та оформлювачів сцен для роботи в районних, міських і колгоспних театрах [6, с. 8]. Це відділення існувало лише в одному училищі України — Львівському художньо-промисловому училищі [6, с. 12]. Вступити в ці навчальні заклади можна було після закінчення неповної середньої школи або 7 класів повної середньої школи. Для вступу у ці середні спеціальні навчальні заклади потрібно було скласти такі іспити: Конституцію СРСР (усно), російську та українську мови, математику (усно та письмово) [6, с. 3].

Навчальні заклади в галузі кінематографії керувалися Управлінням навчальними закладами Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР. Театральною освітою керувало Головне управління навчальними закладами Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР. Незважаючи на це, на вищу освіту в СРСР великий вплив мав Всесоюзний комітет в справах вищої школи. Він затверджував штати робітників, плани роботи, статuti вищих навчальних закладів.

1. Бюллетень Всесоюзного Комітета по делам искусств при СНК Союза ССР. 1936. № 1–2.

2. Бюллетень Комітета по делам кинематографии при СНК Союза СССР. 1938. № 1–2 «сентябрь».

3. Сборник основных руководящих материалов по вопросам деятельности учреждений искусств / сост.: В. Я. Балабан, Л. А. Векслер, А. Я. Данилов и др. Москва–Ленинград: Искусство, 1943. 188 с.

4. Культурне будівництво в Українській РСР: Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959: зб. документів: у 2-х т. Т. 1: 1917 — червень 1941. Київ: Держполітвидав, 1959. 882 с.

5. Высшая школа. Основные постановления, приказы и инструкции / сост.: М. И. Мовшевич; под ред. А. М. Ходжаева. Москва: Советская наука, 1945. 410 с.

6. Правила приема в художественные училища СССР в 1945 г. / Комитет по делам искусств при СНК Союза ССР; Главное управление учебных заведений. Москва–Ленинград: Искусство, 1945. 15 с.

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ МИСТЕЦТВА ВЕДУЧОГО

Серед усіх відомих естрадних жанрів конференс і ведення концертів — один з наймолодших. Втім, корені цього естрадного жанру шукають у далекому минулому. Їх знаходять у хорі античного театру, в прологах італійської комедії масок, у виставах французьких комедіантів та жонглерів, німецьких шпільманів, російських скоморохів і українських балаганних дідів. Перехід від бородатого зазивали, який вигукував на голос свої жвавї примовляння, до естрадного артиста в ролі коректного, іронічного «розважальника» і ведучого, занадто різкий. Але схожість цих явищ не може бути простою випадковістю і говорить про те, що здавна існувала потреба якоїсь сполучної ланки між глядачами та артистами, які працюють на сцені.

Що стосується еволюції концертної діяльності, то масові народні гуляння почалися в Російській імперії, до складу якої входила тоді Україна, ще в XVIII ст., але в XIX ст. вони стають особливо популярні. На Різдво — «гуляння під горами», на Масляну і Пасху — «під гойдалками». Сучасники залишили опис таких гулянь: «Протягом тижня натовпи народу щодня стікаються до гойдалок, споруджених на площах. Ще здалеку приваблюваний турецькими барабанами і гучною музикою мандрівних комедіантів, канатних танцюристів і інших різного роду акторів народ поспішає на площу, щоб погуляти біля гойдалок. Кілька музикантів, під керівництвом паяца, розміщуються на балконі і на верхньому майданчику цієї своєрідної каруселі, і таким чином, опиняються у центрі загального кругообігу. У найближчому сусідстві—підмостки комедіантів, які особливо приваблюють народ гострими, хоча і грубуватими, іноді і зовсім неочікуваними жартами» [1, с. 39].

На цих паяцах, або, як їх називали в народі, «карусельних дідах», нам слід зупинитися окремо, бо вони прямі предки сучасних конференсє та ведучих. «Костюм і грим діда був традиційний» — пише один з діячів народних гулянь О. Алексєєв [1, с. 62]. Додамо і від себе, що ці костюми були дуже яскравими і помітними. У строку тому багатолюдді гулянь треба було зупиняти на собі погляди. «Борода і вуса з сірого клоччя, нарочито грубо зроблені, сірий, навмисно залатаний кафтан і стара кругла ямщицька шапка з паперовою квіткою збоку, на ногах онучі та личаки» [1, с. 63]. Поява на балконі фігур веселих гойдалок в цьому вбранні служила сигналами.

лом початку веселих промов, всілякого балагурства, жартів, гуморесок, скоромовок, дотепностей і балачок. В обов'язки «карусельного діда» входило і оголошення «номерів». Ось як це відбувалося: «Побалагурів дід раптово плескав себе по лобі, немов згадавши щось, квапливо зникав і виводив трьох танцівниць. Представивши їх публіці і найчастіше досить відверто побалагурів на їх рахунок, «дід» приймався танцювати з ними» [1, с. 64].

Історики естради не без підстави вбачають в цих народних потішниках далеких предків ведучих і конференсьє. Тісний зв'язок з публікою і веселощі від безпосередньої розмови з нею, а також «подача» виконавців — ось ниточки, які тягнуться від дотепників традиційних до сучасних елегантних конференсьє.

Е. Б. Шапіровський, беручи за основу буквальний переклад з французької «конференсьє-доповідач», пише про те, що в ХІХ ст. такі «доповідачі», легкі на забавне летюче слово, колючий, але беззлобний випад, імпровізований каламбур, були завсідниками літературно-художніх кафе [4]. У таких кафе зустрічалися поети, художники, музиканти. «З цього співочого читаючого, декламуючого, малюючого, киплячого богемськими пристрастями натовпу стихійно виділявся найбільш спритний словесний дуелянт, швидкий на жартівливу розправу, епатуючий відповідями. Бочонок, табуретка, стілець, стіл — і імпровізаційна естрада готова. Схопившись на неї, підбиваючи оточуючих на виступи, цей імпровізований артист стає “диригентом” балакучої компанії, підхоплюючи на льоту “стрибучі” розмови і стає господарем вечора, веселим “доповідачем” — конференсьє» [5, с. 91].

Відомий режисер та актор М. П. Смирнов-Сокольський у своїй доповіді «Про мистецтво конференсу» знаходить історичні витoki конференсу в італійському театрі епохи Відродження і вважає, що маски комедії дель арте, їхня професійна робота у виставі по суті виконувала функції конференсьє [2].

Ще одне джерело появи, яке мають сучасні ведучі та конференсьє, — це оперний театр. З кінця ХVІІІ ст. в оперному театрі увійшло у звичай після основної вистави випускати на сцену в дивертисменті артистів — улюбленців публіки з виконанням найбільш ефектних арій з опер, або танців з балетів. Поступово артисти в дивертисментах почали поповнювати репертуар новими творами, взятими не тільки з оперних вистав, а і підготовлених самостійно з врахуванням побажань глядачів. У середині 20-х років ХХ ст. ди-

вертисменти починають влаштовуватися і в драматичних театрах, головним чином в Олександрійському в Петербурзі і Малому театрі в Москві. Тут вони насолоджуються антрактами, бо в антракті перед завісою актори читають улюблені публіці монологи з ролей або виспівують популярні куплети з водевілів. І це було першим прикладом інтеграції двох видів художнього відтворення дійсності: 1) засобами показу — під час театральної постановки і 2) засобами розповіді — в перервах театральних спектаклів відомі артисти виконували монологи, байки, куплети, уривки з поем, тобто завершені по композиції концертні номери [3]. В антрактах виступали знамениті актори того часу. Великий Щепкін виносив на них свої усні розповіді. Він же першим став читати перед завісою твори О. Пушкіна і Т. Шевченка, байки І. Крилова. Виконував він в антрактах і водевільні куплети. Таким чином, антракт привчав до сусідства різноманітних жанрів. Виділялися і виносилися на просценіум кращі, найбільш вдалі для артиста монологи, куплети і інші фрагменти ролей. І цей природний відбір поступово перетворювався на нову форму мистецтва для творчих мас населення — концерт.

1. Алексеев А. Г. Серьёзное и смешное. Москва: Искусство, 1967. 280 с.
2. Смирнов-Сокольский М. М. Сорок п'ять років на естраді. Київ: Мистецтво, 1976. 225 с.
3. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ: НАКККіМ, 2016. 200 с.
4. Шапіровський Е. Б. Образи і маски естради. Київ: Радянська Росія, 1976. 158 с.
5. Шапіровський Е. Б. Конферанс та конферансьє. Київ: Мистецтво, 1970. 129 с.

Микола МОЖЕНКО

HOMO SMARTPHONUS

Сьогодні сучасні смартфони перетворюються на центр нашого персонального комунікаційного всесвіту. А в найближчому майбутньому можливо стануть навіть нашими «цифровими двійниками». Тому в мас-медіа з'явився навіть термін — Homo smartphonus — «людина смартфонна», яка відображає ту важливу роль, яку сьогодні грає цей гаджет у розвитку нашої цивілізації.

А все починалось 3 квітня 1973 р. об 11:35, коли інженер компанії Motorola доктор Мартін Купер (до речі виходець з сім'ї єврейських іммігрантів з України) здійснив перший у світі дзвінок з мо-

більшого телефону своїм конкурентам з компанії Bell Laboratories. Тому саме цей час (11:35) ми бачимо на рекламних фото телефонів компанії Motorola. На ідею мобільного телефону доктора Купера наштовхнув перегляд відомого фантастичного серіалу «Star Track», герої якого спілкувались через подібні пристрої. Промислове виробництво мобільних телефонів розпочалося лише за 10 років, коли у 1983 р. Motorola випустила у вільний продаж перший мобільний телефон DynaTAC 8000X, вагою 800 г і вартістю майже в \$ 4000. На той час він став справжнім «хітом» і за популярністю не поступався сучасним iPhone. Проте сьогодні Motorola, колись провідний американський телекомунікаційний гігант, переживає скрутні часи. Спочатку він став частиною корпорації Google. А нещодавно був перепроданий китайській компанії Lenovo, і це досить символічно ілюструє напрям еволюції сучасних комунікаційних технологій.

Але справжню революцію у світі мобільних пристроїв здійснила компанія Apple, презентувавши у 2007 р. iPhone. У переосмисленні функцій мобільного телефону і перетворенню його на смартфон — своєрідний гібрид телефону, фотоапарату, відеокамери, мультимедійного плеєра та персонального комп'ютера, величезна заслуга генія комп'ютерних інтерфейсів Стіва Джобса, який побачив у смартфонах і планшетах сучасну реінкарнацію персональних комп'ютерів.

Сучасний смартфон об'єднує в собі кілька пристроїв, і кількість поступово переходить в якість — у нас з'явився універсальний гаджет, медіум-посередник між нами і цифровим всесвітом. Сучасний смартфон має кілька іпостасей і функцій.

По-перше, смартфон — це все ж мобільний телефон, основне призначення якого — забезпечити голосове спілкування з співрозмовником у будь-якому місці, де є покриття мережі оператором мобільного зв'язку.

По-друге, смартфон — це також і письмовий комунікатор, адже з коротких повідомлень SMS мобільне письмове спілкування еволюціонувало в чати з піктографічними картинками, і ми, наче на новому витку спіралі, повертаємось в дописемну еру, виражаючи власні емоції піктограмами-емодзі, цією візуалізованою мовою почуттів. Коли не вистачає слів, емоція кодується в символ. Сучасні месенджери — Skype, Viber, WhatsApp, iMessage, Facebook Messenger поступово стають домінуючим засобом комунікації. Сьогодні телефонному дзвінку у діловій комунікації, як правило, повинно передувати попереднє спілкування у соціальній мережі, месенджері або через e-mail.

По-третє, смартфон сьогодні став й фіксатором зовнішнього світу — це і фотоапарат, який за якістю знімків вже не поступається професійним апаратам, і відеокамера, на яку сьогодні знімають не лише домашнє відео, а й рекламні ролики, відеокліпи, і навіть цілі фільми! Популярні фотосервіси — Instagram, Flickr ведуться, переважно, саме з смартфонів.

По-четверте, смартфон — це мультимедійний програвач цифрового контенту — музики, відео, ігрова платформа, і навіть пристрій для перегляду телепередач через інтернет (з використанням протоколу IPTV). Свого часу був розроблений навіть стандарт мобільного цифрового телебачення DVB-H, який, правда, вимагав купівлі спеціалізованих смартфонів, які підтримували цей стандарт. Проте поява високошвидкісного мобільного інтернету 3G, 4G, і в найближчій перспективі 5G, зробила перегляд телебачення, відеосервісів (YouTube) і фільмів доступним для звичайних смартфонів і планшетів.

По-п'яте, сучасний смартфон — це персональний офісний та розрахунковий центр, з підтримкою оплати фінансових послуг банківськими картками, ідентифікатор особи, гаманець, який дозволяє купляти товари і білети та зберігати картки для знижок в торговельних мережах. Йому ми довіряємо наше особисте життя — зв'язки, контакти, інтимні фото, і навіть посвідчення особистості (Mobile ID). І тому для захисту персональної інформації на смартфонах використовують не лише пароль, а й відбиток пальця (Touch ID) і навіть технологію розпізнання обличчя (Face ID). Окрім того, цей засіб комунікації, який завжди з тобою, поступово перетворюється на нашого персонального асистента і вже розуміє голосові команди (Apple Siri, Google Now, Microsoft Cortana).

Останній смартфон Apple iPhone X має величезну потужність на рівні нотбуків. Це потрібно не лише для таких функцій як Face ID, а й для повноцінної роботи з AR (доповненою реальністю) та VR (віртуальною реальністю) — а це і є найближчою перспективою розвитку смартфонів.

Але у смартфонів є і зворотна сторона — це занурення користувачів у віртуальний світ і відрив від реального, що може викликати певні психологічні проблеми, і не лише у дітей та підлітків, а й навіть у дорослих. Співзасновник компанії Apple Стів Возняк під час нещодавнього відвідання України сказав: «Колись ми разом з Стівом Джобсом мріяли створити гаджет, який зробить незрячих людей зрячими. Але сьогодні, коли я заходжу в метро і бачу, як всі

сидять, втупившись в свої смартфони, — я розумію, що ми зробили всіх зрячих людей незрячими».

І останнє, смартфон — це також і інтелектуальна іграшка для дорослих. І всі ми, як Homo Ludens (людина граюча), сьогодні з задоволенням відчуваємо себе ще й Homo Smartphous, використовуючи багато функцій цього пристрою, що вже став для нас незамінним.

Андрій ПУЧКОВ

**ІВАН ЖОЛТОВСЬКИЙ
У ПАРАДОКСАЛЬНИХ ПЕРТУРБАЦІЯХ
АРХІТЕКТУРНОГО ЧАСУ,
або Башточка як семіотична колізія хронотопу**

І взагалі, якщо хочете знати архітектуру, виберіть собі майстра і вивчайте його доти, доки не зрозумієте, як він вирішив би цю проблему. Коли ви це будете знати — переходьте до речей більш складних.

Іван ЖОЛТОВСЬКИЙ

За доби так званої «другої софістики», породженої благополуччям імперії Антонінів (що з крахом цього благоденства перестав існувати), особливо розвинулися два шкільних літературних жанри: опис та епістола (лист). Опис приваблював можливістю дати волю вишуканості стилю, не застереженого оповідальним сюжетом. Збереглися чотири книги описів картин і статуй, що належать риторам III століття — двом Філостратам і Каллістрату, причому все це описи не реальних творів мистецтва, а вигаданих. Листування приваблювало можливістю стилізувати мову і думки великих персонажів давнини, не вдаючись до пишномовності декламацій: так були складені листи Фемістокла, Діогена Синопського, навіть Сократа, яких Фемістокл, Діоген і Сократ не писали (це стало відомо у XVIII столітті і створило цілу епоху в історії антифейкової філології). Як бачимо, літератори доби «другої софістики» були схильні і до фантазій на історичні теми, і до літературної при цьому витонченості.

Мабуть, про парадоксальні кавітації у творчості Івана Жолтовського (1867, Пінськ — 1959, Москва) та прояви цієї парадоксальності у його творах інакше не скажеш, ніж користуючись саме прийомом «другої софістики», тобто вдаючись до описового жанру, до екфрасису.



Будинок Російського скакового товариства на Біговій вулиці в Москві,
1903–1904 рр.

Спробуємо вигадати ненаписаний Жолтовським лист про власний творчий метод, що змінювався упродовж його більш ніж дев'яносторічного життя.

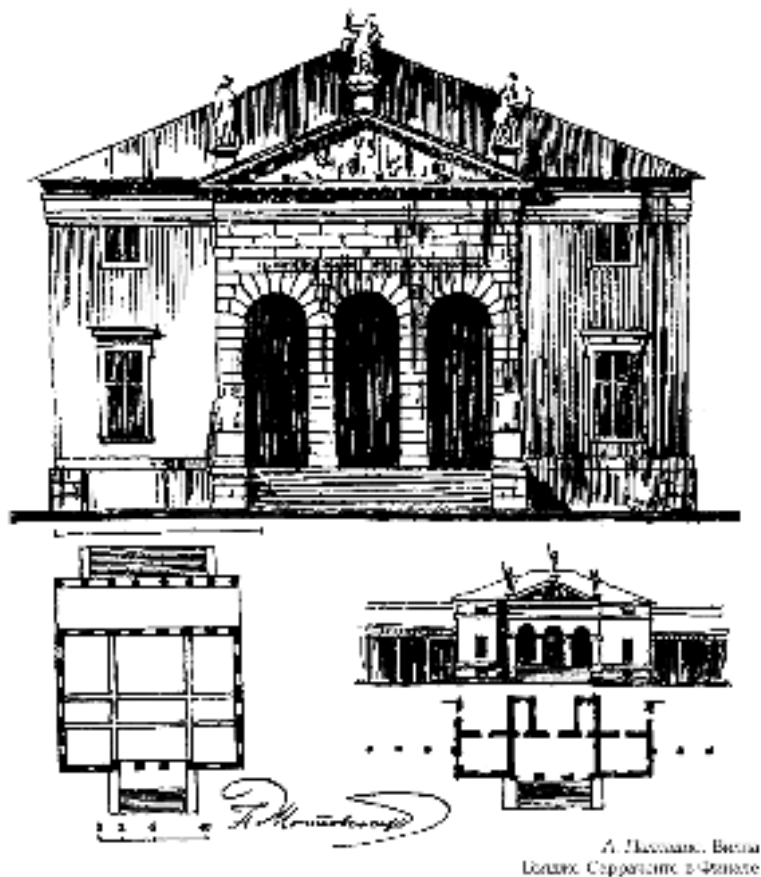
Лише митці, одного разу опанувавши якусь творчу манеру, не схильні її зраджувати на догоду обставинам. Архітектор же в цьому плані схожий на політика: «Кращий спосіб лишатися послідовним — це змінюватися разом з обставинами» (Черчилль), як і кращий спосіб уникнути відповідальності — це сказати: «Я за це відповідаю» (Річард Бах), аби не розчаровуватися — не слід не від кого нічого чекати.

Жолтовський чимраз змінювався разом із обставинами — приймаючи інсигнії спочатку академіка архітектури від Миколи II 1909 року, а за чверть століття — диплом академіка Академії архітектури СРСР 1934 року від молодшого колеги Віктора Весніна. Не обіцяв відповідати, а відповідав, не від кого нічого не чекаючи: робив свою ремісничу архітекторську працю, мало задумуючись над тими, хто буде мешкати в його будинках — головним було зробити так, аби хто б не мешкав, — геній чи кат, йому все одно було зручно. Це саме він сказав іншому академіку архітектури, Олексію Щусєву, що хороший архітектор має однаково якісно побудувати палац і тюрму, не особливо переймаючись контингентом мешкан-

ців: цим мають перейматися соціологи, психологи і демографи. Коли Берія попросив Щусева перебудувати будівлю його відомства на Луб'янці, і зодчий, зі зрозумілих причин, не зміг відмовитися, він пізніше прокоментував: «Попросили мене побудувати катівню, ну я і побудував їм в'язницю — більш веселу».

Отже, за доби «другої софістики» головували в літературі три жанри красномовства: дорадча мова, судова мова і парадна мова. Особливим шиком вважалася похвала-парадокс на честь якого-небудь незначного предмета: мухи, комара, диму — парадокс і вульгарність йшли рука об руку. Римські «софісти» залишилися в стародавньому Римі, нікчемний предмет і риторичний прийом залишилися в історії літератури, обидва — в історії культури.

У нашому випадку як перший для викриття парадоксальності усієї творчості Жолтовського вздовж часу обрано його творчий метод, оскільки він мав усі принади риторичності міркування. Як й усюди, тут важлива модальність висловлювання [22]. Адже Жолтовський функціонував у добу так званої «третьої софістики», тільки не римської, а радянської, коли замовчування було паче гордості, а мова — ворогом.



Головний фасад особняка в садибі Бережки поблизу Москви, 1910 р.

Дух радянської архітектури 1930-х — початку 1950-х був духом саме «третьої софістики». Це питання в теорії культури практично не розроблене, незважаючи на програмні праці Бориса Гройса [7] і Володимира Паперного [19]. Слід знову згадати ще один дотеп Черчилля: ми надаємо форми нашим будівлям, а потім вони надають форми нам. Недарма ж вважається, що дитину виховують корінці книг батьківської бібліотеки.

Діяльність Жолтовського це досі не до скону з'ясований культурно-історичний феномен архітектури другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття: перші споруди — прибуткові будинки Сипягіна й Олсуф'єва у Санкт-Петербурзі (1890), остання — конкурсний проект Палацу Рад на Ленінських горах (1957). Подібно до італійських відродженців, він акуратно майже сімдесят років брав участь в архітектурному житті Російської імперії, викликаючи захоплення одних і обурення інших, розуміння і відкидання з боку і сучасників, і — особливо — нащадків. Втім, дев'яносто споруд, створених за безпосередньою участю зодчого, про щось кажуть, окрім їхніх оцінок. Коли дисертацію написано, лишається тільки хвалити, — вчив мене Абрам Мардер; коли будівлю зведено, лишається просто мовчати, намагаючись зрозуміти, скільки праці і вельмиважкості вкладено в її створення. «Що це за мотлох?» — питає іншого разу молодик, проходячи повз будинок на Моховій навпроти московського манежу. Та хай йому грець, цьому невігласу-манкурту.

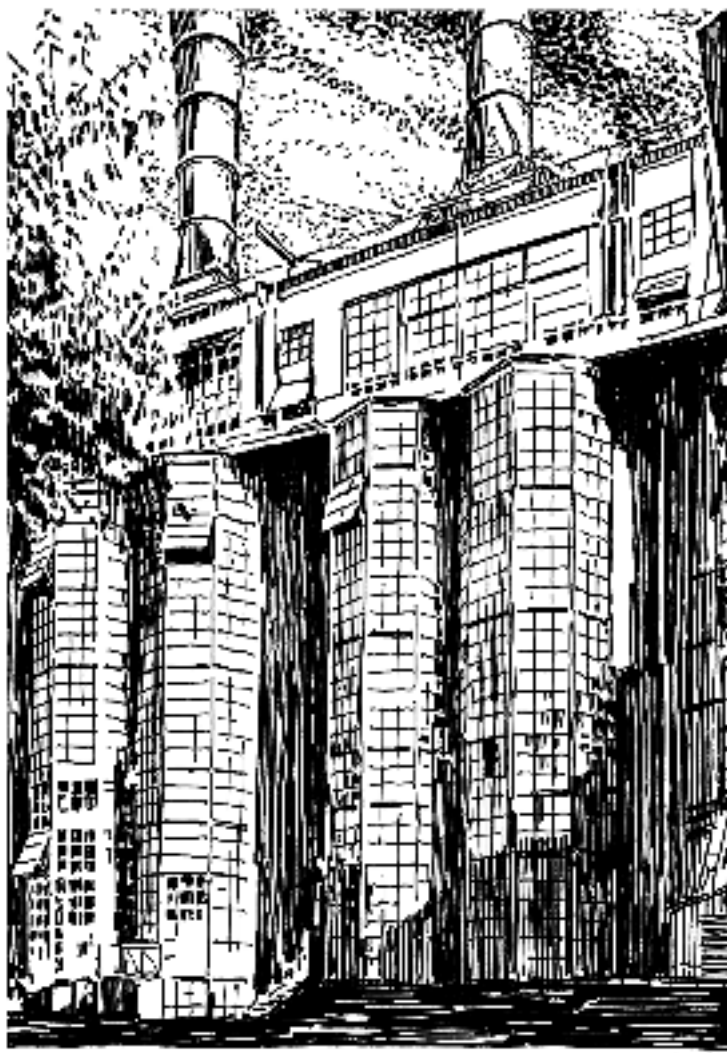
Жолтовського називали класиком і епігоном, новатором і наслідувачем, прагнули вчитися і тут же забувати все, що втелюшував [3, с. 48]. Чому ж так гостро досі стоїть питання про роль Жолтовського в історії російської і радянської архітектури?

Якщо підходити до відповіді з позицій творчої еволюції на прикладі конкретних споруд і не менш конкретних проектів, неминуче дійдеш думки, що Жолтовський, одного разу ставши прихильником класичних методів формотворення, так і лишився вірним цим методам, незвично для себе опинившись апологетом сталінського ампіру. Апологет та й апологет, — хто стане розбиратися? Здається все ж таки, що проблема лежить глибше: дуже вже неординарно, неодноскеровано сприймаються з часом результати його праці.

Упродовж 1920-х імениті дореволюційні зодчі, погодившись з естетичними, соціальними і, в першу чергу, технічними умовами, змушені були переосмислювати класичні канони, спрощуючи форму класичного ордеру, що вже набив оскому, або ж синтезуючи його

го по-новому (Олексій Щусєв, Іван Фомін, Олександр Таманян), або поступово взагалі відходячи від нього (Володимир Щуко, Оскар Мунц, Олександр Кузнєцов), цього штучного породження цегляної архітектури початку ХІХ століття. У Європі ордер намагалися все ж таки правити з каменя, в Російській імперії колони були цегляними, що суперечило всій правді роботи і самої конструкції, і матеріалу, з якої вона утворена.

Якщо Фомін, Щусєв, Щуко тією чи іншою мірою відходять від ордера в бік конструктивізму («червона дорика» Фоміна), то Жолтовський, як не дивно, залишається йому вірним, як порядний старий чоловік — старій дружині. Ця творча «самотність» дозволила Жолтовському більш глибоко осмислити той архітектурний організм, в основу теорії якого лягла улюблена класична схема побудови архітектурної композиції. Як цій схемі вдалося безболісно вписатися у загадкові механізми «соціалістичного реалізму»?



Котельня Московської гідроелектростанції, 1923 р.

Михайло Цапенко, якого я ще не раз тут пригадаю, вважав, що не можна зрозуміти, що таке метод соціалістичного реалізму в архітектурі, не усвідомивши нерозривної єдності матеріальної й ідейної основи архітектурного твору. «Готика, як відомо, досягла високої міри довершеності, але готичний стиль не є реалістичним. І це не лише з причини його містичних, тобто по суті, антинародних ідей, що його просякають. За усієї довершеності найліпших готичних культових споруд неможна забувати, що довершеними є, по суті, лише головні фасади, силует обсягу. Краса їхня досягалася за зменшенням багатьох інших суттєвих сторін споруди. <...> Тим більше не можна визнати реалістичною таку надуману архітектуру, як горезвісні будинки у вигляді скляних кульок, що стоять на одній точці і що пропонувалися архітектором Леонідовим в роки захоплення конструктивістським формалізмом. <...> За наших умов йдеться не просто про метод реалізму в архітектурі (бо реалізм був в архітектурі і раніше), а про метод соціалістичного реалізму, тобто про метод створення таких споруд, в яких архітектурними засобами задовольняються матеріальні і духовні потреби соціалістичного суспільства» [31, с. 33–34]. Так добре почав і так кепсько закінчив — нічого не сказавши по суті. Та «третя софістика» суті справи і не припускала. За таких умов можна було робити будь що, аби автор міг пояснити оточуючим на пальцях, що саме він робить і де в його творі застосований метод соцреалізму (на кшталт вимог до сьогоднішніх дисертацій).

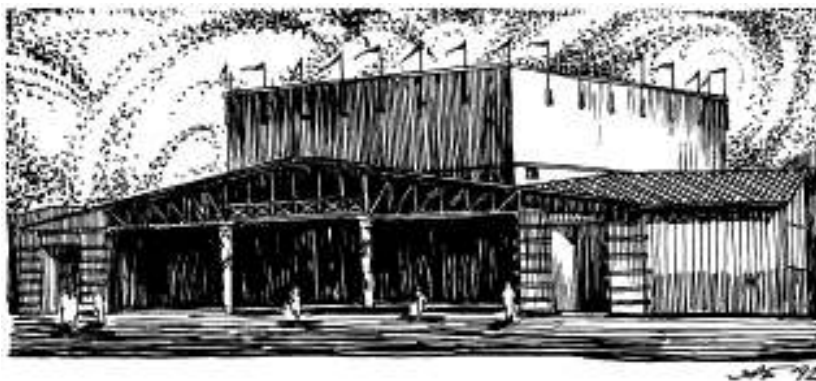
«Сталінський неокласицизм» (або «сталінський ампір») 1930–1950-х, що офіційно почався з будинку на Моховій 1934-го, відбивав, скоріше, не дійсний стан речей (репресії, утиски та ін.), а був «вогником Іванової ночі, свічкою римського карнавалу» (М. Бахтін), в усякому разі — для Жолтовського, і свого роду «потьомкінськими селами» (яких насправді не було) для держави, що були оперезані соковито-кондовою марксистсько-ленінською риторикою. У такій ситуації Жолтовський, залишаючись майстром, який був «овіяний авантюрним характером часу» (Ф. Енгельс), продовжував сповідувати кредо Відродження.

Прагнення до іконографічної ретроспекції прийомів, одного разу опанувавши свідомість, міцно відбилосся у формах першої неокласицистичної будівлі Жолтовського — будинку Скакового товариства на Біговій вулиці в Москві (1903). «За загального дотримання російської класики Жолтовський немов проявляє в ній ренесансні деталі. Так, на бічному фасаді над напівкруглою колонадою ми спостерігає-

мо характерний ренесансний мотив “серліани”» [25, с. 113] (тобто пластичний прийом, «винайдений» італійцем Себастьяно Серліо).

Жолтовського, строго кажучи, не можна віднести до неокласиків, оскільки вже в ранніх спорудах він тяжів не до російського класицизму Дементія Жілярді, Андрія Вороніхіна, Матвія Казакова і Карла Россі, але до італійського Ренесансу [3, с. 50]. До деяких його робіт можна підібрати ренесансний прообраз, що вже давно і акуратно було зроблено в мистецтвознавстві [8; 26, с. 297–303]. Але прообраз цей був саме прото-образом, потенційним образом, а не актуальним образом, тобто ще не відбився у конкретній архітектурній формі. «Пропрацювавши всі карнизи Палладіо, — розповідав Жолтовський, — я зайвого разу переконався, що він, не розмірковуючи, запозичив карнизи у римлян. Так робити, звичайно, не можна. Спадщину необхідно використовувати критично, творчо переробляти і вносити поліпшення» [18, с. 14]. Ми завжди, часто самі того не помічаючи, найболючіше зачіпаємо тих, хто нам найбільш близький, але після хорошого обіду можна пробачити всіх, навіть близьких родичів, як стверджував Оскар Уайльд. Жолтовський, схиляючи голову перед Палладіо, настільки щільно опрацьовував його спадщину, що ставився до нього, як до родича: іноді вкрай ненависного, але все одно любимого.

Палладіо був фігурою, на якій схрестилися всі історичні шляхи європейської класичної традиції. Жолтовський обожнював Палладіо і, часом, не погоджуючись з його методом, сам вигадував собі складності, розрубуючи вузли протиріч, аби випробувати важке щастя художника. Кому пощастило бачити Палладіо у Віченці, не зможе не визнати абсолютну оригінальність інтерпретації Жолтовським палладіанських композицій [26, с. 302]. Твори Палладіо, Росселіно, Альберті, Лучано да Лаурана, Сангалло були зразком для Жолтовського, — трампліном, після якого триває творчий політ.



Головний павільйон («Шестигранник») на Всеросійській сільськогосподарській виставці в Москві, 1923 р.

Григорій Рєвзін звернув увагу на одну обставину під час створення Жолтовським архітектурного організму будинку Тарасова на Спиридонівці (1909–1912). Як прототип ним вибирається композиційний обсяг палаццо Тьене у Віченці роботи Палладіо (1550–1551). Прототип відтворюється на московській вулиці майже з музейною точністю, але при цьому Жолтовський трошки змінює форми Тьене в бік більшої класицизації: йому вдалося, що палаццо Тьене має вже барокові риси, і їх слід позбутися (приміром, напівколони стають пілястрами). При цьому пропорційні відношення заповнюються Жолтовським з венеційського палаццо Дожів. Рєвзін запитує: чи не є дивним, що для виправлення недостатньо класичного Палладіо Жолтовський обирає прототип не те що більш класичний, але пізньоготичний? [25, с. 115]. Автор так і не дає відповідь на це запитання, лишаючи його риторичним. Втім, пояснення може виглядати так: Жолтовському кінець кінцем було байдуже, з яких джерел черпати матеріал: Італія з класикою Палладіо та пізньоготичне палаццо Дожів — це «давно» і «далеко», а катеринославський купець вірменин Гавриїл Тарасов — поряд, та ще і хворий. Він помер, так і не скориставшись розпланувальними приладами ошатного палацу, а дітям прийшлося сплачувати Міській думі величезні кошти податку на батьківський спадок: «GABRIELUS TARASSOFFECIT ANNO DOMINI [nomen perdidit annos singulos]» («Габріель Тарасов зробив літа Господня [рік втрачено]») — лишилося нащадкам на міжповерховій тязі. Отже, Жолтовського цікавив не стільки Палладіо, скільки самий принцип побудови архітектурного організму: «трохи ліворуч, трохи праворуч» не багато вартувало для майстра — важливою є загальна пропорція, абрис. Згодом було встановлено, що автором палаццо Тьене був, швидше за все, не Палладіо, а Джуліо Романо, і тут смак точно не підвів Жолтовського: не могло бути у Палладіо таких або таких архітектурних елементів. Та й навіщо було би зводити у купецькій Москві справжнє італійське палаццо? Часопростір доби «трагічного імперіалізму» мав інші точки рівноваги, інші пропорції.

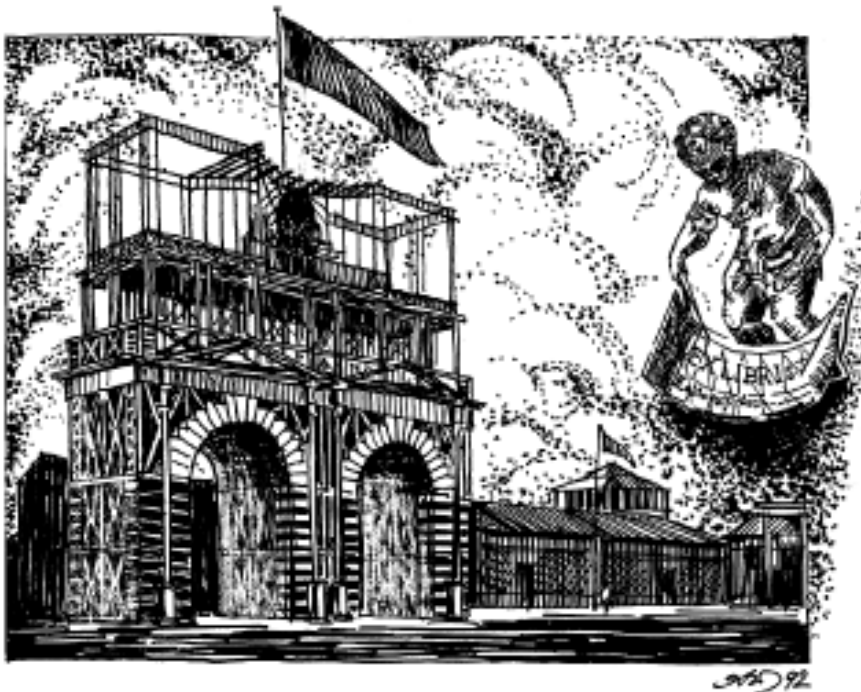
Практично одиничне наслідуванням методу Палладіо в першій половині ХХ століття — чи не зухвалий анахронізм дивакуватого архітектора? З точки зору риторики, це безперечний анахронізм, з точки зору поетики — безперечне нововведення.

Це була здорова ренесансна реакція на середньовічну брехливість ідеологічних гасел, котра в будівельний спосіб показувала,

як слід бачити епоху, якщо в ній тобі випало народитися і, працюючи, жити та ще й творчо працювати. Це був його метод віддзеркалення часу — нового, більш індустріалізованого, але такого, що прагне архітектонічної гармонії і тектонічної міцності.

Жолтовський просував відродження Відродження: римська античність була настільки гостро ним відчута, що її традиції опинилися своєрідним культуроцентризмом, прихильність до якого свідчила про яскраву зорову індивідуальність майстра. У творчості Жолтовського італійський Ренесанс XV–XVI століть слід сприймати як своєрідний проторенесанс століття двадцятого, що так і не стався.

Жолтовський вірний собі скрізь, а це дратує оточуючих. Навіть в такій утилітарній споруді, як будівля котельні Московської гідроелектростанції (1920–1923), він користується класичним зразком, вважаючи, що «труба котельні, що йде від землі на 16 метрів і вище, повинна вирішуватися як єгипетська колона з гладким фустом і багато розвиненою капітеллю» [4, с. 30]. Риторичний захід? Авжеж. Багато пізніше Рікардо Бофілл в комплексі «Абраксас» (Франція, 1983) застосує скляний ордер, і прихильники постмодернізму натхненно заоканують. Чи знають вони, що цей прийом вперше 1920 року вигадав і застосував білорус Іван Жолтовський?



Дерев'яна тріумфальна арка
на Всеросійській сільськогосподарській виставці в Москві, 1923 р.

Сміливість апофегм («Парфенон — твір старечий»), незважаючи на громадську думку і час, вражає: «Розділ про Грецію в новому радянському підручнику історії архітектури <...> є наївною спробою знайти в законах тектоніки і пропорційності ознаки матеріалістичного світогляду. Так, перпендикулярне розташування тригліфів по відношенню до архітраву трактується як проведення в архітектуру закону боротьби протилежностей. Про золотий розтин нічого не говориться, і саме поняття взяте у дужки» (1940) [4, с. 14]. Висловлювався зухвало і прямо, носив френч і чоботи, кутив люльку і сигари, радячи дивитися, «як зроблена квітка»: типовий московський сноб-інтелігент римського зразка, що вперто називав українців малоросами, а євреїв жидами (за спогадами Григорія Логвина).

Одверто кажучи, не важливо, що майстер успадковує досягнення попередніх епох: тут часткове явище стає контекстом, а культура перетворюється на приватність. Важливою є художня якість успадкування та майстерність її запозиченого відтворення.

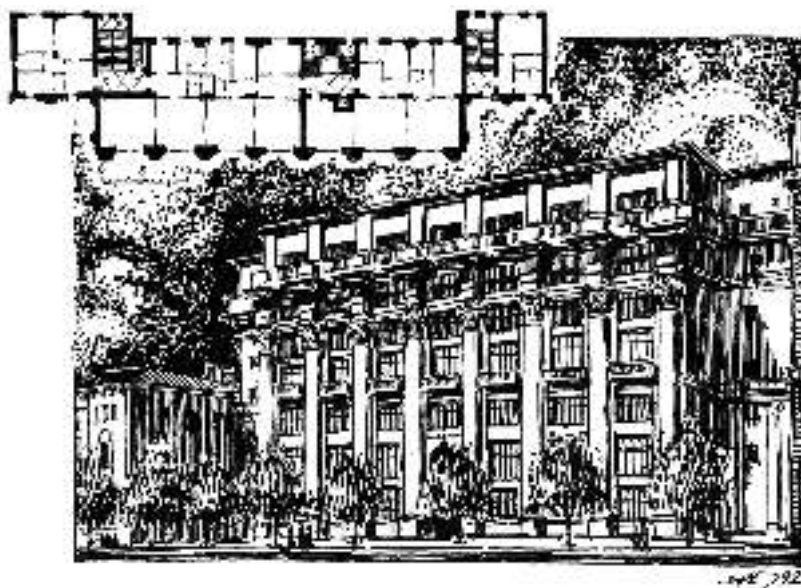
Коли настала ера панельного будівництва (середина 1950-х), Жолтовський, відчуваючи, що архітектурний організм змінив природу формотворення, пропонував прибрати карниз: «він же тут не потрібний». З ним погодилися [1; 16]. Коли потрібна була бутафорія тріумфальної арки на Всесоюзній сільськогосподарській виставці (1923), Жолтовський робив бутафорію, коли було потрібно працювати з стіною залізобетонною панеллю («бублик»), він відмовлявся від карниза. І при риторичному нехтуванні Парфеноном — «Більш менш знаю Грецію, знаю, що це найчудовіша архітектура, найбільше люблю її, але як вони це робили, — зрозуміти не можу», — теж залишався самим собою. Звичайно, важко завжди бути самим собою, але саме тоді і рятує творчість.

У творах Жолтовського, можливо, найбільш яскраво було втілено протиріччя між самотійною самоцінністю архітектурної форми і часом, в якому її створено. Хоч яким дивним не звучало твердження, — щирість майстра, що залежить від його характеру, не давала йому можливості на догоду часу змінювати стрижень світогляду.

Можливо, він був єдиним із зодчих, хто після жовтневого перевороту не навчився «гнути разом із лінією партії», він лише правильно вдивлявся у маразматичну сутність контексту. «Леніна бачив» [9]. Архітектору за фахом протипоказано бути нонконформістом, трибуном, дисидентом. Ними можуть бути лише ті, зі «страйком» яких нічого в суспільстві не відбудеться. Офіціоз начебто боявся ре-

ального втілення максими Герберта Ріда, мовляв, за спиною кожного диктатора стирчить дорична колона — але це ж і лестило диктатурі. Важливо було правильно з цього користати, і Жолтовський навчався.

Почавши з тріумфальної арки на ВСГВ, він почав немовби висміювати зароджуваний диктаторсько-брехливий режим, він розумів, що потрібні сміх і добродушність, що йшли на зміну «диктатури пролетаріату». Ці сміх і добродушність Жолтовського або не помічали, або прощали, через те і не «чіпаючи» його фізично. Наприкінці 1940-х об нього витирали ноги наукові чиновники, ангажовані як офіційні теоретики архітектури. Він терпів образи: доба Пана процвітала, навіть мова архітектури ставала езоповою, не те що мова дозволеного друку. Але 1949-го Сталін удостоїв його будинок на Великій Калузькій Сталінської премії, і лайка Жолтовського як «безрідного космополіта» вщухла. Михайло Цапенко 1952-го вже співав йому дифірамби: «Навіть противники ряду положень естетичної теорії Жолтовського не можуть не визнати того факту, що в останній своїй роботі маститий зодчий показав себе не лише як новатор у розплануванні і конструкції житлового будинку, але й як видатний художник, здатний самими лаконічними засобами створити яскравий образ, що запам'ятовується (невже? — А. П.) <...> Зодчий-художник, Жолтовський посідає в нашій архітектурі видатне місце не лише як яскрава творча індивідуальність, а й як переконаний прихильник широкого використання принципів класичної архітектури в радянській архітектурі» [30, с. 240]. Тексти такого риторичного напруження і розумового штибу можна писати кілометрами, не відриваючи пальці від клавіатури.



Житловий будинок співробітників РНК СРСР по вул. Моховій у Москві, 1934–1935 рр.

Мабуть, Сталін, давши премію, звелів залишити в спокої і «цього небожителя», і об'єктивно-захоплені статті про його творчість одразу виникли, ніби чорт з табакерки, на сторінках часопису «Архітектура СССР». Його вислови і афоризми жваво цитують, вбачаючи в Жолтовському гуру сталінського ампіру. «Зовні ми повинні ствердити стіну, ствердити обсяг будівлі, всередині — “зруйнувати” стіну і стелю, і зробити їх легкими, розширити простір»; «Підлога не повинна повторювати своїми членуваннями композицію стелі»; «Людина піднімається по сходах, піднімається в ліфті, — і весь час її супроводжує денне світло. Вона не втрачає за стінами будинку чудесного відчуття зв'язку з природою» [12]. Поряд з цими здоровими і цілком банальними судженнями вбудовуються коментаторські констатації на кшталт такої: «Кожна деталь архітектури дихає турботою про людей, тією великою турботою, що характеризує все радянське зодчество, виплекане нашою партією: кожна деталь є плодом стрункої і цілісної, реалістичної в своїй основі системи творчих поглядів зодчого» [12, с. 26]. Ці нехитрі рядки написані в жовтні 1952-го: в серпні було розстріляно п'ятнадцять членів Єврейського антифашистського комітету (серед них український поет Лев Квітко, поети Перець Маркіш, Ісак Фефер, Давид Гофштейн, письменник Давид Брегельсон, актор Веніамін Зускін), в листопаді заарештовано «підлих шпигунів і вбивць під маскою професорів-лікарів». Риторична наснага доби вже спрацьовувала вхолосту.

Дуже влучне спостереження зустрічаємо в одній старенькій статті Гр. Рєвзіна. З огляду на відсутність цього видання в українських бібліотеках наслідую навести досить довгу цитату.

«Ми весь час кажемо про непродуманість, недосконалість нової професійної концепції. Для цього наявні всі підстави. Повторимо, нам видається, що досвід тоталітаризму і Другої світової війни не міг бути всерйоз осмислений і переданий в радянській архітектурі. Але це правило знає один виняток, тим більше показовий в контексті сказаного. Йдеться про будинок І. В. Жолтовського на Смоленській набережній.

Архітектурний фольклор доносить до нас два сюжети, пов'язані з цією пам'яткою. Перший — те, що для будівництва кутової вежі Жолтовський використовував власні гроші (Сталінську премію 1949 року). На цій хиткій підставі можна припустити, що замовник якось сумнівався, що ця вежа потрібна, архітектор же вважав це питання досить принциповим. Другий сюжет малює

образ чудового інтелектуального “піжонства” Жолтовського. Нібито на запитання, чому посеред будівлі раптом повністю змінюється карниз, Жолтовський відповів: “Тема втомилася”.

Тобто, як це “втомилася”? Для радянської архітектури, що мріяла довжиною своїх колонад наздогнати і перегнати все дорожнє будівництво Рузвельта, “втома” теми на незначному проміжку в 100 метрів — нонсенс. Але, віддаючи належне формалістичному презирству Жолтовського, зауважимо, що така відповідь абсолютно не прояснює образ. Швидше, навмисно його замовчує, роблячи будівлю капризом творчого генія, чия висока наука недоступна непосвяченим.

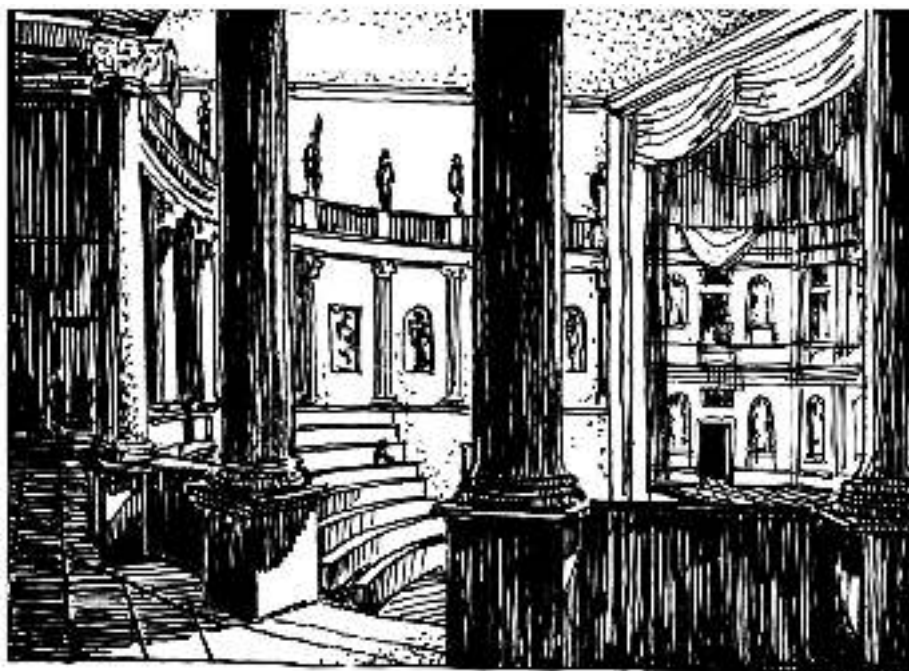
Вежа, побудована на свій рахунок, — це крихітний, непропорційний доважок до гігантської будівлі — розташована до нього під якимсь випадковим кутом. Фасад будівлі, парадний фасад Садового кільця, зустрічає глядача зухвалим абсурдом “втомленої теми”. Що все це означає? Що хотів сказати архітектор?

Лише в одному випадку будівлю можуть вінчати два різних карнизи, що зустрічаються у випадковому місці, а вежа — стояти не по центру будівлі, а збоку і під безглуздим кутом. Це відбувається тоді, коли перед нами будинок, зведений не водночас, а такий, що виникає століттями конгломерат будівель. Так виглядають традиційні палаци італійських міст <...> Це образ класики, позбавлений раціональності. Замість позачасової класичності, логічності розуму, що творить вічність, виникає апологія випадковості історичних обставин, органічності течії буття середньовічного міста» [23, с. 381–382].

На думку Гр. Рєвзіна, до якої варто долучитися, Жолтовський тут пожартував майже так, як «жартували» середньовічні майстри, не добудовуючи вежі на західних фасадах готичних соборів (катедрали у Толедо, Страсбурзі та ін.): в них просто не вистачало коштів, оскільки архітектура це мистецтво коштовне, і Наполеон жалівся, що хороший архітектор здатний розорити державу. У Жолтовського власних коштів вистачало на башточку (якщо вірити апокрифу), і всупереч скаредності замовника він все ж таки влаштував її з якоюсь метою. На мій погляд, достатньо абстрактне пояснення Рєвзіна пояснює цю мету більш ніж переконливо: там, де архітектор виступає як художник, більше того — як поет («рупор епохи»), він, якщо талановитий і просунутий, неодмінно має викинути якесь колінце, аби нащадкам було що робити з розототожнення закладених смислів. Так Ле Корбюзьє заклав у форми капели Нотр дам дю’О в Роншані повну свободу розпланування, викликавши обурення у служи-

телів церкви. Так Ейфель звів вежу, аби роздратувати добропорядних парижан. Так Жолтовський не дотягнув карниз в будинку на Смоленській площі. «Архітектурна культура не змогла усвідомити і засвоїти цей урок, їй довелося заново відкривати ці ідеї через досліди постмодерну та філософію середовищного підходу. Можливо, якби цей урок був усвідомлений, радянським архітекторам вдалося б протистояти новій утопії Хрущова й інакше відреагувати на катастрофу 1955 року» [23, с. 382].

Як не дивно, але в дійсно катастрофічній постанові ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надмірностей у проектуванні і будівництві» (від 4.11.1955 № 1871), що була покликана приборкати розбурхану в своїй класицистичності «сталінську свободу» архітектурної творчості, що, вироджуючись, продукувала еклектичну (як рококо після бароко) художню форму, — Жолтовський не згадується. Дісталось на горіхи кому завгодно, навіть живому Микаєлю Усейнову з покійним Садигом Дадашевим, Дмитрові Чечуліну із Олександром Власовим, Олексієві Душкіну з Леонідом Поляковим, а 88-річного Жолтовського не згадали. Він точно зрозумів всю міру поблажливості нового керівництва до себе і свого поважного віку, й одразу знайшовся: принцип впроваджуваного у практику великопанельного домобудування дозволив собі розглядати надалі під звичним для нього класичним кутом.



Театральний зал в особняку МЗС СРСР по вул. Олексія Толстого в Москві, 1946 р.

Правда роботи матеріалу (каменю, дерева, скла, бетону, цегли) настільки захоплювала не схильного до творчого лукавства Жолтовського, що примушувала зіставляти власну архітектурну творчість із принципами творіння самої природи і була назовні риторикою вираження, але всередині — поетикою методу.

Риторикою була форма, в яку виливалася поетика жанру твору, що зводиться з працюючих на стиск і розтяг матеріалів. Ця правда, що мала внутрішню поетику, зовні виражалася риторикою архітектурного висловлювання. Час був такий.

В іншому місці [22] мені доводилося відзначати, що в епоху соцреалізму в літературі, що панував в архітектурі під абсолютно софістичним гаслом «реалістична за формою, соціалістична за змістом», неокласицизм Жолтовського — це «друга риторика» класицизму і, отже, «третя софістика», що головну масу населення змушувала жити в «смітті» будівельної справи. Жолтовський, звичайно, трудився для верхівки, що задавала моду і слідувала їй до кінця, тобто до абсурду.

Він опинився в ситуації, коли його творче кредо вражаючим чином виявилось співзвучним нетворчому кредо Сталіна і його архітектурного оточення.

Жолтовський, який бажав будівельно скласти дорадчі промови в дусі «другої софістики», змушений був займатися в архітектурний спосіб парадним радянським красномовством.

Його теорія — погоджуся із Гр. Рєвзіним, — не носила пропагандистського і кон'юнктурного характеру: її внутрішня чужість архітектурній теорії соцреалізму безсумнівна. Один із найзапекліших борців проти «формалізму» і «космополітизму», той самий М. Цапенко на початку 1950-х звернув увагу на Жолтовського і жахнувся, хто саме стоїть чи не на чолі радянської архітектурної школи: міркування Жолтовського про сутність історії архітектури перебували у протиріччі із марксистсько-ленінською наукою про закономірності розвитку суспільства, культури і мистецтва, і такі теорії слід «нещадно викривати» як прояв ворожої ідеології [24, с. 62]. Суперечність і логічна непослідовність гуманітарних учень тієї доби мали такий характер через те, що уявлення про людину та її сутність, прикриті словесним лушпинням газетних передовиць, радикально відрізнялося від загальнолюдського уявлення про достоїнство людини, про її свободи і правовий захист цих свобод. Як на мене, знадобиться застосування значного науково-аналітичного потенціалу теперішніх

науковців-гуманітаріїв, аби у зведеній конструкції, або ж таксономічній матриці, показати всю міру розмаїтої брехливості гуманістичних теорій, що вироблялися псевдорозумовою залозою радянських гуманітаріїв. Як свого часу Пітирим Сорокін (з колегами) склав величезний чотиритомний коментований компендій «Соціальна та культурна динаміка: Дослідження змін у великих системах мистецтва, істини, етики, права і суспільних відносин» (1937–1941) [27], що зажив слави класичної праці в галузі соціології й культурології, — так давно вже пора укласти аналогічну працю стосовно радянської системи: вона і псувала повітря більш короткий час, і матеріали її доступні, і розумні свідки поки що живі.



Реконструкція комплексу Московського іподрому, 1949–1955 рр.

Сама по собі лексика архітектурної мови не цікавила Жолтовського — його цікавила класичність як принцип творчого начала, тобто не риторика, а поетика, не слова, а мова. Інтереси його критиків і спостерігачів, — які не будували, а лаяли, — були протилежними. Може, саме через те Дмитро Хмельницький стверджував, що «з долею і творчістю Жолтовського пов'язано <...> набагато більше загадок, ніж з долею будь-якого іншого радянського архітектора. Хоча, строго кажучи, загадкові творчі та особисті долі практично всіх відомих радянських архітекторів» [29]. Утім, ці «загадки» мають більше біографічний характер і пов'язані із складною натурою самого майстра, ніж з його творчими принципами.

Звідки прийшов в архітектурознавство його методологічний масив, як проклонулися сюжети його дослідницьких розгорток, матеріал для текстового сценарію суто, здається, наукової роботи?

Упевнений, що все, на що багате архітектурознавство, є надбанням, зробленим в інших наукових же ландшафтах, — у літературознавстві і, як тепер очевидно, у фольклористиці. В який же інший спосіб можна пояснити інтерес до жанровості в архітектурному процесі, як не у схоплюванні природи постійних видозмін його виразних форм, як не у глибокому укоріненні в природно-народній, соціально-повсякденній, тобто абсолютно казково-фольклорній підставі навколишнього (візуально-навколишнього або мисленнєво-навколишнього). Методологія архітектурознавства, розроблена небагатьма (Олександр Габричевський [6], Олексій Некрасов [15], Абрам Мардер [14]), цілком ґрунтується на матеріалі повсякденного досвіду роботи/переживання з довколишнім просторовим подразником. До його розряду потрапляють і люди, і довкілля, й окрема смішна річ.

Жолтовський, проектуючи в класичній манері і спираючись на софістичні уявлення, що саме так має виглядати архітектурна форма, котра породжена «самою природою», займався не стільки в буквальному сенсі скам'янілостями («заклинанням скам'янілостей», Артюр Онеггер) сталінської епохи, скільки презентацією тієї фольклорної форми свідомості, яку ця епоха прагнула насадити і закріпити. І руками в першу чергу Жолтовського їй це вдалося. Напевно, майже на схожих підставах з'явився на стінах південної і північної сходових башт Софійського собору в Києві світський розпис зі скоморохами, сценами полювання на екзотичних тварин (гепарда, білочку і зайчика), акробатами, прийомом княгині Ольги

з почтом візантійським імператором Костянтином VII Порфирогенетом та ін. [5]: у святому місці — і неподобство: світські розваги. Вони стали там можливими через те, що були призначені лише для князівської верхівки, котра чудово знала різницю між словами для себе і словами для натовпу (котрому слід казати лише те, що він хоче чути), і в повсякденному вжитку користувалася вишуканим цинізмом риторичних фігур чи то «Слова про закон і благодать» митрополита Іларіона, чи то «Пам'яті і похвали князеві руському Володимирі» мніха (монаха) Іакова. Це свого роду кінодокументалка XI століття. Якби простець тієї доби потрапив до сходів на хори у Софійському соборі і побачив ці світські малюнки, він би не зрозумів, куди потрапив: храм чи балаган? Втім, не на простеця розраховані ці фрескові видовища.

Так й у випадку з Жолтовським: у другу половину творчого життя він створював для «історичних сходів» сталінської доби фрески, справжній сенс яких міг бути зрозумілим лише йому самому та розумним одноплемінникам на кшталт Цапенка, а решта радянської людності, позбавлена будь-якого смаку (не лише художнього, а й розумового), мільйонами забита у таборах, залякана Великим страхом, безсила і безсловесна, вважала його будівлі архітектурним прапорцем на мапі Радянського Союзу, котрий може бути лише таким і ніяким іншим. Втім, добре, що час минає, і ми можемо неупереджено поглянути на зроблене Жолтовським: його сучасники такої можливості не мали.

Жолтовський почав працювати при найяснішому цісарі Миколі II, працював за воєнного комунізму, за непу, за Сталіна, закінчив 1959-го — за Хрущова. Якщо міряти час творчого життя майстра мірками «тих, хто сидить на престолі», він пережив зміну декількох епох і державних світоглядів. Почавши наприкінці XIX століття з дворянських замських цегляних маєточків, завершив 92-річним старцем будівлю Московського хлібозаводу — у великопанельному залізобетоні. Чи це не найяскравіша, парадоксальна здатність архітектора бути, за словом Річарда Бакмінстера Фуллера, «співорганізатором всього з усім», в які б часи не народитися? Отже, не важливо, коли ти народився, — важливо, що ти встиг зробити для людей (і для себе), якщо вже тобі не пощастило не народжуватися.

1. Айрапетов Ш. А. О принципах архитектурной композиции И. В. Жолтовского. Москва: Эдиториал УРСС, 2004. 96 с.: ил.

2. Аркин Д. Е. Разговор о Жолтовском // Архитектура СССР. 1940. № 5. С. 54–58.

3. Астафьева-Длугач М. И., Волчок Ю. П. Иван Жолтовский // Зодчие Москвы: В 2 кн. Москва: Московский рабочий, 1988. Кн. 2. С. 48–60.
4. Беседы академика Жолтовского (1939–1940 гг.) / Записала О. Голубева // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 8. С. 12–15, 30.
5. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев: Наукова думка, 1989. 216 с.: ил.
6. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под редакцией А. А. Пучкова. Киев: Самватас, 1993. 302 с.
7. Гройс Б. Е. Утопия и Обмен (Стиль Сталин. О Новом. Статьи). Москва: Знак, 1993. 374 с.
8. Гурьев О. И. Композиции Андреа Палладио: Вопросы пропорциональности. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 120 с.: ил.
9. Жолтовский И. В. В 1918-м // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: В 2 т. Москва: Политиздат, 1957. Т. 2. С. 319–321.
10. И. В. Жолтовский: Проекты и постройки / Вступит. статья и подбор илл. Г. Д. Ощепкова. Москва: ГИЛСА, 1955. 160 с.: ил.
11. Иван Владиславович Жолтовский // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общей редакцией М. П. Цапенко. Киев: Изд-во Акад. архит. УССР, 1953. С. 49–116.
12. Круглов М. О композиции интерьера в новых работах И. В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1952. № 10. С. 22–26.
13. Круглов М., Лебедев Г., Сукоян Н. Иван Владиславович Жолтовский: К 90-летию со дня рождения // Архитектура СССР. 1957. № 12. С. 21–28: ил.
14. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. Москва: Стройиздат, 1988. 216 с.
15. Некрасов А. И. Теория архитектуры / Сост. В. В. Кириллов, И. Л. Кызласова. Москва: Стройиздат, 1994. 480 с.: ил.
16. Овчинников А. Из опыта типового проектирования в мастерской-школе И. В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1955. № 7. С. 7–10: ил.
17. Ощепков Г. Д. Мастерство зодчего // Архитектура СССР. 1951. № 1. С. 25–27.
18. Ощепков Г. Д. Полноценное решение архитектуры жилого дома // Архитектура и строительство. 1950. № 8. С. 14–17.
19. Паперный В. З. Культура два. 4-е изд. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
20. Пучков А. О. Иван Жолтовський: ХХ сторіччя і ренесансне світосприйняття (До 125-річчя з дня народження) // Архітектура + Будівництво: [Газета КІБІ]. Київ, 1992. Листопад. № 16/17. С. 2: іл.
21. Пучков А. О. Нарис історії архітектурознавства. Київ: Фенікс, 2013. 196 с.
22. Пучков А. А. Классика и классицизм: Риторическая практика архитектурной теории // Пучков А. А. Архитектуроведение и культурология: Избранные статьи. Киев: Издательский дом А.С.С., 2005. С. 351–359.
23. Ревзин Г. И. Архитектор в советской истории // Образы истории отечественной архитектуры Новейшего времени / Науч. ред. А. В. Иконников, сост. Ю. П. Волчок. Москва: НИИТИАГ, 1996. С. 366–387.

24. Ревзин Г. И. Архитектурная теория И. В. Жолтовского // Искусство. 1988. № 10. С. 61–63.
25. Ревзин Г. И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. Москва: Издание М. А. Аркадьева, 1992. 186 с., 26 с.: ил.
26. Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. Москва: Стройиздат, 1990. 344 с.: ил.
27. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Сокращенный пер. с англ. В. В. Сапова. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. 1054 с.
28. Хигер Р. Я. Зодчий И. В. Жолтовский (К 100-летию со дня рождения) // Архитектура СССР. 1968. № 2. С. 44–51.
29. Хмельницкий Дм. Загадки Жолтовского (2011). URL: <http://kapitel-spb.ru/>
30. Цапенко М. П. О рационалистических основах советской архитектуры. Москва: ГИЛСА, 1952. 396 с.
31. Цапенко М. П. Некоторые вопросы советской архитектуры. Киев: Изд-во Акад. архит. УССР, 1955. 44 с.

Лев РЯЗАНЦЕВ

АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА

Будь-яке нове явище виникає на базі вже існуючого, навіть якщо воно спочатку радикально відрізняється від останнього. І діє воно як якийсь «функціональний послідовник» свого попередника. З цієї закономірності в культурній свідомості категорія «аудіовізуальна культура» пов'язана, перш за все, з кінокультурою.

Локалізуючи цю область, слід мати на увазі штучно створені об'єкти, в яких осмислено об'єднання звуку і зображення, які призначені для тиражування, трансляції, поширення на різних носіях і по різних каналах. У зв'язку з тим, що завдяки технічним досягненням величезний масив художньої продукції, накопиченої людством за всю його історію, отримує нові канали розповсюдження та споживання, виникає чимало проблем, які зачіпають не тільки нові форми побудування творів мистецтва, але їхню видову специфіку, і в деякій мірі і їхні онтологічні характеристики. Скажімо, виникає істотна різниця між «живим» симфонічним концертом і ним же, але переданим в ефір або записаним на аудіо-, відеокасеті або на інтерактивному компакт-диску.

При визначенні поняття «аудіовізуальна культура» слід враховувати, що перед нами досить чітко локалізована галузь зі своїм

стійким набором певних предметів, процесів, форм активності і взаємозв'язків. Будь-якому досліднику цього культурного простору так чи інакше доводиться починати роботу з узгодження, уточнення основних робочих термінів, щоб ненароком не опинитися на «чужій території». Як правило, важливою значущою ознакою аудіовізуального є неодмінне використання нових технологій в процесах фіксації, продукування, поширення і користування цього продукту. Тому театральний спектакль або публічний концерт до останнього часу виключалися з цієї сфери.

Нерідко синонімом аудіовізуальної культури виступає поняття екранної культури. У цьому випадку саме екран виявляється центральним складовим аудіовізуального. Це і величезний кіноекран, і мініатюрний дисплей мобільного телефону або мінікомп'ютера, і екран телевізора, і монітор ПК, «відеостіна» і рекламний дисплей, і, нарешті, «екран» газетної або друкованої сторінки. В останньому випадку лапки носять тимчасовий характер, оскільки вже виробляються гнучкі пластикові дисплеї, які за зовнішнім виглядом швидко наближаються до паперової сторінки. Все більше поліфункціональний, екран вторгається і в освіту, і в трудову діяльність, і в інформатику, і в охорону здоров'я, і в матримоніальну сферу, і, звичайно ж, в область художньої творчості.

Нові технології завжди змінювали характер будь-яких форм людської активності: чи правомірно розглядати в одному еволюційному ряду такі різномасштабні явища, як, скажімо, перехід від усного мовлення до писемного, зміну місця і умов театральної вистави, появу тюбиків з фарбами для роботи на пленері, перехід масової преси з паперових носіїв на електронні: CD-ROM, Інтернет.

Коли нові технології в умовах глобалізації змінюють звичні форми життєдіяльності в сферах праці, дозвілля, творчості, доводиться традиційний мистецтвознавчий, культурологічний підхід переорієнтовувати на все більшу різноманітність параестетичних, позахудожніх продуктів і процесів. І це передусім відноситься до тих проявів у мистецькому житті, які все активніше користуються каналами mass media, використовуючи аудіовізуальні, мультимедійні технології.

Отже, ми визначили основні ділянки сучасної культури, на яких здійснювалась взаємодія нових технологій з художньо-естетичними чинниками впродовж другої половини XX ст. У цих умовах сформувалася аудіовізуальна культура як соціокультурний феномен.

МЕТОД МАРИНИ АБРАМОВИЧ: КРИХКІСТЬ І АБСОЛЮТ Події київської лекції очима очевидця

Найважче — це робити щось, наближене до нічого.
Марина АБРАМОВИЧ

Ім'я Марини Абрамович сьогодні не потребує розлогого представлення, але винятковість творчого шляху постійно привертає увагу до постаті перформерки.

16 вересня 2017 р. у Києві відбулася визначна подія у галузі сучасного мистецтва: на запрошення Фонду Віктора Пінчука Марина Абрамович провела публічну безкоштовну лекцію «Тіло художника / Публіка як тіло» [2].

Ажіотаж навколо дійства почався задовго до визначеної дати: коли було оголошено електронну реєстрацію бажаючих, усю кількість місць запланованого для проведення зустрічі приміщення (актова зала Червоного корпусу КНУ імені Тараса Шевченка) було заброньовано й суттєво перевищено впродовж першої ж доби. Втім, реєстрацію було продовжено, а організатори змінили локацію на Центр культури і мистецтв НТУУ «КПІ» (майже 1600 місць). Але вже за кілька днів було вирішено втретє змінити місце проведення — на МЦКМ ФПУ (Жовтневий палац), що дозволяє вмістити понад дві тисячі глядачів. Зрозуміло, що усі ці «маніпуляції» не так легко було здійснити, адже дата проведення лекції була зафіксована (до того ж, це була субота, вихідний день), а усі великі концертні майданчики Києва, як відомо, мають розпланований репертуарний графік на 2–3 місяці наперед.

Загалом на лекцію зареєструвалося чотири з половиною тисячі глядачів, і такий бум змусив оргкомітет розробити кілька-етапну процедуру включення бажаючих до слухацької аудиторії. По завершенні електронної реєстрації кандидати, котрі коректно заповнили заявки, одержали відповідь-підтвердження на електронну пошту. Наступним етапом було отримання вхідного браслету у ПінчукАртЦентрі за добу до проведення лекції. Менеджери на рецепції працювали вкрай оперативно: аби відстояти чергу у шістдесят осіб і отримати браслет, знадобилося 15 хвилин. Саме цей браслет (і лише він) гарантував потрапляння до Жовтневого палацу — щоправда, на вході довелося відстояти годинну чергу, милуючись з пагорбу сонячним Майданом.

Майже три тисячі охочих опинилися у залі, вщент заповненому радісним очікуванням і юнацькою наснагою, незважаючи на вік аудиторії (втім, переважною більшістю глядачів була таки дійсно молодь). Технічне оснащення лекції задовольнило усі потреби: величезний екран для демонстрації відео-наочності, яку Марина використовувала у доповіді; два великі монітори, що у наближенні транслювали лекцію для тих, кому не дуже добре було видно сцену (і йдеться не лише про верхні яруси балкону: партер був заставлений знімальною фото- і відеотехнікою багатьох ЗМІ, адже подія набула великого резонансу); індивідуальні навушники з можливістю прослуховування синхронного перекладу українською; два мікрофони у проходах для бажаючих поставити запитання Марині особисто.

З першої хвилини появи на сцені і до останнього поклону наприкінці двогодинної зустрічі Марина, сама відверта і щира, змогла перетворити слухацьку аудиторію у навдивовижу цільний тілесно-емоційний феномен, наочно демонструючи тему лекції: віддавши себе, своє тіло, свою психосому публіці, художниця отримала у відповідь справжнє *global-real-body*.

Лекція стала частиною виставкового проекту «Крихкий стан», що був відкритий у ПінчукАртЦентрі влітку і триватиме до початку 2018 року. Поняття крихкості розкривається на виставці у найрізноманітніших аспектах, але головна ідея лежить на поверхні: і окрема людина, і суспільство, і світ у цілому — вразливі, тендітні, чутливі, і навіть якщо виглядатимуть міцними і потужними — насправді крихкі і можуть зникнути, розсипатися, розчинитися бодай від найменшого втручання ззовні.

Своєрідне плекання цієї крихкості і втілене у «Методі Абрамович», про котрий Марина розповідала на лекції і який пропагує у своїх проектах по всьому світу Інститут Марини Абрамович (Marina Abramovic Institute, MAI). Сутність цього методу полягає у створенні колективного досвіду через спільне співіснування, що переслідує водночас дві мети: органічне, ненасильницьке об'єднання одне з одним та знаходження гармонії з самим собою, в собі. А потрібно для цього геть нічого — лише багато маленьких шафочок, куди можна скласти особисті речі, — з посмішкою розповідала Марина. Художниця традиційно називає ці проекти перформансами, хоча, на мою думку, такі публічні перформативні практики більше тяжіють до хепенінгів — імпровізованих дійств з відкритим фіналом, розвиток і результат яких визначають самі учасники.

Одним з таких проектів МАІ є представлений і діючий у Пінчу-кАртЦентрі «Генератор» — своєрідний виклик кожному з нас провести дослід над власною психікою і тілом через ізоляцію від довкілля. Експеримент спрямований на те, аби людина, здобуваючи бажану тишу (звуконепроникні навушники), звільняючись від кричущої навколишньої візуальності (пов'язка на очі), позбавившись будь-яких комунікаційних гаджетів, уповільнила ритм свого життя і занурилася у медитативний стан нового відчуття часопростору заради зустрічі з собою, що відбувається, в тому числі, через інтуїтивне спілкування з оточуючими. Спробувати себе у «Генераторі» (чи «Генератор» у собі?) може будь-хто: тобі зав'яжуть очі, надягнуть навушники і заведуть до кімнати, де ти будеш перебувати стільки часу, скільки тобі буде комфортно, — незахищений і самотній серед таких же незахищених і самотніх, «свій серед чужих, чужий серед своїх», довіряючи не стільки одне одному, скільки — себе собі.

Після досить агресивних щодо власної тілесності перформансів Марина через півстоліття прийшла до усвідомлення цілющої, терапевтичної сили впливу мистецтва на публіку: «...вважаю, що у світі зараз стільки болю, що <...> демонстрація насилля не допомагає. Я віддаю перевагу інструментам, що підносять дух, а не пригнічують. Бо пригнічувати дуже легко. Так, довкола багато насилля, ми просто віддзеркалюємо світ навколо. Але який вихід? Як ми можемо його вдосконалити, змінити? Єдиний шлях до цього — це змінити свідомість, передусім, свою свідомість. Тільки так можна змінити інших. Це мій постійний меседж. Ми конче потребуємо зцілення й безумовної любові. Ми потребуємо зцілення більше, ніж демонстрації недосконалості світу. Про це нам добре відомо. Довкола повно образів того, як хтось десь помирає. Я сита цим по горло. В 1970-і — так, але не зараз. Зараз у нас геть інший період. Ми маємо знайти шлях до доброти. Ось що я зараз проповідую: добро й безумовну любов. Я не одразу до цього прийшла, знадобилося п'ятдесят років. <...> Я хочу робити масштабні громадські проекти, в яких би взяли участь 200, 400 тисяч людей. Це моя мрія. Бо, як на мене, суспільство зараз найбільше потребує зцілення. Дайте мені стадіон, фабрику й погляньмо, що я можу зробити в цьому плані. Саме цим я хочу займатися. Зібрати в одному місці багато людей і створити енергію, яка матиме цілющі властивості. Це мій ідеал» [1].

Отож, на мій погляд, спрямованість методу та проектів Марини Абрамович на викохування та збереження душевно-тілесної вразли-

вості людини перетворює цей крихкий стан на певний абсолют — як дещо незмінне, нескінченне, досконале, ні від чого не залежне і зумовлене лише собою. Марина плакає в людині цю крихкість як те вічне, що зрештою й визначає людяність.

1. Марина Абрамович: художник має бути священним егоїстом: інтерв'ю / розм. Л. Герман. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/10/12/maryna-abramovych-2/>

2. Публічна лекція Марини Абрамович на тему «Тіло художника / Публіка як тіло». URL: http://pinchukartcentre.org/ua/photo_and_video/video/31601/31803

Микола ТУПЧІЄНКО

МЕТАЛУРГІЙНИЙ АСПЕКТ МАЛОАЗІЙСЬКИХ ТА ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ МІФОЛОГІЧНИХ ВПЛИВІВ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ ГЕФЕСТА ТА ЗЕВСА)

Міжкультурний діалог є запорукою взаємозбагачення культур від глибокої давнини до сьогодення. Більше того, міжкультурні впливи у духовній сфері переважно не носять механічний характер, а породжують у культурі, що їх переживає, відгук у вигляді креативного зусилля осмислити запозичене, включити його в уже існуючу систему свого культурного світу. Міфологія тут не є винятком. Тож метою цього дослідження є виявлення металургійного аспекту міфологічних впливів хато-хетської традиції на давньогрецьку, що знайшло своє відображення у формуванні образів Гефеста та Зевса.

У класичній грецькій міфології бог коваль Гефест — це другорядний бог, що знаходиться в прислужуванні олімпійським богам. Але він також згадується у якості суперника Зевса, який посмів виступити проти Громовержця на захист своєї матері Гери. Це вказує на його значно вище положення в уявленнях давніх греків у віддалені часи. В орфічних гімнах, що зберегли найдавніші міфологічні уявлення греків про світ, Гефест зображується як певна космічна сила, яка виступає втіленням Олімпу і «потойбічного світу», вищої творчості і стихійного демонізму. Деякими вченими висловлювалося гіпотеза про те, що викутий Гефестом щит для Ахіллеса представляв собою зодіак — одну з існуючих моделей світу.

При цьому варто відзначити, що існування такого щита було можливим у XVI–XV ст. до н. е. у хетській державі, а Гефест, як вважається, є богом малоазійського походження, та й сам Ахіллес зі своїм щитом постійно перебуває на малоазійській території.

У свою чергу, в хатських ритуальних текстах бог коваль Хасаміль використовує залізні предмети, виступає активним помічни-

ком у будівництві храму богу сонця, тобто у будівництві всесвіту з сакрального матеріалу.

Варто відзначити ще одну деталь хатського ритуального тексту створення храму бога сонця — це залізне вогнище чи піч, що символізує сонце. Відповідно коваль Хасаміль виступає не тільки творцем цього вогнища — сонця, а й сам є сонцем, внаслідок генетичної спорідненості в міфологічних уявленнях творця з його творінням.

Таким чином, грецький Гефест, який має малоазійське походження, і малоазійсько-хатський Хасаміль виступають не лише творцями металевих предметів, але й творцями всесвіту, а також самі є його втіленням. Подібні уявлення у греків могли сформуватися задовго до появи Ахіллесового щита, а саме в період запозичення у грецьку мову з хатті назви заліза *ḥapalki* (III тис. до н. е) як уособлення металу загалом.

У зв'язку з цим, необхідно відзначити ще одну характерну для хато-хетської та грецької міфології деталь — наявність у цих традиціях образів Страху та Жаху. Вони згадуються у хатському ритуалі під час ударів грому, виступають супутниками і помічниками Сонця у середньо-хетському гімні, переходять у ново-хетський період у ритуал бога Грози, врешті, згадуються в описі щита царя Агамемнона в «Іліаді», тобто одні й ті самі міфологічні персонажі в однаковій мірі виступають атрибутами то бога грози, то бога сонця як у малоазійській, так і грецькій міфологічній традиції.

У грецькій міфології богом-громовержцем виступає очільник Олімпу Зевс. У міфах, які оповідають про народження Зевса, говориться, що Гефест створив золотого собаку Цербера для охорони священного округу — святилища Зевса. Але святилище бога — не тільки його дім, що знаходиться під його охороною, а й він сам. Тому створення Гефестом Цербера можна розглядати у якості створення й самого Зевса. На це вказують паралелі між Цербером і Зевсом у їхній приналежності до царства мертвих, адже сам Зевс Евриподом називається Зевсом-Аїдом. Тому не тільки хтонічний Цербер, але й Зевс виступають у ролі бога підземного царства Аїда. Водночас Аполлодор розповідає про створення Гефестом мідного велетня Талоса, якого називають також Тавром-Биком, для охорони острова Кріт (острова Зевса), що дуже нагадує вищенаведений міф про створення Цербера, тоді як Гесихій називає Талоса сонцем.

Образ сонця-бика широко відомий у міфології народів світу, та й сам Зевс приймає образ бика у міфі про викрадення Європи.

Зевс також тісно пов'язаний з уявленнями про вранішню зорю. На монетах Зевс Вельхан зображується з півнем, що символізує вранішню зорю, сонце, вогонь, світло. Віламовець пов'язує етрусський корінь *Velchi* з критським Вельханом, звідси, на його думку, й римський *Volcanus* (бог коваль), тобто відбувається пряме ототожнення римського бога коваля з грецьким Громовержцем. Тут необхідно відзначити, що ім'я Вельхан, як вважає О. Лосєв, не грецького походження, що не виключає його малоазійських коренів, як і самого Гефеста. На це вказує і сокира-лабрис — головний атрибут Зевса, відомий по всій Малій Азії і берегам Егейського моря. Це знаряддя не лише руйнуюче, але й утворююче (він же є всесвіт). Згадування оздоблених залізом каменів у вигляді людського пальця («ідійські пальці») в Ідійському храмі Зевса, свідчить про відношення Зевса також до «металу неба» (до метеоритів), до створення всесвіту з металу, а Ферепід (VI ст. до н. е.) прямо називає Зевса єдиним творцем світу.

Таким чином, у грецькій та хато-хетській міфологічних традиціях має місце зближення образу бога сонця (сонця коваля) з богом громовержцем (громовержцем ковалем) у функціональній (творення світу), атрибутивній (молот, сокира), космогонічній (творення світу), солярній площинах. Мало того, Гефест — бог малоазійського походження, по суті, визнається творцем самого себе (Зевса Вельхана), що могло відбутися у результаті прийняття грецьким Зевсом не лише функцій бога прибульця, що обробляв сакральний метал, але й одного з його імен — Вельхан (від хетського *uallh* «бути»).

Оксана ФЕДОТОВА

КОНТРОЛЬ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ В УРСР ТА ЗАПРОВАДЖЕННЯ ПРОСКРИПЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ

Історично протягом століть об'єктом ідеологічного нагляду залишалася сфера духовного життя суспільства. Цензуруванню підлягали рукописна і друкована книга, видовищні дійства, театральний репертуар тощо. Однією з форм обмеження інтелектуального життя суспільства та його культури стали проскрипції. Саме слово походить від латинського «*proscription*», що у перекладі значить «письмове оприлюднення». Означені списки вперше були підготовлені та впроваджені за часів Давнього Риму для ведення боротьби з політичними опонентами правлячого класу. Фактично означений

список містив перелік осіб, які в силу певних обставин підпали під репресії та були приречені до смертної кари. Майно опальних фігурантів підлягало конфіскації, а нащадки позбавлялися будь-яких привілеїв.

Надалі практика виготовлення проскрипцій була суттєво вдосконалена, оскільки поодинокі списки були замінені величезними індексами. У самих матеріалах фіксувалися не лише прізвища небажаних осіб, але й продукт їхньої інтелектуальної праці у вигляді творів друку, які з ряду причин не вкладалися в ідеологічні параметри діючої влади. Найбільшого успіху у складанні та використанні проскрипцій як засобу контролю над культурою суспільства досяг комуністичний режим.

1922 р. на терені СРСР був створений Головліт, покликаний здійснювати всебічний нагляд за усіма формами культурного життя суспільства. Саме означений спеціалізований орган цензури пильно стежив за складом книжкових фондів бібліотек республіки, впливав на формування політики у сфері кіноіндустрії, висував вимоги щодо змісту театральних постанов, розробляв критерії для публікації різного роду матеріалів, змінював параметри книготоргівлі, диктував тематику музейних виставок тощо.

Варто зазначити, що Головлітом була розпочата справа із розробки на державному рівні та на рівнях союзних республік проскрипцій у вигляді покажчиків і списків заборонених творів, які підлягали вилученню з бібліотечної, книготорговельної та шкільної мережі. Існували також покажчики так званої «застарілої» літератури, до категорії якої, зазвичай, також потрапляли видання, не бажані для використання через ряд ідеологічних моментів. Готувалися ще й зведені проскрипції, що виходили самостійними випусками із грифом «для службового користування». Останні надсилалися за окремим списком і перебували на особливому обліку та режимі зберігання.

Першою проскрипцією зведеного характеру став розроблений у Харкові «Зведений список не рекомендованої літератури на 1.1.31 р.», який побачив світ у «Бюлетені НКО» за 1931 рік.

Систематично готувалися списки небажаних осіб. Кількість їх суттєво збільшилася у другій половині 30-х рр., коли механізм Великого терору набрав максимальних обертів. Чергові політичні процеси, які супроводжувалися пошуками «шкідників», «диверсантів» та чергових «ворогів народу», передбачали постійне відсте-

ження прізвищ нових фігурантів, яких цензори ледь встигали фіксувати на сторінках все нових проскрипцій. Переліки заборонених творів осіб, які пройшли по політичних процесах, набули узагальнюючого характеру, оскільки приписували вилучити видання: «за всі роки, всіма мовами».

Після II світової війни органи комуністичної цензури відновили нагляд за сферою культурного життя республіки. Так, активно вилучалася трофейна та букіністична література, що знаходило прояв у складанні нових проскрипційних матеріалів.

У 1947 р. за наказом ЦК КП(б)У був виданий «Зведений алфавітний список книжок, що увійшли до наказів Головліту Української РСР на вилучення та списання в макулатуру з бібліотек громадського користування за період з 1937 по 1 липня 1947 року включно» (К., 1947). Згаданий посібник вмістив понад 3000 позицій літератури.

1954 рік ознаменувався появою масштабної проскрипції під назвою «Зведений покажчик застарілих видань, що не підлягають використанню в бібліотеках громадського користування та книготорговельній сітці» (Х., 1954), розробленого співробітниками Книжкової палати України. До видання увійшло 8000 назв творів.

Паралельно цензурним відомством також був підготовлений «Зведений список осіб, всі твори яких підлягають вилученню з бібліотек та книготорговельної сітки згідно наказів Головліту УСРС за період з 1938 по 1954 рік включно», який налічував 266 прізвищ.

Надалі для покращення процесу з очищення книжкових фондів 1960 р. був введений у дію тиражем у 10000 примірників «Список післявоєнних видань, які необхідно вилучити з бібліотек громадського користування на підставі наказів та списків Головліту СРСР і Головліту УРСР (1945 р. — 15.05.1960 р.)».

У ході відлиги з персональних авторських списків, де налічувалося 3310 чоловік, усі твори яких раніше вилучалися з фондів відкритого доступу, станом на 1 січня 1960 р. знято 2635 прізвищ осіб, чий видання у кількості 18 тис. назв передали для читацького користування [4].

1961 р. республіканським цензурним відомством був також окремо підготовлений «Зведений список книг, що підлягають вилученню з бібліотек громадського користування та книготорговельної сітки, згідно наказів Головліту УРСР за період з 1938 по 1951 р.».

Цікаво, що згадане видання є останньою проскрипцією зведеного типу, виготовленою в УРСР, оскільки наступними роками нові до-

повнення щодо заборони друкованої продукції вносилися до діючих списків і покажчиків.

У цілому ж, за весь радянський період Головлітом були складені та розіслані бібліотечним установам 44 проскрипції, які містили дані щодо вилучення близько 30 тис. назв друкованих видань [4].

Таким чином, можна констатувати, що впродовж радянського періоду більшовицькою владою активно реалізовувався контроль за сферою культури українського суспільства, що знайшло прояв у виготовленні переліків заборонених осіб та творів друку.

1. Баран В. Цензура в системі тоталітаризму // Сучасність. 1994. № 6. С. 104–117.

2. Каракоз О. Цензура в публічних бібліотеках України: сутність та форми прояву (1917–1939 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. н.: спец. 07.00.08 «Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство». Київ, 2006. 21 с.

3. Коротка історія цензури // Галицький кореспондент. № 22. 1 черв.

4. Шаповал Ю. Комуністична цензура в Україні: штрихи до портрета // Україна ХХ століття: Особи та події в контексті важкої історії. Київ: Генеза, 2001. С. 186.

Тетяна ШЕРШОВА

ІНТЕГРАЦІЙНИЙ МОМЕНТ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Процес інтеграції торкається різних аспектів становлення держави у європейському та світовому просторі. Складовою національного відродження є культурний осередок, розвиток та збагачення якого утверджує та залучає Україну у міжнародне співтовариство.

Наша держава багата культурно-мистецькими традиціями та звичаями, її спадщина чисельна своїми скарбами та спроможна посісти гідне місце у культурному просторі ЄС.

Проникнення у культурне поле Європи не означає необхідність перейняття її традицій та світових надбань, важливіше при цьому не забути про власні культурні здобутки.

Національні інтереси України потребують утвердження нашої країни, як впливової європейської держави в умовах глобалізації при збереженні національної ідентичності та самобутності. Поширення власних культурних здобутків є важливою умовою для збереження свідомості громадянського суспільства та приєднання до світового культурного простору.

Неприпустимою є втрата національної ідентичності, оскільки при цьому розмивається національна самобутність та духовність

української культури — що є суттєвим недоліком для відродження національної культури та збереження її ціннісних орієнтацій.

Задля реалізації культурної інтеграції потрібно вдосконалити систему міжнародного співробітництва між Україною та державами ЄС: саме підписання міжнародних контрактів, а також підтримка державою найбільш значущих проектів на світовому рівні спроможні підняти Україну до європейського рівня та створити для держави простір для втілення даних задумів.

До речі, «ідеї не реалізовані дотепер, можуть бути втіленими в майбутньому, якщо їх пропагувати, наголошуючи на їхній значущості у майбутній долі українства. Так сталося з ідеєю національної незалежності, сенсом національної згуртованості і т. ін. — тими духовними орієнтирами, які прискорюють процес національної консолідації» [2, с. 175–176].

Україна може реалізувати власні культурні програми спільно із зарубіжними партнерами, що сприятиме вільній взаємодії культур у мистецькому просторі. Але це можливе лише при міжнародному визнанні України європейською державою, адже Україна має багатий творчий потенціал, зокрема традиції, звичаї та культурні надбання, які вдало поширюються, завдяки діаспорам. Закордонне українство — важливий момент в інтеграційному процесі.

Діалог культур, взаємодія традицій і новацій допустимі при умові забезпечення широкого доступу населення до цінностей державної та світової культури, використання всіх ресурсів духовного розвитку та свободи творчості.

Останнім часом створюються сприятливі умови для поширення української культури: запроваджуються міжнародні фестивалі та конкурси, проводяться різноманітні культурно-мистецькі виставки, акції, які пропагують й підтримують українську культуру.

Збереження і відродження національних традицій — це збереження цілісності держави, активізація її потенціалу, зміцнення позицій у світовому співтоваристві, особливо зараз, коли відбувається процес глобалізації.

23 березня 2017 р. президентом України Петром Порошенко було підписано закон про Український культурний фонд, який «визначає правові, організаційні, фінансові засади діяльності Українського культурного фонду, метою створення якого є сприяння розвитку культури і мистецтв України, забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального і духовного потенціалу особистості

й суспільства, широкого доступу громадян до національного культурного надбання, підтримка культурного різноманіття та інтеграції української культури у світовий культурний простір» [1].

Культурна інтеграція не передбачає уніфікації культурних норм, способів сприймання й усвідомлення світу, культурних генотипів, традицій. «Будь-який етнос бере з глобальної системи те, що відповідає його традиціям, менталітету, психологічному складові» [3].

Явище інтеграції, яке було спрямоване, перш за все, в економічному напрямку, поступово огорнуло й інші галузі розвитку держави. Стало зрозумілим, що без розвитку культурного фактору неможливе проникнення України, як держави, у європейський та світовий простір.

Саме культурна комунікація здатна покращити міжнародні відносини, збагатити духовний розвиток суспільства, вплинути на економічну, політичну й соціальну сфери, зміцнити та утвердити національну ідентичність та примножити світові культурні надбання.

1. Закон України Про Український культурний фонд від 23.03.2017 № 1976-VIII.

2. Скуратівський В. Нотатки про долю української культури // Генеза. Філософія. Історія. Політологія. Київ, 1997. С. 172–176.

3. Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю. П. Богущького. Київ: Знання, 2007. С. 414.

Інна ЯКОВЕЦЬ

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ У ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Особливої уваги, зокрема в організації діяльності сучасних музеїв, галерей, виставкових центрів і взагалі мистецького виставкового простору в цілому, в останні роки заслуговують візуальні дослідження (Visual Studies), що як самостійний дослідницький напрям сформувалися приблизно в кінці XX ст. Одним з провідних теоретиків візуальних досліджень був В. Дж. Т. Мітчел, який зазначає, що саме ці роки в галузі гуманітарних наук характеризуються появою численних робіт, присвячених візуальній культурі [1].

Так, під егідою візуальних досліджень працюють представники різних галузей наукового знання — мистецтвознавці, дизайнери, філософи, культурологи, антропологи, психологи, політологи тощо. Можна сказати, що приблизно в цей самий час починає посилено розроблятися такий напрям, як комп'ютерна наукова візуалізація,

що займається, в основному, проектуванням інтерактивних візуальних середовищ для розв'язання прикладних наукових задач за допомогою комп'ютера, так що інтерес до теми візуальності виходить за межі тільки гуманітарних досліджень.

Виникнення останнім часом значної кількості міждисциплінарних сфер дослідження, прикладом яких є і візуальні дослідження, спонукає науковців до осмислення зазначеної ситуації, яку у сфері інституційного структурування науки можна вважати третім етапом з моменту виникнення науки в сучасному її розумінні.

Зазначимо, що на першому, класичному етапі, існували досить чіткі межі, які розділяли сфери окремих наукових дисциплін (таких, як біологія, фізика, філософія, пізніше до них додалася психологія і соціальні науки тощо), кількість яких була незначна. У ХХ ст. (другий етап організації науки) інституційна структура науки зазнала значних змін, що полягали в роздробленні великих класичних галузей знання на численні дрібні, причому вузькі фахівці у своїй галузі мали, як правило, лише загальне уявлення про те, чим займаються колеги, що працюють у суміжних з ними сферах.

Міждисциплінарність є специфічною рисою третього етапу (кінець ХХ ст. — початок ХХІ ст.). Представники окремих наукових напрямів, не втрачаючи своєї приналежності до певної наукової спільноти, об'єднуються у міждисциплінарні локальні спільноти за принципом необхідності об'єднання для виконання певних завдань чи дослідження окремих предметних сфер, що сформувалися внаслідок певних соціальних змін на вимогу часу і потребують зосередження зусиль фахівців різних галузей наукового знання. Яскравим прикладом таких предметних досліджень можна вважати вивчення процесів глобалізації. Цілком закономірно, що спільноту фахівців, які займаються візуальними дослідженнями, також можна віднести до такого виду об'єднання через те, що інтерес до візуальності спровокований певними соціокультурними змінами, які винесли на порядок денний питання спеціального вивчення візуальної культури, візуального сприйняття, уяви та мислення.

Маніфестація інтересу до візуальності представниками різних наук спонукала її більш радикальних дослідників оголосити про зміну парадигми у галузі соціально-гуманітарного знання — візуальному повороті [2; 3]. Так, у межах традиційної дисципліни, що займається візуальними образами, — мистецтвознавстві — відбувся перелом у ставленні до мистецтва як автономної сфері художньої

творчості. Твори мистецтва перестали сприймати як самостійний винахід генія, оскільки його форми бачення спричинені добою і контекстом. Крім цього, мистецтвознавство зіткнулося з «кризою парадигми» у розумінні цього терміна за Т. Куном [4].

Таким чином, підсумовуючи вищевикладене, можна стверджувати, що візуальна культура або візуальні дослідження, де у фокусі знаходяться ті процеси, за допомогою яких створюється значення у культурному контексті, — це новий міждисциплінарний напрям, що виник на перетині теорії культури, філософії, дизайну, соціології та мистецтвознавства, головною проблемою якого є дослідження культурної логіки «постмодерністського», «мас-медійного» та «візуального» повороту. Візуальна культура сьогодні стає домінуючою та визначальною.

1. Mitchell W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin. 1995. Vol. 76. No. 4. P. 540–544.

2. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.: іл.

3. Яковець І. О. Художній музей ХХІ століття: монографія. Черкаси: Вид. Вовчок О., 2016. 464 с.

4. Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago, 1962. 310 p.

ФОРМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У КИЄВІ НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ: ВІД ПРИВАТНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ДО УНІВЕРСИТЕТУ СВ. ВОЛОДИМИРА

Людство, рухаючись у майбутнє, завжди оглядалось в минуле, а через те, торуючи нові шляхи в художній творчості, обираючи новітні освітні практики, не зайве здійснити певний екскурс в історію української мистецької освіти, чим і обумовлюється актуальність обраної теми.

Перші сучасні розвідки щодо ґрунтовного вивчення художньої освіти в Україні ХІХ — початку ХХ століття були зроблені О. Сторчай, окремі аспекти розглянуті в статтях Н. Красицької, М. Микитенко, О. Ременяки, Л. Русакової та ін.

З кінця 1830-х ситуація з мистецькою освітою у Києві, так само, як і в інших містах України, була складною. Художніх шкіл у місті практично не існувало, за винятком художніх майстерень, зокрема реставраторських. Логічно було б припустити, що спочатку мали виникнути приватні художні школи, але склалося навпаки. Викладання мистецьких дисциплін, а саме рисунку, живопису, скульптури й архітектури розпочалося 1836 року в Університеті св. Володимира. Як зазначає О. Сторчай: «У другій половині ХІХ — початку ХХ ст. Київський університет був одним із центрів, де розвивалася наука про мистецтво. Саме університети в цей період стали важливими осередками, що визначали основні напрями, де відбувалось формування мистецтвознавчих шкіл, було створено всі умови для формування професійної спільноти (колегіальності) та проведення систематичних наукових досліджень».

Приватні художні школи виникли значно пізніше, саме про них пише у «Спогадах старого вчителя» М. Мурашко, як про своїх попередників. Це школи Н. Буяльського, М. Башилова, М. Рігельмана, о. Алімпія при Києво-Печерській лаврі.

Доволі докладну характеристику школи Наполеона Буяльського з використанням чималої кількості архівних документів та додаванням архівного рукописного тексту дослідження Б. Бутніка-Сіверського

«Художня школа Наполеона Буяльського» (1945) подає О. Сторчай. У вітчизняній науковій літературі поки що це чи не єдина публікація, в якій висвітлюються особливості художньої освіти у приватній школі. Авторка публікації підкреслює, що школа Буяльського відкрила новий період в історії художньої освіти в Україні. Це була перша спроба створення приватної художньої школи Києва у другій половині XIX ст. Школа існувала у 1850–1857 роках.

Про вечірні класи М. Башилова (1859) та недільну школу Н. Рігельмана (1870) відомо небагато. Вечірні класи рисування Башилова при першій Київській гімназії проіснували близько трьох місяців. Школа Рігельмана, що працювала лише у неділю, була призначена для навчання ремісників. Обидві школи припинили існування через брак коштів.

Виникнення школи о. Алімпія при Києво-Печерській лаврі датується 1844-м, а її розквіт — 1863 роком. Зрозуміло, це була іконописна школа, де навчали ремісничій насназі відповідно до церковного канону.

Про створення власної художньої школи М. Мурашко згадує у спогадах детально і навіть, так би мовити, покроково. З його точки зору, методи викладання у школах-попередниках були досить примітивними: «Дійсно, викладання рисунку у більшості випадків, — пише Мурашко, — зводилось до того, що вчитель роздавав літографовані оригінали кожному учню окремо, і подальше майже повністю залежало від старань останнього, лише кращі роботи удостоювалися правок, зауважень, пояснень: менш успішні учні — плели що могли». 1885 р. Мурашко відкрив художню школу по вулиці Михайлівській у невеликій квартирі, і до неї записались декілька перших учнів. Школа категорично відмовилась від попередніх форм викладання: «Тут рисували предмети найрізноманітніші: узор, орнамент, квітка, книга, кружка, потім пейзаж і навіть голова тварини. Витримувались лиш прийомі переходу від легкого до складнішого». Школа проіснувала понад двадцять років і, вичерпавши можливості, спричинила 1901 р. створення Київського художнього училища.

Джерелом важливої наукової інформації про цей середній навчальний заклад можемо вважати рукопис О. Карпенко «Київське художнє училище (1901–1920 рр.)», де, спираючись на незначну кількість наукових видань (М. Прахов, А. Шпаков, Н. Яворська), періодичні видання кінця XIX — початку XX ст. та велику кількість архівних документів, авторка висвітлює особливості створення Ки-

ївського художнього училища, перші роки його діяльності та історію його існування до початку 1920-х включно.

Отже, виходячи з наведеної хронології становлення форм художньої освіти у культурно-мистецькому середовищі Києва на зламі XIX–XX ст., можемо побачити, що поступовості і часової лінійності в отриманні учнями професійної освіти не спостерігалось. По закінченні навчального закладу будь-якого рівня, отримавши відповідні рекомендації, можна було продовжити художню освіту навіть в Академії художеств у Петербурзі. Чи давало це переваги майбутнім художникам? — окреме питання.

Алла МУСТАФИНА

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

В Детской школе искусств № 2 города Сургута созданы оптимальные и комфортные условия для обучения и развития творческой личности ребенка с особыми возможностями здоровья путём реализации образовательно-коррекционной программы «Гармония». Программа, реализуемая в школе, рассчитана на 4-летний срок обучения детей с ограниченными возможностями здоровья (двигательная недостаточность, проблемы речевой функции, нарушение психической деятельности в виде снижения интереса и потребности к любому активному действию и т. п.) в возрасте от 6 до 12 лет. Проект основан на принципах общеразвивающего обучения и предназначен для осуществления различных форм внеурочной деятельности в учреждениях дополнительного образования.

Материальное обеспечение программы отличается максимальной наполненностью: вход в школу оборудован стационарными пандусами и перилами; есть в наличии помещения функционального назначения (лифт, комната личной гигиены) и отдельный кабинет на первом этаже здания; концертный зал расположен на первом этаже здания, предоставляется возможность дистанционного обучения с использованием сети Internet и средств компьютерной техники; учебно-воспитательный процесс обеспечен квалифицированными кадрами.

Основные образовательно-развивающие комплексы программы: ритмика, музыкальные занятия, театральные игры, изобрази-

тельное и декоративно-прикладное творчество (все занятия имеют продолжительность 1 час в неделю). При проведении занятий преподаватели сохраняют здоровьесберегающий принцип: упражнения с использованием мячей (различных по размеру), гимнастических обручей, палок и др. Такие систематические упражнения ведут к исправлению осанки, нормализации кровообращения, развитию чувства метроритма, определенной ловкости. Проведение гимнастических упражнений на расслабление мышц рук, шеи, спины, глаз носят регулярный и обязательный характер на занятиях изобразительным искусством и декоративно-прикладным творчеством. Выполняются ритмические упражнения на развитие мелкой моторики (движения кистями рук, пальцами, движения ног), что позволяет ребенку снять напряжение после сидячей и кропотливой работы.

Упражнения с чередованием гласных и согласных звуков, проговаривание и заучивание стихотворений, несложных песен, поговорок в различных ритмах, темпах с музыкальным и без музыкального сопровождения, с использованием определенных ритмических упражнений способствуют развитию речи.

Формы работы, включенные в программу, направлены на развитие практических навыков в творческой деятельности, развитие позитивной мотивации в процессе образовательного процесса, адаптации к окружающему миру и миру искусства, а также социализацию личности ребёнка: участие в выставках, школьных мероприятиях, концертах и др. Одним из важных аспектов в обучении является развитие навыков по координации двигательных мышц, мелкой моторики, коррекции дикции, артикуляции, пополнение словарного запаса через музыкально-художественный материал.

Принцип обучения в образовательном процессе: это сотрудничество преподавателя и детей (взаимопомощь, поиск контактов с другими детьми); методы мотивации и стимулирования (поощрения); методы контроля и самоконтроля; репродуктивные методы по формированию навыков, умений использования и применения полученных знаний; постепенная подготовка к самостоятельному решению поставленных задач. Главным фактором при проведении всех занятий является игровая деятельность.

В процессе обучения у детей постепенно происходит развитие музыкального слуха в музыкально-ритмической и театрально-игровой деятельности (исполняют простые попевки-песенки, с использованием ритмических комбинаций-карточек); приобретаются навыки

и умения самостоятельной работы (личное участие в мероприятиях, создание собственных композиционно-цветовых решений для выставки-показа для родителей), приобщение к разным видам народных промыслов, к традициям русской культуры. Ведется постоянный контроль за развитием каждого ребенка, его личными успехами. Отслеживается и всегда поощряется даже маленький результат после выполнения любой работы как преподавателем, так и самими обучающимися, что дает детям возможность выразить свое мнение по поводу достигнутого результата и отметить успехи друг друга, которые направлены на повышение уровня самооценки и уверенности в себе каждого ученика. В этом контексте очень важен аспект социализации: проводятся беседы, экскурсии, выставки, театральные этюды, что постепенно формирует у детей коммуникативные умения. После таких мероприятий очень важен обмен впечатлениями.

На сегодняшний день «Детская школа искусств № 2» имеет огромный потенциал в обучении детей с ограниченными возможностями здоровья, которым предоставляется возможность индивидуальной реабилитации, направленной на предоставление им широких возможностей участвовать в концертно-просветительской деятельности школы.

Наталія НЕСТЕРЕНКО

РОБОТА НАД НОТНИМ ТЕКСТОМ: ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТАПНОГО АНАЛІЗУ

Протягом довгого шляху розвитку виконавського мистецтва роль його головної дійової особи — музиканта-виконавця — сприймалася і оцінювалася по-різному. Як відомо, в кінці XVIII — на початку XIX ст. діяльність композитора і виконавця все більш диференціювалася. Невибagliвим вимогам нової, так званої широкої публіки, все більше відповідали зовнішня ефектність, блиск, філігранна обробка виконання музики, яка не мала глибокого змісту, швидше розважальної, що дивувала або милувала слух. Прагнучи захистити свої твори від подібного виконавського свавілля, композитори стали більш повно і докладно фіксувати в нотному записі бажані деталі виконання.

Актуальність розглядуваної проблематики формується переважно у сфері виконавської діяльності учнів. Відсутність усвідомлення значення професійного підходу в роботі над нотним текстом

призводить до відсутності розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зменшення потенціалу зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.

Творчий процес роботи над музичним твором розглядався в працях багатьох видатних діячів фортепіанного мистецтва: А. Артоболовської, О. Вицинського, І. Гофмана, А. Каузової, Г. Когана, А. Корто, К. Мартінсена, Б. Милича, А. Мндоянц, О. Ніколаєва, Л. Седракян, Г. Хохрякової, С. Фейнберга, А. Щапова та ін., однак питання професійного підходу в роботі з нотним текстом залишається недостатньо вивченим, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Виконання музичного твору — це співтворчість з композитором. П'єса «живе», коли вона озвучена відповідно до її задуму. Завдання виконавця не тільки «прочитати» текст, а й проникнути в сутність нотного запису. Процес роботи над твором відбувається наступним шляхом: від ескізного відтворення до поступового вимальовування задуму. Величезну роль відіграють тут словесні вказівки викладача і наочний показ твору.

Робота педагога музичної школи дуже складна: ми маємо справу з учнями самого різного ступеня обдарованості, нам доводиться розвивати складні виконавські навички, вкладаючись в жорстку норму часу занять. Педагог повинен володіти не тільки глибокими знаннями, а й дуже високою технікою педагогічної роботи: вміти правильно підходити до кожного учня, враховуючи його індивідуальні особливості, знаходити правильне рішення того чи іншого питання в самих різних ситуаціях; нарешті — що дуже важливо, — він повинен вміти гранично доцільно використовувати обмежений час уроку так, щоб встигнути, переглянути підсумки домашньої роботи учня, дати йому чіткі вказівки, і встигнути надати необхідну допомогу.

Творчий процес роботи над музичним твором поділяється на певні етапи. Зупинимося на розгляді чотирьох таких етапів: ознайомленні, роботи над деталями, оформленні (тобто пристосуванні, корегуванні деталей) і підготовки п'єси до сценічного втілення.

Перший етап — ознайомлення. На етапі ознайомлення з твором *мета* педагогічної діяльності полягає в розвитку синтетичного мислення учнів, формуванні установки на створення первинного образу п'єси, що потребують розширення інтелектуального фону учнів і збагачення їхнього музичного багажу.

Другий етап — робота над деталями. Мета другого етапу роботи над музичним твором має на увазі детальне вивчення автор-

ського тексту. Скрупульозне вивчення нотного запису прояснює процеси розвитку твору, уточнює внутрішньо слухове уявлення про кожную грань образу, вчить розуміти і цінувати роль окремих засобів музичної виразності всередині художнього цілого.

Третій етап — оформлення. Мета третього етапу — досягнення цілісності виконання твору, об'єднання вивчених деталей в цілісний організм. Невід'ємною стадією роботи музиканта над оформленням звукового образу є аналіз. Він сприяє викристалізовуванню в усвідомленні виконавця ясних і чітких слухових уявлень про деталі твору. На основі цих уявлень піаніст осягає найближчі логічні зв'язки твору. Далі, завдяки довгому слуховому мисленню, учень починає охоплювати більш далекі смислові співвідношення.

Четвертий етап — підготовка до сценічного втілення. Мета заключного етапу роботи музиканта над твором полягає в досягненні рівня «естетичної довершеності» інтерпретації. Охоплення форми можливе лише в тому випадку, якщо музикант зможе піднятися над реальністю і перетворитися з безпосереднього учасника подій в режисера музичного дійства. Такий підхід до форми дозволить виконавцю досягти в інтерпретації рівноваги між інтелектуальним началом і силою безпосереднього почуття, домогтися необхідного співвідношення між раціонально-логічним і емоційним.

Діти за своєю природою реалісти. Тому вони не завжди старанно виконують завдання, якщо не бачать перед собою ясної і досяжної мети. Серйозне завдання педагога — змусити дитину повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування приведуть до бажаного результату. Від педагога-музиканта потрібна постійна чуйність до художнього змісту музичних творів, над якими працює учень, творчий підхід до їх трактування і способів оволодіння специфічними труднощами. Педагог повинен вміти кожен раз свіжими очима поглянути на художній музичний твір, який виконує учень. Навіть в тих випадках, коли важко знайти нову деталь трактування в давно знайомому творі, — майже завжди є можливість, ґрунтуючись на попередньому досвіді, внести ті чи інші поліпшення в процес освоєння цього твору учнем, прискорити оволодіння його труднощами, — і тим самим зробити роботу цікавою і для себе, і для учня. Роль педагога в процесі розучування музичного твору величезна. Участь його повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ТЕОРЕТИЧНИХ СТУДІЯХ УКРАЇНСЬКИХ НАУКОВЦІВ

В умовах глобалізаційних процесів сьогодення та духовної кризи суспільства, роль культури та освіти, зокрема музичної, зростає. Тому музична освіта ХХІ ст. перебуває в центрі наукових досліджень провідних українських вчених.

У культурній політиці та державотворчих процесах важливу роль відіграє музична освіта. Саме через неї, як стверджує Тетяна Сідлецька, реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості [7, с. 462]. Дослідник теорії та методики музичної освіти Олександр Ростовський теж підкреслює, що мета музичної освіти полягає у «формуванні музичної культури як складової духовної культури особистості. Під музичною культурою слід розуміти індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва» [5, с. 5]. Людмила Масол під музичною освітою розуміє «процес і результат засвоєння музичних знань, умінь і навичок, що свідчить про відповідний рівень опанування музичними явищами в аналітично-теоретичному або практично-виконавчому аспектах, що функціонує в діалектичній взаємодії інституцій набуття, накопичення музичного досвіду суспільства з процесами передачі та засвоєння цього досвіду майбутніми музичними фахівцями, регулюється відповідними законодавчими актами держави, які визначають її зміст та основні принципи» [3, с. 2–5].

Ольга Олексюк розглядає музичну освіту як систему у таких вимірах: «1) соціальний масштаб (світова музична освіта; музична освіта у певній країні, регіоні, навчальному закладі тощо); 2) ступінь освіти (дошкільне музичне виховання, спеціалізована початкова музична освіта; неспеціалізована музична освіта; додаткова музична освіта; позашкільна музична освіта; професійна музична освіта (бакалавр, магістр); післядипломна музична освіта; аспірантура; докторантура); 3) профіль освіти (музична, музично-педагогічна)» [4, с. 7]. В той же час, музичну освіту як результат пропонує розглядати у двох аспектах: «По-перше, це наслідок дії системи, зафіксованої державним стандартом, щодо певної освітньої системи. По-друге, результатом освіти є сама людина, її досвід як сукупність особистісних

якостей, музичних знань, умінь і навичок, ціннісних орієнтацій, світогляду, творчої діяльності» [4, с. 8].

Оксана Рудницька, звертаючи увагу на світоглядну функцію мистецтва, зазначала, що головна мета музичної освіти полягає у формуванні різножанрових потреб молоді, для якої музика стає не лише засобом розваги, а й сприяє підвищенню культури [6]. Анатолій Мартинюк наголошує, що «закономірності розвитку музичної освіти залежать від відповідності змісту музичного навчання і виховання рівню розвитку музичної культури сучасного суспільства, залежності процесу музичного навчання й виховання від економічних умов забезпечення розвитку національної музичної галузі, орієнтованості змісту музичного навчання і виховання на національну музичну традицію». Учений виокремлює три головні *компоненти* музично-педагогічного процесу: «формування особистості музиканта, його художньо-естетичне та професійно-технічне виховання» [2].

Відомий український філософ Іван Зязюн підкреслював, що *основним орієнтиром* музичної освіти є спрямованість на гуманістичні цінності, а *головне її завдання* вбачав у підготовці майбутніх кадрів музичного мистецтва, здатних до творчої самореалізації, самовияву й самоствердження у життєтворчості і життєдіяльності [1, с. 10]. На думку Володимира Черкасова, початок ХХІ ст. — це період модернізації загальної мистецької освіти та її складової музичної освіти, основні завдання якої «зумовлені змістом самої освіти та спрямовані на досягнення поставленої мети — формування музичної культури особистості» [8, с. 27].

Отож, наукові розвідки українських дослідників формують не тільки теоретичні засади сучасної музичної освіти, але стають підґрунтям для практичної реалізації в системі культурної політики держави. Сьогоднішня ситуація в суспільстві зумовлює посилення уваги до музичної освіти як фактору розвитку культури, основою модернізації її змісту мають стати загальнолюдські цінності, гуманістичне ставлення до надбань світової культури, виховання особистісних якостей, гуманітаризація змісту освіти. Сучасна музична освіта вимагає нових підходів до навчання та оновлення завдань та змісту освітнього процесу, повинна сприяти розвитку музичних здібностей, розвивати творчу активність, креативність, розширювати світоглядні уявлення та коло пізнавальних інтересів, формувати духовні цінності особистості. Сучасна система музичної освіти має ставати більш ефективним процесом виховання творчих особистостей.

1. Зязюн І. А. Мистецтво у розвитку особистості: монографія / за ред., передмова і післямова Н. Г. Ничкало. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
2. Мартинюк А. Музична освіта як чинник людиномірних сенсів розвитку та соціальної значущості музичного мистецтва. URL: <http://ojs.mdpu.org.ua/index.php/versus/article/view/649>
3. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
4. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
5. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посіб. 2-е вид., доп. Тернопіль: Навч. книга — Богдан, 2001. 216 с.
6. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтв. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 3. С. 10–13.
7. Сідлецька Т. І. Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2012. Вип. XXIX. С. 462–467.
8. Черкасов В. Зміст загальної музичної освіти молоді. *Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту. імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2012. Вип. 112. С. 24–32.

Світлана ПАШУКОВА

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДІ ПЛЕНЕРНИХ ЗАНЯТЬ

Зміни, які ми спостерігаємо сьогодні, в тому числі розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, глобалізацію та як результат — зростання вимог до фахівців та галузі мистецтва, вимагають від системи художньої освіти відповідної реакції, підвищують роль образотворчого процесу підготовки фахівця й призводять до необхідності пошуку та впровадження інноваційних методів навчання.

Головне завдання мистецької освіти полягає в підготовці кваліфікованого фахівця, який повністю володіє своєю спеціальністю, орієнтується у суміжних сферах, постійно розвивається та характеризується компетентністю, відповідальністю та розумінням своєї ролі в суспільстві.

Д. Хворостов наголошує, що найважливішим викликом є поєднання мистецтва та сучасних технологій [1]. На наш погляд, однією з основних проблем освіти будь-якого напрямку є не використання або впровадження тих, чи інших технологій та інструментів, а гармонійне поєднання теоретичного й практичного в освітній підготовці фахівців.

Будь-які нові завдання стимулюють виникнення ідей кардинальних перетворень існуючої системи освіти. Ми розділяємо думку

О. Шлемера, що крайність поглядів шкодить, тому їх не варто застосовувати, а необхідно, відштовхуючись від традиційної системи, доповнювати й вдосконалювати існуючу таким чином, щоб максимально наблизити розвиток сучасного мистецтва до сучасних умов його функціонування [2].

Д. Кварцов звертає увагу на те, що рисунок як основа мистецької освіти займає ключове місце в професійній художній освіті, а рисунок з натури — головний інструмент пізнання форм, предметів, явищ й виявлення їхніх взаємозв'язків. Вчений також наголошує на недостатньому ступеню розробки ефективних умов оволодіння рисунком в процесі педагогічної діяльності, спрямованих на підвищення професійної підготовки спеціалістів, а отже на необхідності теоретично обґрунтувати й експериментально апробувати інноваційну педагогічну модель [3].

Експеримент — невід'ємна частина педагогічного процесу становлення фахівця й розвитку його самостійності, оскільки це можливе тільки в абсолютно нових та реальних ситуаціях.

Пленер не можна вважати інноваційною формою практичної освіти, оскільки він використовується з самого зародження мистецтва, але методичні аспекти проведення пленерів повинні вдосконалюватися відповідно до сучасних завдань. Слід також зазначити, що пленер є одним з найефективніших інструментів практичного виховання фахівців художньої освіти, оскільки: 1) дозволяє формувати навички бачити та розуміти об'єкт. «Бачити — треба цьому також вчитися як й всьому іншому новому, й дається це не зразу. Наприклад, на будь-який предмет дивляться дві людини — один не має жодного уявлення про рисунок, а інший вміє малювати. Перший побачить предмет занадто загально, без деталей, співвідношення частин, відтінків, а на більшу частину взагалі не зверне уваги, тоді як іншому буде зрозумілі й форми в їхньому взаємозв'язку між собою» [4]; 2) розвиває спостережливість; 3) дає набуття практичного досвіду із застосуванням теоретичних навичок в режимі реального часу.

Ефективним, на наш погляд, є поєднання експерименту та пленеру. Прикладами практичних завдань експериментального характеру можуть бути наступні.

1. Поєднання несумісних речей. Наприклад, дати завдання відтворити на пленері пейзаж, але зобразити те, що бачимо у абстрактному стилі чи уявити, що річка це офісний будинок чи звір.

2. Створити портрет людини, яку побачили на вулиці, але спро-

бувати відобразити її внутрішній світ, характер тощо у вигляді геометричної фігури.

Експеримент в поєднанні з пленерними заняттями дозволяє максимально розкрити творчий потенціал учасників, знижує вплив самоспостереження та самооцінки на результати, робить неможливим вплив критики, оскільки відсутні класичні критерії, розвиває уяву та вміння бачити суть речей.

Отже, експериментальний пленер можна вважати інноваційною методикою проведення практичних занять, що дозволяє розвивати самостійність й підвищити якість художньої освіти.

1. Хворостов Д. А. Условия формирования профессиональных компетенций студентов в процессе освоения проектных технологий // Ученые записки Орловского государственного университета: науч. журнал. 2013. № 2. С. 493–497.

2. Дружкова Н И. Педагогика Баухауза: монография. Москва, 2007. 228 с.

3. Кварцов Д. В. Академический рисунок как базовая основа профессиональной подготовки будущих художников традиционного прикладного искусства. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/kravtsov-07-06-2011.pdf

4. Художественное образование в школе и новые приёмы его преподавания // Русская школа. 1909. № 12. С. 114–135.

Елена ПОЛЕХИНА

ЗАНЯТИЯ МУЗЫКОЙ КАК ОДНА ИЗ НАИБОЛЕЕ ЭФФЕКТИВНЫХ ФОРМ ОБУЧЕНИЯ МОЗГА

В октябре 2014 года группа из более 100 видных нейробиологов и психологов написала открытое письмо, в котором утверждала, что «заявления о поощрении игр для мозга часто преувеличены, а иногда и вводят в заблуждение». В связи с этим, в том же году промышленный гигант Lumosity был оштрафован на 2 млн. долларов и получил требование возместить ущерб тысячам клиентов, обманутым ложными утверждениями, что продукты компании улучшают общие умственные способности и замедляют их снижение по мере старения. В письме говорилось о недостаточных доказательствах, что тренинг с помощью выпускаемых игр способствует улучшению повседневной когнитивной деятельности.

Теперь уже хорошо известно, что игры и приложения для тренировки мозга не соответствуют тому повышенному спросу, который был искусственно создан вокруг них. Другие виды деятельно-

сти так же могут помочь сохранить остроту ума и память в старости. И один из них, который мы рассмотрим в данной статье, — занятия музыкой и обучение игре на музыкальном инструменте.

Современные многочисленные исследования доказывают, что научиться играть на музыкальном инструменте полезно как детям, так и взрослым. И даже непродолжительное обучение игре на музыкальном инструменте дает неоспоримые преимущества для деятельности в любой сфере жизни.

Психологи считают, что занятия музыкой оказывают значительное психотерапевтическое воздействие и снимают нервно-психическое напряжение, вызванное другими видами деятельности. Они восстанавливают энергию и эмоционально-положительный настрой. «Музыка, вероятно, делает что-то уникальное. Она стимулирует мозг очень мощным способом, благодаря нашей эмоциональной связи с ней», — считает нейропсихолог Вестминстерского университета Кэтрин Ловедей.

Интересный эксперимент провели в Калифорнийском нейробиологическом центре проблем обучения и памяти физик Гордон Шо и психолог Френсис Росчер. 50 детей трёх и четырёх лет распределили на 3 группы. В течение 8 месяцев малыши из 1 группы индивидуально учились пению и игре на фортепиано, 2 группа изучала информатику, а 3 группа не получала никакого специального обучения. Через восемь месяцев всем участникам эксперимента были предложены тесты на пространственное мышление — складывание пазлов или кубиков. Группа маленьких пианистов показала наивысший результат — 31%.

Мы хорошо знаем, что игра на любом музыкальном инструменте — это развитие многоканального мышления. Ведь необходимо следить за многими составляющими и мыслить в нескольких направлениях одновременно: постановка руки, нотный текст (верные пальцы, оттенки, штрихи, фразировка), замысел композитора, художественный образ. Это богатый и сложный опыт, который включает в себя интеграцию информации из органов зрения и слуха в прикосновения и длительные по времени мелкие движения кисти.

Занятия музыкой развивают математические способности и пространственное мышление. Фирма Майкрософт предпочитает брать на работу лиц, имеющих музыкальное образование, т. к. они легко адаптируются и умеют быстро находить нестандартные решения сложных проблем. И в некоторые медицинские колледжи

за рубежом абитуриентов с музыкальным образованием принимают без экзаменов, т. к. эти сотрудники смогут лучше и тоньше чувствовать и переживать чужую боль.

Занятия музыкой способствует реабилитации пациентов, выздоравливающих от инсульта или других повреждений головного мозга. Музыка стала обязательной частью лечения детского аутизма, депрессии и многих психических заболеваний. Возникла особая медицинская специальность — музыкотерапевт.

Полчаса классической музыки в день обязательны для всех детей американского штата Флорида — так гласит закон № 660, который ещё называют «Бетховенс бебис билль». Законодатели штата уверены, что музыка не только помогает малышам заснуть в «тихий час», но и способствует гармоничному развитию мозговой деятельности ребёнка.

Во Франции благотворное влияние музыки используют в некоторых столичных детских больницах. Предоперационные палаты похожи на концертные залы, где маленькие пациенты, родители и персонал могут играть на музыкальных инструментах или просто слушать кассеты. Классическая музыка сопровождает ребёнка до дверей операционной, она слышна в коридорах и лифтах. Врачи утверждают, что музыка помогает детям успешнее перенести анестезию и само пребывание в клинике.

В Великобритании в городе Ньюкасл служба безопасности метро заменила транслируемую в подземке рок-музыку на мелодии барокко — количество случаев вандализма и агрессии на станциях уменьшилось вдвое.

Обучение игре на музыкальном инструменте — это одна из наиболее эффективных форм обучения мозга, которая способствует его развитию и совершенствованию. Занятия музыкой улучшают вербальную память, пространственное мышление и навыки грамотности. Исследования сканирования мозга выявили значительные различия в структуре мозга музыкантов и не музыкантов одного возраста: области мозга, связанные с движением, слухом и визуально-пространственными способностями, значительно лучше развиты у музыкантов.

Даже небольшие периоды обучения игре на музыкальном инструменте в детстве дают большие преимущества перед сверстниками и сохраняются долгие годы, и как следствие защищают мозг от развития когнитивных нарушений и деменции.

ПРО РОЛЬ ПАМ'ЯТІ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Психологію художньо-творчої діяльності, основні її закономірності повинен знати кожен музикант-професіонал (сфера його діяльності у даному випадку значення не має). Гарна музична пам'ять означає швидке запам'ятовування твору, його міцне збереження і максимально точне відтворення навіть через тривалий часовий термін після вивчення. Історія зберегла імена геніальних музикантів, які володіли унікальною музичною пам'яттю: Моцарт, Римський-Корсаков, Глазунов, Рахманінов, Гофман, Тосканіні та ін. З точки зору М. Римського-Корсакова, «музична пам'ять, як і пам'ять взагалі, відіграючи важливу роль у галузі будь-якої розумової праці, складніше піддається штучним засобам розвитку і примушує більш або менш миритися з тим, що є у кожного даного суб'єкта від природи» [2, с. 61]. Цій точці зору протистоїть інша, відповідно до якої музична пам'ять «піддається значному розвитку у процесі спеціальних педагогічних впливів» [1, с. 76].

Публічне виконання музики на пам'ять виникло і стало нормою у другій половині XIX ст.; серед музикантів це викликало серйозні дискусії. Зокрема, Р. Шуман, Ф. Бузоні вважали, що гра на пам'ять забезпечує незрівнянно більшу волю творчого самовираження. Водночас О. Шмідт, М. Брух, Р. Штраус висловлювали думку про те, що виконання на пам'ять великих музичних творів є цілком зайвим. Питання вирішила виконавська практика: виступи з нотами тривали ще наприкінці XIX ст. (і дотепер не пішли повністю у минуле), але гра на пам'ять стала звичайним явищем не лише для музикантів-інструменталістів, вокалістів, але й для диригентів.

У сучасній музичній культурі можна умовно виокремити три сфери діяльності: композиторську, виконавську, слухацьку. Очевидно, що кожній з них відповідає своя специфічна, у певному розумінні, музична пам'ять.

Пам'ять композитора підкорена його творчим схильностям. Це музична пам'ять, що накопичує, узагальнює почуте, побачене, відчуте, взаємодіючи із мисленням, уявою у формуванні світосприйняття, конкретного задуму, стилю. Слухова пам'ять компози-

тора передує зоровій. Відбитий у композиторській пам'яті матеріал не може відтворюватися у точному вигляді, звідси — наявність індивідуальних авторських стилів.

Пам'ять слухача — найбільш «вільна» і значною мірою залежить від його інтересів, настрою тощо. Слухач фактично пам'ятає те, що хоче пам'ятати. В залежності від рівня загальної культури та музичного досвіду реципієнта слухачька пам'ять може бути більш або менш точною, повною. І хоча між обсягом відбитого у пам'яті й особистісними якостями людини не встановлено прямо пропорційної залежності, установка на ціннісну мотивацію відіграє у формуванні та дії індивідуальної музичної пам'яті неабияку роль.

Пам'ять виконавця перебуває, умовно кажучи, між композиторською і слухачькою. Винятково виконавській пам'яті властивий відпрацьований, міцний зв'язок з обов'язковою моторною ланкою. Руховий досвід, інтонаційні переживання (у вокаліста вкорінені у прихованій активності голосових зв'язок), ритмічний акомпанемент (у якому беруть участь подих, пульс, м'язова активність артикуляційних ланок і т. ін.) є руховою ритмічною основою музичних образів. Виконавська пам'ять спирається не на довільний набір моторних компонентів, а на спеціалізовані виконавські рухи, пов'язані з музичним інструментом.

Інший прояв виконавської пам'яті — у специфічному зв'язку зорового та слухового її компонентів. У процесі розучування твору виконавець нерідко йде від зорової пам'яті до слухової, далі (при виконанні на пам'ять) зорові асоціації можуть вже не передувати звуковим. Інколи виконання на пам'ять стає уявним «читанням з аркуша» (довготривала пам'ять нотного тексту виходить на перший план). Так здійснюється взаємозв'язок сенсорних підсистем у слуховому, зоровому, руховому та інших механізмах пам'яті.

Як не дивно, позитивну функцію у музичній діяльності відіграє забування, адже це не просто «стирання» або занурення матеріалу у більш глибокий шар пам'яті, а особливе «шифрування» змісту цього матеріалу, придушення безлічі відбитих слідів для подальшого найбільш яскравого подання. З цього випливає роль процесу забування як умови максимальної концентрації творчої дії, при якій відбувається відволікання не лише від усього стороннього, що заважає в оточуючій обстановці, але й від раніше вивчених творів, які або забуваються зовсім, або перестають хвилювати уяву людини (як виконавця, так і композитора).

Проблемами пам'яті займаються представники різних наук. Здатність людини до запам'ятовування дає можливість використувати минулий досвід, що є однією з головних причин особливої уваги до проблеми пам'яті у психологічних дослідженнях. У контексті дослідження механізмів запам'ятовування важливо також ураховувати зв'язки пам'яті з іншими сторонами психіки, з особистістю людини. Предметом таких досліджень усе частіше виступає не стільки сама пам'ять як психічний пізнавальний процес, скільки її функціонування у людській діяльності — зокрема, музичній.

1. Маккинон Л. Игра наизусть / пер. с англ., вступ. ст. и прим. Ф. Соколова. Ленинград: Музыка, 1967. 143 с.

2. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. Санкт-Петербург: Композитор, 1988. 240 с.

Денис АНДРОСЮК

УКРАЇНСЬКИЙ БАРДІВСЬКИЙ РУХ: ІСТОРІЯ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Прообразами сучасних бардів були ірландські та шотландські поети-співці, руські гусярі та українські кобзарі, тобто мандрівні співаки-поети, що є у кожного народу. Сучасний бард, як і стародавній, розспівує власні вірші, акомпануючи собі на струнному щипковому інструменті (ліра, лютня, теорба, гітара, кобза, бандура тощо).

В нашій країні у середині ХХ ст. бардами стали називати самодіяльних поетів та виконавців авторської пісні чи співаної поезії. Спершу основу жанру становили студентські та туристські пісні, які відрізнялися від «офіційних» особистісною інтонацією та особливою тематикою і неформальним змістом.

На початку 1950-х потужний пласт авторських пісень з'явився саме в студентському середовищі, зокрема, на біологічному факультеті МДУ (Г. Шангін-Березовський, Д. Сухарєв, Л. Розанова) і в Педагогічному інституті (Ю. Візбор, Ю. Кім, А. Якушева). Широкої популярності авторська пісня набуває з появою побутових магнітофонів, які надали широкі можливості у розповсюдженні. В цей час почали складати пісні Булат Окуджава і Новелла Матвєєва.

Пізніше, в 1960–1970-і рр., класиками жанру стали Олександр Галич, Володимир Висоцький, Віктор Берковський, Сергій Нікітін, Олександр Городницький, Вероніка Доліна, Юрій Кукін на інші. У 1980–1990-х рр. до них додалися Михайло Щербаков і творчий дуєт Олексія Іващенко та Георгія Васильєва («Иваси»).

Перші авторські пісні українською мовою виникли в Києві у середині 1960-х (А. Горчинський — «Троянди на пероні», «Квітка ромена») та у Львові у вигляді співаної поезії (В. Морозов). Вона відрізняється більшою роллю музики в її співвідношенні зі словом, інтересом до фольклору, ширшими функціями: пробудження національної самосвідомості та інтересу до української мови й культури.

У Києві перший концерт україномовної авторської пісні відбувся 1985-го в Молодіжному театрі з ініціативи тодішнього головного режисера Леся Танюка. У 1988 р. у Львові з'явився театр авторської пісні «Не журись!» (В. Морозов, А. Панчишин, Т. Чувай та ін.). На хвилі національного піднесення в Україні 1988–1991 рр. україномовна авторська пісня вийшла з «андеграунду» й розквітла на фестивалях «Червона Рута» й «Оберіг».

Визначалися й напрями української авторської пісні: поп-бард (В. Морозов, Л. Бондар, згодом С. Підкаура, С. Шишкін, гурти «Очеретяний кварк», «Чорні черешні»), рок-бард (гурт «Рутенія», пізніше — М. Алімов, гурти «Арахнофобія», «ЗАО»), гротесково-пародійна (І. Сітарський, В. Асауленко, Ганна Лев, гурти «Метелики», «Дід Свистун і казкові хлопці»), імпресіоністська (І. Козаченко), соціально-політична сатирична (В. Давидов, А. Панчишин, О. Смик, Тризубий Стас), національно-патріотична (М. Бурмака, Е. Драч, К. Москалець, О. Покальчук, Ю. Коваленко, А. Сенченко, В. Чудик), неокобзарська (В. Жданкін, Ю. Баришовець, І. Виспінський, В. Непом'ящий, Р. Терентьев).

Українські барди виконують пісні переважно під акомпанемент шести-струнної гітари класичної форми або ж стилізованої під кобзу, а також на інших музичних інструментах: фортепіано (С. Шишкін), ліра та кобза (Е. Драч).

Відзначимо окремих з них. Василь Жданкін — український бард, кобзар, бандурист, який акомпанує собі на кобзі. У його репертуарі пісні на вірші українського лемківського поета Богдана-Ігоря Антонина. Відомий тим, що восени 1989 р. на заключному концерті фестивалю «Червона Рута» заспівав гімн «Ще не вмерла України ні слава ні воля». Едуард Драч — український бандурист, кобзар, лірник, поет, бард і рок-музикант. Він виконує поновлений традиційний кобзарсько-лірницький репертуар у супроводі «вересаївської» кобзи, старосвітської бандури та колісної ліри. У його репертуарі авторські псалми, «запорозькі пісні», лицарські пісні, невольничі плачі, богомільні пісні, побожні псалми та канти, духовна та світ-

ська лірика. Марія Бурмака — українська співачка, народна артистка України. У 1989 р. перемогла на фестивалі співаної поезії «Оберіг» (Луцьк), а на «Червоній руті» отримала другу премію в жанрі авторської пісні. У 1990 р. вийшов альбом співачки «Ой, не квітни, весно...», в якому представлено пісні на вірші українських поетів «розстріляного відродження», невідомих українських поетів та народні пісні. Пісня «Лишається надія» досить довго була своєрідною візитівкою М. Бурмаки, а пісня «Ми йдемо» в різний час ставала саундтреком політичних подій, зокрема «Помаранчевої революції».

Отже, рух українських бардів як явище сформувався наприкінці 1980-х, зокрема під час перших фестивалів авторської пісні «Оберіг» та «Червона рута». Українські барди «першої хвили», як правило, брали активну участь у здобутті незалежності України.

Наприкінці 1990-х з'явилася «друга хвиля» українських бардів, які виконували вже гостросоціальні пісні. Вони зосередилися на авторському трактуванні стародавніх творів чи обробці народних козацьких, стрілецьких, повстанських пісень.

Вероніка АФТАНАЗІВ

ПРОЕКТ «КИЛИМ. СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ» ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

В сучасній Україні існує низка приватних фондів, що займаються підтримкою українського сучасного мистецтва та митців. Серед них: фонд Віктора Пінчука, фонд «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», фонд культурних ініціатив ArtHuss, Zenko Foundation, Firtash Foundation, Stedley Art Foundation. Ці інституції організовують виставки та мистецькі акції, аби підвищити рівень культурного життя суспільства, просувають українське мистецтво як в Україні так і за її межами.

Досліджуючи творчий доробок фонду «Zenko Foundation», слід звернути увагу на поглиблення міжрегіонального культурного діалогу за допомогою всеукраїнського арт проекту «Килим. Сучасні українські митці».

В даний період часу більшість мистецьких, соціальних та культурних подій відбуваються в центральній частині України, а саме в великих містах. В регіонах культурно-мистецьке життя, на жаль, практично стоїть на місці. Для того, щоб зацікавити глядача сучасним артом, необхідно активно проводити виставки та різноманітні

культурні заходи. Саме децентралізація процесів у культурному полі в змозі подолати кризові явища у культурній та мистецькій сферах. Результатом цього буде: підвищення культурного рівня глядача, популяризація українського мистецтва та розширення можливостей вивчення мистецтва для регіонів України.

Вивчаючи роботу фонду «Zenko Foundation», її вплив на культурне життя українського суспільства взагалі та образотворчого мистецтва зокрема, слід зазначити, що Фонд був заснований у 2015 р. родиною Афтаназів і задекларований як інституція, що досліджує і просуває вітчизняне сучасне мистецтво за межі України. Власний арт-простір фундація відкрила в готельному комплексі «Коруна», що знаходиться в Карпатах. Цей крок було зроблений невинно. У великих містах України є музеї, галереї та простори для проведення мистецьких заходів. Тому інтерес до мистецтва в містах, в порівнянні з регіонами, високий. Цього позбавлені жителі маленьких міст та сіл: в них не вистачає базового знання про митців та культурні процеси, які відбуваються в Україні. Саме тому фонд прийняв непросте рішення відкрити власний арт-простір не в центральній частині країни, а в селі Татарові, що на Івано-Франківщині. Це стало початком вирішення проблеми децентралізації мистецтва та поглиблення міжрегіонального художнього діалогу. В своєму арт-просторі фонд проводить по 4 проекти щороку.

Для сучасного українського мистецтва необхідна децентралізація, завдяки якій мистецтво стане більш доступним для широких мас людей. В Європі культурна децентралізація є трендом вже багато років. Україні варто приєднатися до нього. Так вважає засновник «Zenko Foundation» та ініціатор проекту Зенко Афтаназів [1, с. 89].

У даному дослідженні розглядається один з проектів фонду «Килим. Сучасні українські митці». Стартував проект з Татарова, другою локацією був Львів, наступною Харків і закриття відбулося в Києві. Куратори: Олександр Соловйов та Ігор Абрамович. Ідея проекту «Килим. Сучасні українські митці» — об'єднати традиційне мистецтво і сучасне, актуалізувати етнічну культуру і надати додаткових «народних» смислів актуальному арту [2].

Для виставки було зібране молоде покоління митців з різних регіонів України і представлене ними своє бачення килима в сучасному виконанні. Проект мав національну складову, в ньому брали участь художники з Києва, Львова, Харкова та Одеси.

У проекті «Zenko Foundation» спонсорував створення робіт мо-

лодим митцям, які брали участь у виставці. Цим фонд виконав свою місію — підтримку і просування сучасного українського мистецтва.

Друга місія фонду — підвищення інформованості суспільства про український арт-процес. Її було виконано завдяки презентації «Української мистецької книги» — видавничого проекту, заснованого за участю «Zenko Foundation», фонду «ArtHuss» та «BuyArt.Gallery» [3].

Ще однією із досягнутих цілей було просування сучасних художників на території України. Відбулося це завдяки публікаціям фонду, який видав буклети та арт-буки для кожного етапу проекту [4].

Фонд «Zenko Foundation» є принципово новою організацією мистецького спрямування, мета якої — показати сучасне українське мистецтво як в державі, так і за її межами.

1. Калиновська Є. Особливості вітчизняного килимарства // Журнал «AZ-art». Україна: Мистецтво молодих. Львів, 2016. № 5. С. 89.

2. Виставка «Килим. Сучасні українські митці». URL: <http://zenkofoundation.com/projects/zenko-foundation-v-karpatah-vystavka-kylym/>

3. ArtHuss презентує проект «Українська мистецька книга» в рамках виставки «Килим. Сучасні українські митці». URL: <https://chernozem.info/journal/arhuss-prezentuet-proekt-ukrayinska-mist/>

4. Офіційний сайт фонду «Zenko Foundation». URL: <http://zenkofoundation.com/publikatsii/>

Святослав ВАРЧУК

ДО ПИТАННЯ ПРО СУТНІСТЬ МАЙСТЕРИНГУ

Майстеринг (англ. master) — спочатку виробництво еталонного носія, копією якого є споживацький носій аудіозапису (компакт-диск, вінілова платівка, магнітофонна касета). Згодом майстерингом стали називати й процес підготовки фінального міксу [1].

Розглянемо два аспекти майстерингу — технічний і художній. Щодо останнього, можна згадати приказку: «На колір і смак товариш не всяк». Отже, технічна задача-мінімум майстерингової студії — грамотно підготувати матеріал з дотриманням вимог заводувиробника. Завдання хоч і не творче, але дуже складне. Як правило, DAT-магнітофони записують з аналогового входу тільки в 48 кГц (ADAT — в тому числі), та й звук в 48 кГц є досить чистим та прозорим. Формат CD — 44,1 кГц, і багато приладів та цифрові станції обробки звуку (Digital Audio Workstation — іменовані автором надалі DAW) мають можливість конвертації — переводу аудіосигна-

лу, записаного на частоті 48 кГц в 44,1 кГц. Це один з найскладніших алгоритмів в цифровому аудіо.

Одне з найголовніших завдань майстерингу — не зіпсувати звук. Але навіть для звичайної конвертації потрібен або дуже дорогий Sample-Rate конвертор, або серйозна «математика» (алгоритм на DAW), або два якісних конвертора AD і DA.

Далі йде етап монтажу: ОУПЖ, монтажна станція на R-DAT касетах, Umatik, можуть бути й інші варіанти. Розглянемо монтаж на DAW. Доведено, що якість монтажу на DAW не залежить від того, на базі якого комп'ютера вона функціонує. Якщо якась станція монтажу «записує 16-бітові стерео-файли в якості CD-диска», то це ще не гарантує якість. Бажано мати DAW, з обробкою стерео-файлів більшої бітності (тобто 24 біт). Використовуючи багато популярних DAW, можна значно втратити в якості звуку і звести нанівець працю людей, які брали участь у створенні матеріалу.

Треба мати можливість порівняти обидві фонограми на одній гучності сприйняття, тобто змінювати рівень однієї з них до тих пір, поки вам не здається, що вони звучать з однаковою гучністю. Тільки тоді можна говорити про порівняння «до» й «після». Досвід показує, що слухач майже завжди віддасть перевагу тій фонограмі, яка звучить голосніше хоча б на 1–2 дБ. А рівень вирівнюється не за показниками якого-небудь приладу, а на слух. І природно, якщо фонограми в цифровому вигляді, то прослуховування має відбуватися через один DA-конвертор. Отже, нескладні на перший погляд технічні операції вимагають високоякісного і, як наслідок, дорогого обладнання.

Щодо питання про обробку звуку. По-перше, слід твердо вирішити, що це необхідно. По-друге, необхідно уявляти хоча б приблизно кінцевий результат. По-третє, треба мати умови та обладнання для виконання роботи. Природно, щоб вирішувати подібні завдання, недостатньо мати обладнання, яке присутнє на студіях середнього і навіть високого класу. Бувають випадки, коли пісні альбому записані на різних студіях (що майже закономірно при складанні збірників). Привести їх до одного алгоритму також є завданням інженера.

У слухачів існує підсвідоме сприйняття, і більш «вдало подана» фонограма може не тільки вплинути на імідж виконавця або групи, а й визначити рейтинг у світі музики. У якому вигляді майстеринг-інженеру бажано мати вихідний матеріал? На аналоговій стрічці 1/4" R-DAT-48 кГц і R-DAT-44 кГц. Рівень на R-DAT не повинен перевищувати –0,5 дБ F/сек. Якщо у вас є матеріал у трьох

перерахованих видах, то у вас більше можливостей досягти бажаного результату. На 1/4" аналоговій стрічці матеріал у більшості випадків переважає. Залишається тільки сподіватися, що в майбутньому провідні вітчизняні студії будуть оснащені аналоговими магнітофонами 1/2" 30 IPS для зведення. У тому випадку, коли ви зводите на багатодоріжковий магнітофон (типу-DAT), використовуйте кращий за якістю AD-конвертер. Тоді менше шансів помилитися у балансуванні звуку.

У наш час існує думка, що при відмінній якості звучання запису цілком можна обійтися і майстерингу. Це твердження має право на життя, але тільки у випадку, якщо ви не маєте наміру виходити з своїми записами на професійний музичний ринок. Якщо ви націлені на комерційний успіх своєї роботи, майстерингу не оминати.

Існують три причини, чому майстеринг настільки важливий для будь-якого комерційного запису.

1. Музичний ринок відрізняється жорсткими вимогами. Абсолютно бездоганне звучання — це те, до чого ви повинні прагнути. На практиці досить часто запис різних пісень відбувається в різний час і на різних студіях, тому не дивно, що рівень і загальний характер їх звучання можуть відрізнятися. Майстеринг допомагає об'єднати окремі фонограми в єдине музичне ціле.

2. По-друге, досвідчений майстеринг-інженер відмінно орієнтується в музиці різних стилів. На початку роботи він має свіже сприйняття музики, що особливо актуально на цей період часу, оскільки більшість учасників процесу роботи над записом вже настільки втомилася від багаторазових прослуховувань, що просто не в змозі адекватно оцінити звучання. Майстеринг-інженер зможе на цьому етапі подивитися на запис відсторонено, ніби із боку, й оцінити загальне враження від виконаної роботи, а не заціклюватися на окремих елементах.

3. І, по-третє, тільки професійна майстеринг-студія обладнана всіма необхідними високоякісними процесорами, призначеними для обробки стерео-сигналу. Сучасна музична фонограма складається з безлічі деталей, краплень і нюансів, розставити які по місцях і примусити звучати, як єдине ціле, зможе досвідчений професіонал — майстеринг-інженер, що знає свою справу.

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРА» У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ДУМЦІ

У сучасній науці нараховується декілька сотень визначень культури. Деякі з них широко відомі: культура — це сукупність досягнень людства; все багатство матеріальних і духовних цінностей; це інтегральний образ, що об'єднує науку, освіту, літературу, мистецтво, мораль, уклад життя при визначальній ролі світогляду. У таких визначеннях міститься вказівка і перелік елементів культури.

Термін «культура» латинського походження і спочатку означав обробіток землі та її культивування. Пізніше цим терміном почали позначати усі зміни в навколишньому середовищі, що здійснюються і створюються людьми.

Таким чином, якщо перша дефініція у висвітленні культурного розвитку певної країни дає нам змогу вказувати лише на інтелектуальні, духовні та естетичні чинники — митців, поетів, філософів тощо, то друге визначення дає змогу нам говорити, окрім вище перерахованого, ще й про розвиток писемності, свято, спорт та релігійні святкування. У третьому розумінні поняття «культура» — «практики і наслідки інтелектуальної, особливо творчої діяльності». Тобто на тексти і практики, результати тих самих культурних процесів.

З точки зору науки соціології, під культурою у широкому змісті слова розуміють особливу сукупність засобів, способів, форм, зразків взаємодії людей із середовищем існування, які виробляються для підтримки певних структур діяльності і спілкування. У вузькому значенні культура трактується як система цінностей, переконань, зразків і норм поведінки, які властиві певній групі людей.

Культура як суспільно-історичне явище характеризується поліфункціональністю. Посібник з культурології виділяє серед її функцій: пізнавальну, інформативну, комунікативну, регулятивну, аксіологічну, світоглядну, а також виховну.

Пізнавальна функція культури фіксує досягнення людства в кожному суспільно-історичному епоху; завдяки їй соціальні спільноти пізнають самі себе, свої суспільні потреби та інтереси, свої особливості й місце у світовій історії, формують своє ставлення до інших суспільних систем.

Інформативна функція виконує передачу, трансляцію нагромадженого соціального досвіду як за «вертикаллю» (від попередніх

поколінь до нових), так і за «горизонталлю» — обмін духовними цінностями між народами.

Комунікативна функція полягає в передаванні історичного досвіду поколінь через механізм культурної спадкоємності та формуванні на цій підставі різноманітних способів і типів спілкування між людьми. Ця функція виконує роль збирача етнічних сил та фундатора народності й нації, забезпечуючи живий зв'язок поколінь та закладаючи фундамент для становлення і зростання духовного потенціалу кожної нації.

Регулятивна функція реалізується з допомогою певних норм, засвоєння яких необхідне кожному для успішної адаптації в суспільстві. Норми у формі звичаїв, традицій, обрядів, ритуалів слугують засобами пристосування цінностей до вимог життя в певному історичному вимірі.

Аксіологічна функція полягає у формуванні у людини певних ціннісних орієнтирів, моральних установок, культурних смаків. Вона виражає якісний стан культури.

Світоглядна функція культури виявляється в тому, що вона синтезує в цілісну і завершену форму систему чинників духовного світу особи — пізнавальних, емоційно-чуттєвих, оцінних, вольових. Формування світогляду, через який вона включається в різні сфери соціокультурної регуляції є основним методом культурного впливу на людину.

Виховна функція виражається в тому, що культура не лише пристосовує людину до природного та соціального середовища, сприяє її соціалізації, але й виступає ще й фактором саморозвитку людства. Залежно від того, хто створює культуру і який її естетичний рівень, виділяють такі її види: загальнолюдську, елітарну, народну, масову та різновиди: субкультуру, контркультуру, антикультуру. Загальнолюдська культура — це культура, вироблена людством протягом усієї історії його існування. Кожне суспільство має певну сукупність культурних зразків, які сприймаються усіма членами суспільства. Така сукупність називається домінуючою або загальною культурою.

Маргарита ГОРОБЧУК

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ ТА СВЯТ

Театралізовані форми видовищ мають велику історію, і це ми можемо спостерігати в археологічних розкопках, де в наскальному живописі древні племена святкували різні події.

Більш-менш організовано та систематично це проявлялось в Єгипті ще в X ст. до н. е. А за часів цариці Клеопатри театралізовані видовища набули найбільшого поширення у єгиптян. Вона сама брала активну участь у масових заходах, присвячених відзначенню різних Богів та фараонів і власноруч розмальовувала та прикрашала рабів. Також це проявлялося в таких ритуалах, як похорон та муміфікація.

В Китаї одним з найдавніших театралізованих форм є театр ляльок. Це театр, в якому ляльки рухаються за допомогою акторів, які ними керують, дуже часто під музичний супровід національних інструментів. Основна ідея такого явища була в тому, щоб за допомогою ляльок зробити постановку, яка розважить глядача. Актори мали передати завдяки лялькам та голосу характер, створити яскраві образи.

За часів Київської Русі в народних обрядах відбувається лише зародження театральності, а в народних іграх вже помітно зародження балету, пантоміми, народної драми, фарсу, комедії. Деякі дійства вже мали сюжет, реквізит, елементи декораційного оформлення.

У другій половині XIII — першій половині XVI ст. розвивається театр, з'являються скоморохи (співачи, танцюристи, клоуни, музиканти, фокусники, акробати, дресирувальники в одній особі). Про факт існування скоморохів свідчать фрески Софійського собору (XI–XIII ст.). Вони поділялися на мандрівних і осілих. Мандрівні скоморохи об'єднувалися в ватаги і мандрували з місця на місце, осілі більше виступали на весіллях та ігрищах. Замість декорацій вони використовували звичайні ширми, що служили і гримерними. Джерелом їхнього мистецтва була народна творчість. Дуже часто скоморохи досить жорстко у сатиричній формі критикували церковників та світську знать, за що, звісно, вони і були улюбленцями народу. Навіть своїм зовнішнім виглядом вони кидали виклик владі: короткополий одяг, маски під час виступу, розкута поведінка. (В кінці XVII ст. під час появи шкільного театру і посилення гонінь на скоморохів їх діяльність зникає.)

В епоху Відродження (XV–XVI ст.) створювалися княжі театри: читалися лицарські пісні речитативом та величанням. Народний театр можна спостерігати переважно у весільній народній обрядовості.

Після прийняття християнства, яке з IV–V ст. стало основною релігією практично більшості європейських країн, з'являється церковний театр. Християнський культ не допускав вільної інтерпретації релігійних сюжетів і був дуже консервативним.

Початком нового церковного року вважається свято Церковне Но-

воліття, або Слов'янський Новий рік, що святкується 14 вересня. Історія святкування починається з 1363 р., як данина візантійські традиції. Згодом Новоліття стало святкуватися як церковно-державне свято. Цього дня на службі згадували про проповідь Ісуса Христа в Назаретській синагозі, коли він сказав що прийшов «перев'язати зламаних серцем». Свято ще називають «початком індікту». Початок індікту означало початок нового фінансового року, нового періоду збору податків.

Усі вище згадані форми були аматорськими. Професійно ж театралізовані видовища почали розвиватися в ХІХ ст. у Франції. Почалося масове будівництво клубів розваг, щоб видовища були доступні за гроші лише обраним. Перший професійний виступ в Російській імперії, так званий «капусник», відбувся 9 лютого 1910 р. у Москві.

В роки Незалежності України наймасштабнішим театралізованим естрадним дійством, яке охоплює усі країни Європи, є Євробачення. Україна бере участь у цих конкурсах з 1995 р. Першим представником нашої держави був Олександр Пономарьов. Відтоді наша країна посіла 2 перших, 2 других і 1 третє місце.

Першою переможницею стала Руслана Лижичко з піснею «Wild Dances», яка підкорила всіх своєю енергією, танцем та ще не баченим до цього шоу. Це було у Стамбулі 2004 р. Другу перемогу Україні принесла Джамала із піснею «1944» на конкурсі Євробачення ' 2016. Завдяки цій перемозі Україна в 2017 р. приймала фінал конкурсу Євробачення з 6 по 13 травня в МВЦ України.

Отже, Україна довела, що є державою з прекрасними, талановитими артистами, чудовою організацією, можливостями організувати та проводити європейські і світові фестивалі на найвищому рівні та вносити і свою частку в розвиток сучасних театралізованих заходів та шоу-програм.

Дар'я ГРАБЕНКО

ПОЗИТИВНА АПОФАТИКА ЕВОЛЮЦІЙНОЇ ЕПІСТЕМОЛОГІЇ КАРЛА ПОППЕРА У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

1. Карл Поппер (1902–1994) у четвертій тезі трактату «Еволюційна епістемологія» наполягав, між іншим, на тому, що 1) чуттєвих даних і тому подібних переживань (experiences) не існує, 2) наші сприйняття можуть нас обманювати. Поппер вважав, що «ми, організми, надзвичайно активні в придбанні знання — може, навіть

більш активні, ніж в придбанні їжі. Інформація не вливається в нас із довкілля. Це ми досліджуємо довкілля й активно висмоктуюмо з нього інформацію, як і їжу. А люди не лише активні, але іноді і критичні».

2. За Поппером, думка про те, що теорії є *зведенням чуттєвих даних* (сприйняття, спостереження), *не може* бути істинною через те, що з еволюційної точки зору теорії є частиною наших *спроб адаптації*, пристосування до довкілля. Такі спроби подібні до очікувань і передбачень. У цьому і полягає їхня функція: «біологічна» функція будь-якого знання — спроба передбачити, що станеться у довкіллі (від політичних зрушень до мистецьких).

3. Еволюцію теорій Поппер сумарно унаочнив у наступній схемі: $P1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P2$, тобто — проблема ($P1$) породжує спроби розв'язати цю проблему за допомогою пробних теорій (*tentative theories, TT*); ці теорії піддаються критичному процесу усунення помилок (*error elimination, EE*); виявлені помилки породжують нові проблеми $P2$. Відстань між старою і новою проблемою часто є значною: вона вказує на досягнутий прогрес.

4. Сучасне мистецтво (Contemporary Art) як *форма еволюції теорій*, що існує лише у *відкритому суспільстві* (влада закону і вільний ринок), орієнтоване значною мірою на епістемічне відтворення світу за допомогою художньої форми, ніж на емоційне (в цьому його відмінність від традиційного мистецтва), базується на концептності більшою мірою, ніж на майстерності ремісничого відтворення художньої думки.

5. Оскільки сучасне мистецтво існує в сучасній культурі, форми якої більш повільно піддаються перетворенню, ніж форми мистецького впливу, його твори можна вважати свого роду *епістемічними формами*, що конституують різні умови включення того або іншого виду «знання про світ» в соціальну практику і через те сприяють або, навпаки, перешкоджають виявленню його істинності.

6. Сучасне мистецтво як передовсім своєрідна форма наукового пізнання світу з точки зору «поставки матеріалу» для художнього уречевлення, для карбування митця в часопросторі та його ідей у над-часопросторовій матерії твору має на меті створення загального простору, в якому стає можливим діалог різних форм знання і в якому ці форми отримують загальну мову для роздумів.

7. Форми вияву сучасного мистецтва корелюють не з формами впливу на почуття людини, як то було у традиційному мистецтві

(включаючи і «сатиричну» складову постмодерну в мистецтві), а з формами впливу на свідомість та спекулятивність миследіяльності, а відтак можуть розглядатися у рамках концепції «Еволюційної епістемології» Поппера. Щонайяскравіше художні форми сучасного мистецтва підтверджують його тезу про те, що «чуттєвим даним і тому подібним переживанням» в сучасному мистецтві місця майже не лишається, і це свідчить про епістемічну природу сучасного мистецтва, а відтак і про можливість створення відповідних епістемічних моделей, виявлення умов тотожності різних структур пізнання і через те дозволяє виявити їхній універсальний характер. Це не чергова втрата рівноваги між природою і суспільством, це встановлення рівноваги між сучасним суспільством і творцем сучасного мистецтва, що можливе лише у відкритому суспільстві і свідчить про міру такої відкритості.

Олена ДОВГАЛЮК

СУЧАСНІ МАРКЕТИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ПІДПРИЄМСТВА

1. Імідж як метод маркетингових технологій.

Маркетингові технології формування іміджу підприємства в ринковому середовищі.

Позиціонування.

Питання корпоративної ідентифікації.

2. Засоби формування іміджу підприємства.

Візуальні, вербальні та рекламні засоби, оригінал-макети.

Заходи паблік рілейшнз (PR-заходи). PR-діяльність в Україні.

Фірмовий стиль та його роль у створенні іміджу підприємства.

3. Проблеми зв'язків із громадськістю та іміджмейкерство в Україні.

4. Сучасна реклама як маркетингова технологія формування іміджу підприємства.

Призначення реклами.

Рекламні методи впливу на споживача та їх застосування.

Імідж-реклама.

5. Наслідки застосування сучасних маркетингових технологій формування іміджу підприємства.

ВІЗУАЛЬНА ЕКОЛОГІЧНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: ПРОБЛЕМИ ТА ПОШУКИ РІШЕНЬ

Сьогодні, створюючи будь-яку продукцію, дизайнери-графіки часто забувають про її візуально-естетичні показники, забувають і про те, що графічний дизайн є могутнім інструментом створення візуальної комунікації і формування візуального середовища і культури.

Людина завжди буде знаходитися під впливом візуальних образів, що її оточують, а ці образи формують психологічне сприйняття навколишнього простору людиною. Саме через те чистота нашого візуального простору — не менш важлива проблема, ніж чистота повітря та води.

З кожним роком ми все більше спостерігаємо наслідки «візуального забруднення».

Візуальне забруднення — явище штучного візуального середовища, що включає в себе значну кількість «графічного шуму», що виникає в результаті несвідомого отримання надлишкової та неякісної візуальної інформації, котра впливає на людину як на фізичному, так і на психологічному рівні. Отже, постає потреба вирішення проблеми візуального забруднення.

На цьому етапі набуває масштабного розвитку нова наукова дисципліна — «візуальна екологія».

Візуальна екологія — новостворена галузь екологічної науки, об'єктом вивчення якої є візуальне середовище та його безпосередній вплив на здоров'я та психіку людини. Основним завданням візуальної екології є створення комфортного й якісного інформаційного простору, що позбавлений агресивного і неприємного змісту.

Аби уявилася можливість оцінити, наскільки комфортним є візуальне середовище, що оточує людину, було запропоновано нову категорію — «візуальний комфорт».

Візуальний комфорт — стан, в якому людина збалансовано відчуває себе у візуальному середовищі, позбавленому подразників, що могли б негативно впливати на суспільство. Ця категорія деякою мірою є суб'єктивна, оскільки відчуття комфорту пов'язано не лише із загальними для всіх людей законами сприйняття, а й із особистісними уявленнями й індивідуальними особливостями кожної люди-

ни. Проте, встановивши загальні показники візуального комфорту, дизайнери-графіки можуть суттєво вплинути на екологічність графічного дизайну та візуального простору, який він формує.

Знаючи проблеми візуальної екології, люди зможуть швидше позбавити себе від негативного впливу неякісної, агресивної та надлишкової візуальної інформації та зробити своє життя візуально комфортним.

Інна ЖИТНИК

ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ГОНЧАРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Відродження прадавніх гончарних традицій в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України. Спочатку глиняні витвори ліпили руками та обпалювали на відкритому вогні, але згодом з'явилися гончарні печі, в яких при великій температурі опалювалися вироби. Велику роль в декоративно-прикладному мистецтві відіграло гончарне коло, на якому формуються вироби з глини.

В кінці XIX ст. був загально поширений ножний гончарний круг, конструкція якого була повністю дерев'яна, нижній диск з дерева верхній металевий які між собою закріплені на вертикальній осі [1].

На початку XX ст. гончарне мистецтво презентувало авторські витвори з глини у різних регіонах України. Наприклад, в Закарпатті мали осередки гончарства в таких містах, як Берегове, Виноградів, Мукачево, Ужгород, селах Сільце, Вільхівці та в багатьох інших населених пунктах краю [2]. На Полтавщині село Опішне вважається осередком гончарного ремесла та різноманітних виробів з глини як ужиткового напрямку, так і декоративного.

До ужиткового гончарного мистецтва відносяться: глечики, кухолі, тарілки, чашки, столові прибори та ін. До декоративних — іграшки, підсвічники, прикраси, фігурки різних тварин, міфологічний істот та ін.

До сьогодення збереглися традиції нанесення візерунків на гончарних виробах. Для прикрашання перед обпалюванням наноситься ангоб — покриття сумішшю з рідкої глини (вода і глина), можуть бути різними за кольором, адже глина поділяється на чорну, сіру, білу, червону, рижу. Також в цю суміш можна добавляти барвники. Техніки нанесення: лощення — по сухому черепку; рожку-

вання — нанесення ангобу на готовий виріб за допомогою спеціального різка, сучасному майстри замінили його на гумову грушу; рихтування — продряпування візерунків по поверхні гончарного витвору; фляндрування (фляндрівка) — наносять колом ангоб, чи крапками та за допомогою гострого предмета з'єднуються в три чи більше стрічки ангобу, в готовому виробі декор схожий на зірки [3]. Існує й інша технологія нанесення зображення — глазур, яку наносять на висушений виріб.

У кінці 1970–1980-х рр. відбувся занепад авторського гончарства, почали створюватися заводи з тиражним виробництвом.

Відродження гончарного мистецтва в сучасному суспільстві спостерігаємо, зокрема, на прикладі майстерні Павла Сахна (Sakhno Art), заснованої в Києві 2011 р., що розкриває давні знання з використанням сучасних технік роботи з глиняними виробами. Попри все, Україна славиться збереженням та вдосконаленням традицій декоративно-ужитого мистецтва, адже це наша історія, яку ми відтворюємо в різних галузях. Гончарство розвивалося, змінювалося ще з прадавніх часів. Знання майстрів передавалися і передаються учням, а ті, в свою чергу, передають іншим.

1. Устройство гончарного круга. URL: <http://www.iterra.org.ua/tekhnologii-izgotovlenija-keramicheskikh-izdelijj/ustrojstvo-goncharnogo-kruga.html>

2. Олександр Дворак — той, хто відроджує гончарство краю». URL: <http://zakarpattya.net.ua/News/139939-Oleksandr-Dvorak-%E2%80%93-toi-khto-vidrodzhuie-honcharstvo-krai>

3. Гончарство в Україні: як творять красу». URL: https://ua.igotoworld.com/ua/article/952_goncharstvo-v-ukraine.htm

Наталія ЗАЙОНЧКІВСЬКА

ФІРМОВИЙ СТИЛЬ В ЕСТЕТИЦІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КАВ'ЯРЕНЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ АЙДЕНТИКИ В ДИЗАЙНІ УКРАЇНСЬКИХ КАФЕ

1. Понад 2 млрд 250 млн людей починають свій день саме з кави, а це майже третя частина всього населення.

2. Сучасна кавова індустрія розвивається дуже динамічно і активно: виготовляється все більше споживчих товарів; розширюється асортимент кавових продуктів; все більше кав'ярень відкривається в містах України, з'являється багато кавових кіосків «кава з собою» та «coffeeshop»; збільшуються запити споживачів.

3. Важливе місце посіла форма репрезентації товару та послуг — фірмовий стиль.

4. Джек Траут: «Упаковка важлива так само, як і продукт. Іноді навіть є важливішою».

5. Нині найбільш популярними в Україні є мережа крамниць шоколаду та кав'ярень «Львівська майстерня шоколаду», кав'ярня «Львівська копальня кави», мережа «Aroma kava», що відзначаються оригінальним фірмовим стилем.

6. Відомими європейськими зразками кав'ярень є віденські — «Café Central» та «Café Hawelka», що характеризуються лаконічною та стриманою стилістикою.

7. «Good design is good business» — «Хороший дизайн — хороший бізнес», — саме так говорять про мережу американських кав'ярень «Starbucks», що поширена в усьому світі, у тому числі й у Європі.

8. Фірмовий стиль відомих мереж створений на засадах комплексного стилістичного співзвуччя з архітектурою, зверненням до історії закладу, залежить від легенди місця та слогану.

9. Відтак, в наш час фірмовий дизайн вже не візуальна стратегія. Він перетворився на арсенал засобів для підтримки і продовження діалогу з клієнтами, що є головним чинником для створення емоційних зв'язків, що у світі постійно ускладнюються.

Олена КЕТОВА

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВЕБ-ДИЗАЙНУ ПЕРШОГО ДЕСЯТИРІЧЧЯ 2000-х

Нашу планету населяє понад три тисячі різних націй. Кожна має свої особливості, уявлення про облаштування світу. І подібно до того, як кожна національна кухня має специфічний запах, смак і колір, так і національний підхід до веб-дизайну має свої особливості. Стосовно ж, зокрема, веб-дизайну в Україні, він, звичайно, теж не позбавлений національного колориту. Українські сайти розробляються українцями і для українців, і це не може не відбиватися на формах веб-дизайну.

Життєвий шлях веб-дизайну зовсім недовгий, але за цей час багато що відбулося і змінилося. І якщо в 1990-х веб-дизайн ще тільки формувався і зароджувався, то в 2000-х він перетворився на розвинену галузь дизайну.

На початку 2000-х веб-сайти в більшості своїй були просто наборами HTML-сторінок, і лише деякі з них мали програмну частину. До 2012 р. ситуація круто змінилася: веб-сайти багато чому «навчилися», а в веб-дизайні склалися традиції, правила, і він став набагато більш професійною сферою, з'явилося більше можливостей, відповідно збільшилися вимоги до фахівців.

Нові технології у сфері інформаційних мереж у 2000-х стрімко поширюються, змінюється їхня структура, покращується швидкість передачі даних, з'являються більше конкурентів, зростає попит. Звісно, як результат таких процесів, мережа інтернету стає значно доступнішою для кожного, і якщо раніше користувачами мережі були переважно науковці і програмісти, то тепер ситуація значно змінилася: користувачем може стати кожен охочий. Відповідно потрібно було формувати візуальний ряд, аби він був простий та доступний будь-кому, — таким чином, веб-розробка розділилася на програмістів (тих, хто змушує усе працювати і відтворювати різні ефекти) і веб-дизайнерів (тих, хто створює візуальне середовище).

На початку 2000-х веб-дизайн стає багатим на різні функціональні розробки, що дозволяє створювати цікаві інтерфейси. Розвиток веб-розробки також пов'язаний із появою смартфонів, планшетів та інших гаджетів, що формує нові задачі та правила створення веб-дизайну інтернет-сторінок.

Із появою комп'ютерів і глобалізацією інтернету доволі швидко змінюється ставлення користувача до інформації. Якщо у 1990-х існували безліч порталів, і веб-сторінки здебільшого мали багато текстового матеріалу, у 2000-х із появою певної структури у інтернет-середовищі, така необхідність зникла. Все йде до того, аби графічними засобами показати користувачеві максимум інформації за мінімальний час, а отже, весь текст повинен набути максимально графічних форм і певної спрощеної структури.

Розвиток веб-дизайну не припиняється, а навпаки, щодня в руки веб-майстрів потрапляє все більше інструментів, сайти стають все складнішими і все більш цікавішими. Створюються нові ніші для майстрів графічного дизайну, де поєднуються знання з графічного дизайну, монтажу та програмування (motion-design). З іншого боку, зростають і запити користувачів. Тому сьогодні бути веб-дизайнером не так вже й просто, але дуже цікаво.

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА
ЗІ СТУДЕНТСЬКОЮ ВИСТАВОЮ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ПЕТРА ФОМЕНКА)**

Петро Фоменко — ушавлений режисер і театральний педагог, чия багаторічна праця сформувала стиль і образ сучасного театру. З 1993 по 2012 р. він — художній керівник Московського театру «Майстерня Петра Фоменка». За роки викладання в РАТІ (ГІТІСі) випустив чотири курси студентів, серед яких відомі режисери та актори: Сергій Женовач, Іван Поповські, сестри Ксенія і Поліна Кутепова, Поліна Агурєєва, Андрій Казаков та ін. І саме діяльність Петра Наумовича як педагога, вихователя та керівника студії є предметом даного наукового дослідження.

Однією з найвідоміших робіт Петра Наумовича, здійсненою в процесі навчання студентів, є вистава «Вовки та вівці» за А. Н. Островським. Вона створювалася ще за часів студентства «старих фоменок» і дебютувала перед публікою у навчальній аудиторії РАТІ (ГІТІСу), увійшовши до репертуару нового театру і перебуваючи там до цього часу. Саме на перегляді вистави «Вовки і вівці» відомий театрознавець Наталія Кримова побачила всі ті знакові фоменківські прийоми, що принесуть Петру Наумовичу і його артистам славу, і передбачила народження театру, який трохи пізніше назвали «Майстерня». «Вас не зазивають і не обслуговують. Але — захоплюють. І якщо ви не остаточно поглухнули і отупіли під натиском того, що будь-яку людину сьогодні отупляє і приголомшує, ви виявите в собі здатність посміхатися, радіти, слухати музику вірша, розуміти тиху мову, відрізняти хороше від жорстокого і агресивного», — писала Наталія Кримова в статті «Минулих днів чарівність?» у 1992 р. [1].

П'єса Олександра Островського «Вовки та вівці», яка вразила Н. Кримову в студентському варіанті, належить до найвідоміших. У ній йдеться про молоду, красиву і багату вдову Купавіну, яка мріє про щастя і любов, але навіть не підозрює, які пристрасті киплять довкола неї. Багатом не дає спокою її багатство, величезні лісові угіддя та красивий маєток. Дія комедії відбувається в невеликому губернському російському містечку в 1870-і роки.

Ініціаторкою постановки «Вовки та вівці» була студентка з Китаю, яка почала працювати над уривком. Нею був придуманий

вузький легкий гамак для Глафіри (родички поміщиці Мурзавецької) на вільному повітрі і те, яким телепнем виглядав Линяєв (почесний мировий суддя), що намагався ухилитися від стрімких злетів гамака. Як згадують учні Фоменка, зокрема Рустем Юскаєв: «Це був навчальний процес. У нас на режисерському факультеті навчаються актори і режисери. Китайка Ма Чжен Хун вчилася на режисерському, брала акторів з курсу і робила з ними уривки» [2]. «Спочатку було три людини: Юра Степанов, Галя Тюніна і людина, яка тріщала за сценою, — згадує Андрій Казаков, ще один зі «старих» Майстерні. — Як етюд, майбутній спектакль з'явився на другому курсі. Поступово додавалися нові сцени, йшли до початку і одночасно до кінця» [2].

Як стає очевидним, в процесі підготовки вистави застосовувався етюдний метод. З одного етюду потім виріс весь спектакль. Етюдний метод репетицій вперше став застосовувати К. Станіславський. Він вважав етюд важливим методом фізичної дії. Його актори вибудовували «ланцюжок етюдів», близьких за змістом п'єси, при цьому вони домагалися вірного творчого стану актора. За основу створення такого етюду береться художній задум і перед виконавцем ставиться найпростіше надзавдання, що визначає наскрізну дію. Елемент випадковості в такому етюді виключений.

Впродовж усіх репетицій Петро Наумович доповнював виставу своїми ідеями, допомагав акторам знайти правильний шлях створення ролі, вибудувати точні стосунки між персонажами. Також він дуже прискіпливо відносився до пошуку потрібних інтонацій. Про це зазначають його студенти: «Фоменко дуже багато часу приділяв інтонації і пластиці. Іноді ми пропурхували сцени легко і майже не зупиняючись, а іноді він міг домагатися подробиці гри, аж до повороту голови, до погляду, до положення рук і пальців», — розповідає Мадлен Джабраїлова; «Петро Наумович не боявся змінювати: він міг прийти на репетицію і повністю змінити якусь сцену. І це йшло тільки на користь», — згадує Поліна Кутепова [1].

Уривок п'єси, поставлений китайкою Ма Чжен, був стартом, який допоміг віднайти необхідну атмосферу майбутньої вистави. Далі справу завершив Петро Наумович, який в процесі опрацювання вистави змінив акценти в п'єсі, поставлені автором.

Досить докладно підсумував спосіб роботи Фоменко над виставою «Вовки та вівці» (підготовки її саме як студійної), ще один його учень Еверетт Діксон (канадський студент-режисер), який аси-

стував Ма Чжен на репетиціях. «Аналізуючи побачене тоді, — розповідає він, — можна виділити чотири етапи роботи над п'єсою. Перш за все, “внутрішній розбір”, коли режисер розмірковує над становищем персонажа, розглядаючи його з парадоксальної точки зору. Потім режисер приступав до “зовнішнього” розбору тексту. Потім опрацьовувався сценічний малюнок. І найважливіше: ставлення Петра Наумовича до учасників постановки. Фоменківський розбір тексту тривав дуже довго, кілька місяців» [1].

Отже, можна зробити висновок, що Петро Фоменко дуже багато уваги приділяв розбору п'єси і її безпосередньому осмисленню. Він йшов не тільки від задуму автора, але й від власного трактування матеріалу, шукав у всьому підтекст та багатогранність. Процес створення спектаклю перетворював на роботу колективну, де кожен привносив частину себе, використовуючи етюдний метод К. Станіславського.

1. Сейбиль П., Жиляева Я. Пять тысяч штампов для вечности». URL: <http://vtbrussia.ru/culture/fomenko/Pyat-tysyach-shtampov-dlya-vechnosti/>

2. Колесова Н. Г. Петр Фоменко. Энергия заблуждения. Москва: Рипол Классик, 2014. 400 с.

Тетяна КОЛОМІЙЧЕНКО

ЗАСТОСУВАННЯ БІОНІЧНИХ ФОРМ У ПРОЕКТУВАННІ СПОРТИВНОГО ЦЕНТРУ

Сучасний дизайн охоплює фактично всі сфери діяльності людини, він є носієм іміджу. Його розглядають як стратегічний інструмент у гармонії організації природно-архітектурного простору, формуванні збалансованого середовища життєдіяльності людини.

Біоніка (від грецьк. *bion* — елемент життя) — наука, суміжна між біологією і технікою, що розв'язує задачі на основі моделювання структури та життєдіяльності організмів [1, с. 8].

Освоєння аналогів у біодизайні вирішується порівняльним зіставленням штучних і природних різноманітних форм та систем живих організмів. Єдність матеріального світу обох систем уможливорює зовнішню імітацію — від прямого копіювання форми, структури і колористики до аналізу та інтерпретації різноманітних систем на загальному і клітинному рівнях у нових матеріалах та умовах функціонування, тобто «від форм» і фактури в живій природі до форми та фактури в дизайні архітектури.

Головним у проектуванні спортивного центру є виявлення ос-

новних його проблем, пов'язаних з переходом від природного прототипу до предмета або об'єкта штучного формоутворення. Основними тут є переходи від форми, фактури, матеріалу та кольору в живій природі до форми фактури, матеріалу та кольору в архітектурі та дизайні.

Вивчення природних форм і живих організмів проходить з метою застосування біонічних принципів і закономірностей у формоутворенні середовища.

Актуальною стає необхідність осмислення та практичного використання природних аналогів, закономірностей розвитку природних форм у творчій діяльності.

Проблема біодизайну, основні принципи його підходу до проектування знаходять відгук у художньо-проектній діяльності, спрямованій на використання природних закономірностей роботи біологічних систем в організації великих архітектурних об'єктів і значних населених територій, природо-інтегрованій архітектурі, біонічній урбаністиці й дизайні ландшафту.

Актуальність теми обумовлена стрімким розвитком будівельної галузі та спонтанним пошуком головних ідей об'ємно-просторового вирішення сучасних архітектурних ансамблів та окремих будинків. Сучасний біодизайн покликаний трансформувати формотворчі ідеї живої природи з метою їхньої реалізації та втілення в умовах конкретного проектування.

Упродовж усієї історії розвитку людство у своїй архітектурно-будівельній діяльності свідомо або інтуїтивно зверталось до форм живої природи, що знайшло своє яскраве відображення у творах на різних рівнях штучного формоутворення (планах будівель, генеральних планах міст, формах колон і їхніх капітелей, вітражах та орнаментах, формах окремих деталей тощо). Приміром, на рівні звичайного формального аналізу можна спостерігати зовнішню подібність першого глинобитного житла давніх людей до термітника, мурашника або гнізда птаха ткач, який подібно до ластівки виліплював своє «житло» з хмизу й багнюки. Однак, на відміну від гнізда ластівки, ткач робить свою домівку конічної (пірамідальної) форми й закритою ззовні та розширеною донизу [2, с. 14]. Напевно, цей перший досвід спостереження «підказав» людям не тільки загальний вигляд форму але й сутність її тектонічної роботи, за умов якої гравітаційне поле Землі змушує розподілити зусилля таким чином, що навантаження знизу значно вище, ніж на вершині конуса. Біль-

ше чотирьох тисяч років стоять на Землі чотирикутні в плані єгипетські піраміди, форма й структура яких цілком відповідає вимогам тектонічності [2, с. 14].

Представники багатьох філософських і мистецьких шкіл Давнього Світу вважали людину частиною природи (її «вінцем»), а пізнання її законів, їх переосмислення та використання в художній творчості — виправданою необхідністю. Подібним чином пропорції «золотого перетину» та співвідношення тіла людини часто митці та зодчі розглядали як своєрідний похідний «модуль» для розробки та створення своїх творчих шедеврів (єгипетський трикутник, подвійний квадрат Леонардо да Вінчі, Ле Корбюзьє тощо). Проблема використання законів і принципів формоутворення живої природи на новій науковій теоретичній і технічній основі з'явилась із середини ХХ ст., коли утворився новий напрям у теорії та практиці архітектури, що отримав назву архітектурної біоніки, а сам підхід у творчому процесі архітектора, який використовує закони й принципи формоутворення живої природи, називається біонічним методом в архітектурі дизайні.

1. Михайленко В. Є., Кращенко О. В. Основи біодизайну: навч. посібник. Київ: Каравела, 2011. 224 с.

2. Сьомка С. В. Біоніка в дизайні середовища: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2016. 244 с.

Ілля КРУГЛОВ

ОСОБЛИВОСТІ ЗАПИСУ ДИКТОРСЬКОЇ І АКТОРСЬКОЇ МОВИ

Якість запису і відтворення звуків реальних джерел залежить від багатьох факторів, але можна виділити основні складові: аналого-цифровий перетворювач (АЦП); цифро-аналоговий перетворювач (ЦАП); тракт мікшування і посилення звукових сигналів; приміщення, в якому проводиться запис; мікрофон.

Існує декілька загальних правил розміщення диктора перед мікрофоном, якими можна скористатися, з урахуванням конкретних завдань і умов запису.

При записі одного виконавця використовують мікрофон з односторонньою направленістю. Такий мікрофон розташовується на відстані 50–70 см від диктора, і, враховуючи положення диктора, мікрофон встановлюється на столі або на високій стойці, щоб він був на рівні обличчя диктора. На мікрофон встановлюється Рор-

фільтр, що необхідний для зменшення звукової енергії звуків «б», «п», які можуть пошкодити мембрану мікрофона.

При записі диктора в студії повинна бути повна тиша, відключені мобільні телефони та пристрої, що можуть заважати запису. Найголовніше завдання диктора перед записом — розігріти всі свої м'язи мовного апарату. Ще слід зробити артикуляційну гімнастику, вправи для язика, для щелепи та вібраційний масаж, розігріти внутрішні та зовнішні резонатори.

Диктор має бути заздалегідь ознайомлений з текстом. Можуть бути записані: монологи, діалоги тощо. Для запису тексту може бути залучена необмежена кількість людей (за вимогою).

Кімнати, де відбувається безпосередньо звукозапис, мають спеціальні вимоги: звукоізоляція і звукопоглинання. Звукопоглинання можливо досягти за рахунок звукопоглинаючих матеріалів на стінах та стелі. Ці матеріали мають високий показник поглинання (гасіння) звукової хвилі за конкретними частотами, що сприяє видаленню зайвої реверберації. Таким чином, матеріали підбираються для конкретних приміщень, де відбувається звукозапис голосу.

Звукоізоляції досягають за рахунок спеціальної конструкції стін студії. Їх збільшують, роблять глибшими та монтують декілька стін, відмежовуючи їх вузьким проміжком, в котрий засипається пісок чи інші матеріали, здатні поглинути звукову енергію хвилі. Ці зміни дозволяють ізолювати студію як від шуму зовні, так і в зворотному напрямі.

Мовні студії використовуються насамперед для запису голосу диктора для кінематографу, театру, радіо, телебачення. Такі студії широко задіяні для речового озвучування та дублювання фільмів, монологів, театральних сцен.

Кирило КУДЛА

СТУДІЙНЕ МІКШУВАННЯ ТА АРАНЖУВАННЯ ТРЕКІВ У СТИЛІ ХАУС

House (хаус) — жанр електронної музики, що зародився в танц-клубах Чикаго на початку 1980-х як спрощене продовження музики disco, живі інструменти якого тепер відтворювалися все більше поширюваними синтезаторами. Ритм став механічний, з незмінним рахунком «на чотири», і на нього накладалися елементи інструментальних або вокальних імпровізацій.

Свою назву хаус отримав від чиказького клубу «Warehouse», де діджей Френкі Наклз змішував класичне диско з європейським синті-попом, додаючи до цього свої власні ритми за допомогою драм-машини Roland 909. А найперший хаус-трек написав Джес Сандерс (Jesse Saunders), і називалася ця композиція «On and on tracks». У Чикаго термін «хаус» швидко став позначати все те, що було повною протилежністю музики, що звучала в ефірах комерційних радіостанцій. Говорячи «house», мали на увазі щось некомерційне і тільки для «обраних». Хаус сильно наповнений деякими елементами жанру соул 1970-х і стилем танцювальної музики диско, з якої він фактично і виріс. Хаус створюється шляхом змішування рельєфних ударних басів жанру диско та новим видом «важкої електронної музики» (баси, біти, різні звукові ефекти, семпли тощо). Ритмічна конструкція в хаусі проста: вона характеризується стандартним розміром 4/4 і не дуже швидким темпом (приблизно 130 bpm).

На сьогодні, музика в стилі хаус має широке поширення у масах. Налічується понад 20 різновидів цього стилю. Один з них «deer-house» (діп-хаус) — поєднав у собі атмосферне звучання house і елементи джазу, ембієнту, чіл-ауту. Якийсь час його навіть називали «soul house» або «gospel house». Спочатку deer-house був переповнений мелодіями, побудованими на старих акордових прогресіях, зіграних м'яким звуком електрооргану. Яскравими представниками того часу були Eric Kupper, K-Scope, Kevin Yost, Larry Heard. Великий вплив на розповсюдження стилю надали лейбли Guidance, Dessous, Plastic City. Як стверджують його прихильники, deer house — це протилежність всьому іншому техно, музика живих людей, а не машин. Одним з представників цього стилю є український виконавець Іван Дорн.

Можна визначити особливості виконання студійного мікшування та аранжування треків у підстилі діп-хаус. Основа треку складається з Kick, Snare, Hi-Hat та «качового» басу — це база, без якої не можливо уявити себе будь-який хаус-трек. Оформлення басу є первинною задачею, бо він повинен бути «качовим», або, як ще кажуть, повинен бути Groove. Цього можна досягнути завдяки такому Sidechain. Тому бажано використовувати плагін Nicky Romero Kickstart, бо він і надає басу того «груву», та «качу», який повинен мати кожен хаус-трек. Коли основу треку закінчено, то можна перейти до основної мелодії. Для цієї задачі використовують такі вір-

туальні синтезатори як Massive від Native Instruments, Nexus, Serum. Процес обробки проводиться за допомогою ревербераторів, компресорів, еквалайзерів, хорусів. Результат залежить від того, який звук треба відтворити в тій чи іншій композиції.

Можна при записі треків використовувати вокал, наприклад, з музики 1970–1980-х (ритм-н-блюз, фанк). При обробці вокалу слід надати йому «прозорості», а для цього треба провести його компресування, додати реверберації, обов'язково хорус, параметричний еквалайзер і трохи можна додати Sidechain, для того «груву» та танцювальності. Одного варіанту не існує, бо все залежить від настрою та завдань, які ставляться перед створенням треку.

Коли трек майже готовий, то перед його завершенням можна надати йому фарб за допомогою плагіну Izotope Ozone 5. Далі додаємо позитивних гармонік, також можна використати мульті-бенд компресор, ревербератор, тобто це комплекс обробки треку, з великим функціоналом, кожен знайде для себе щось потрібне.

В наш час дуже багато композиторів, аранжувальників, саунд-продюсерів пишуть музику в стилях хаус, але не завжди ці композиції мають власний почерк звучання. Покращити композиції можна за рахунок якісного мікшування треків, яке може надати унікальності саунду композиції.

Марія КУЛІШ

ПОСТАТЬ Й. С. БАХА У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА РЕДАКТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЗІЛОТІ

Протягом століть творчість Й. С. Баха ретельно досліджують музикознавці, до неї активно звертаються музиканти-виконавці різних країн. Створена ціла низка редакцій творів Баха. Відомий на сьогодні у цій сфері доробок — редакції Б. Муджеліні, Ф. Бузоні, К. Черні, Б. Бартока. Свій варіант інтерпретації бахівської спадщини залишив О. І. Зілоті (1863–1945) — піаніст, педагог, відомий свого часу музичний діяч.

Олександр Зілоті є достатньо втаємниченою фігурою у музичному просторі першої половини ХХ ст. (найбільш відомий факт про нього — це те, що він був двоюрідним братом С. Рахманінова). Народився Зілоті у 1863 р. на теренах нинішньої України (м. Старобільськ, нині Луганська область). Його педагогами були знані пред-

ставники московської фортепіанної школи: М. Зверев, М. та А. Рубінштейни. Згодом, з 1883 р., О. Зілоті три роки навчався у Веймарі у Ф. Ліста.

На початку артистичного шляху Зілоті рідко виконував Баха, намагаючись максимально повно представити «класичну» частину програми — музику періоду класицизму та романтизму. Сам піаніст давав цьому пояснення, вважаючи, що аудиторія не підготовлена до такого роду музики, адже знайомство з постаттю Баха та його творчістю почалося лише у другій половині XIX ст. У 1926 р. 63-річний маестро згадував: «Я дотепер є учнем по відношенню до цієї великої музики, оскільки все ще не знаю її належним чином. Я лише починаю розуміти й відчувати її глибокий внутрішній зміст. Мені було понад сорок років, коли я прийшов до розуміння справжньої величі майстра і пізнав, як повинна виконуватися ця музика...» [1]. Дійсно, твори Баха О. Зілоті активно почав включати до своїх програм приблизно з початку 1900-х рр. Музичний критик і особистий друг Олександра Ілліча О. Оссовський називав його «переконаним проповідником творів Баха» [4].

Просвітницька діяльність О. Зілоті стосовно творчості Баха почалася ще 1903 р. в межах широко відомих у музичних колах «Концертів О. Зілоті». С. Ізотова вказує, що за перші три сезони таких концертів твори Баха звучали лише тричі: Концерт для скрипки з оркестром BWV 1042, Бранденбурзький концерт № 2 BWV 1047 у редакції Ф. Моттля та Сюїта № 3 BWV 1068 [2]. Але у статті С. Кінди, датованій 1913 р., зазначено, що вже у четвертому сезоні (1906–1907 рр., 7 абонементних та 3 камерних концерти), у 6 абонементних та одному камерному концерті звучали саме твори Баха [3]. Це означає, що більш ніж у половині своїх музичних вечорів Зілоті репрезентував бахівські твори.

Покинувши з родиною через революційні події Росію, О. Зілоті до 1922 р. концертує Європою, заробляючи таким чином на життя. В архівах США збереглися програми концертів 1920–1921 рр. у Фінляндії, Великобританії, Німеччині [5], що свідчать про виконання творів Баха в особистих обробках та редакціях Зілоті. На відміну від своїх сучасників, за невідомих причин маестро майже не залишив записів своїх виконань. Майкл Лазоф, американський художник-дизайнер, який у 2007 р. виклав на Ютуб-каналі скореговані записи О. Зілоті, розповів у коментарях до відео, що його батько, Ніколас Лазоф, був учнем Кірієни Сілоті (донька О. І Зілоті)

з фортепіано, їхні родини близько спілкувалися. Зі слів М. Лазофа, Зілоті негативно ставився до записів, але у 1923 р. все ж таки взяв участь у проекті компанії Duo–Art Piano Music і записав сім п'єс, серед яких були його власні транскрипції творів Баха: хоральна прелюдія e-moll для органа BWV 745, органна прелюдія e-moll BWV 555, Сінфонії з Кантати BWV 29. Запис був виданий компанією Duo–Art 1924 р. [6].

Якщо педагогіка та виконавство в різні часи відходили на другий план, то редагуванням та створенням транскрипцій О. Зілоті займався усе своє творче життя. Йому належить понад 200 обробок та редакцій російських і західноєвропейських композиторів, у тому числі Баха, Бетховена, Вівальді, Гріга, Ліста, Шопена, Балакірева, Бородіна. Ще за життя Чайковського Зілоті став основним редактором його творів, хоча на той час йому виповнилося не більше 25 років. Особливо високо Чайковський оцінив коректуру Першого концерту для фортепіано з оркестром (Зілоті був першим його редактором), а також «Пікової дами» та «Сплячої красуні».

Редагування творів Й. С. Баха тривало близько сорока років. Цю роботу О. Зілоті розпочав у 1900-х рр., а закінчив наприкінці 1941 р., за чотири роки до смерті. Створено мінімум 83 редакції та обробки творів Баха, 45 з них — для фортепіано соло. Написані транскрипції та редакції для двох фортепіано та фортепіано в чотири руки; для ансамблів різного складу (вокал, скрипка та віолончель з фортепіано, інструментальні тріо та квартети); транскрипції для оркестру. Зілоті-редактор ставив перед собою певні завдання, згідно з якими його роботи у цій сфері можна розподілити на дві великі групи: концертні обробки та перекладення педагогічного призначення.

О. І. Зілоті пропагував творчість великого німця все своє життя, незалежно від місця знаходження та віку. Сьогодні його редакціями активно користуються представники різних фортепіанних шкіл: піаністи М. Кузнєцов, В. Кожухін, Г. Соколов, Л. Окросоцварідзе, М. Гамбарян, Є. Брахман, А. Шульгін та ін.

1. Зилоти А. Воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и прим. Л. Кутателадзе, под ред. Л. Раабена. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963. 489 с.

2. Изотова С. А. Зилоти и его роль в рецепции творчества И. С. Баха: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2015. 289 с.

3. Кинда С. Концерты А. Зилоти. Программы концертов за десять сезонов (1903/1904 — 1912/1913). Санкт-Петербург: Тип. С. Л. Кинда, 1913. 20 с.

4. Оссовский А. В. Воспоминания и исследования. Ленинград: Музыка, 1967. 440 с.

5. Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002. 431 p.

6. IPAM. Alexander Siloty Collection. Box 19; Архів звукозаписів Стенфордського університету, документи з особистого архіву Чарльза Барбера (Box 1–5).

Артем МАРТОВОЙ

ПРИЙОМИ І ПРИНЦИПИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ РОБОТИ НАД ДІЙСТВОМ ПРОСТО НЕБА

Пропрацювавши деякий час ведучим у підприємстві, що займається професійною організацією і проведенням фестивалів, хотілося б розглянути досвід цієї прекрасної роботи. Маючи щастя бути особисто знайомим з шановним Дмитром Олександровичем Мухарським, хочу ретельно розглянути роботу маестро своєї справи.

Дмитро Олександрович Мухарський — народний артист України, представник ще старої, радянської школи професійних режисерів. Небагато знайдеться режисерів, які досягли такого високого рівня майстерності, що дозволяє здійснювати масові дійства, театралізовані свята на стадіонах, відкритих майданчиках, площах, вулицях, в найкращих і найбільших концертних залах України. Мимоволі замислюєшся: який же досвід навичок, величезний потенціал, фантазію, знання треба мати режисерові, аби вирішувати ту невичерпну кількість проблем, що супроводжують роботу над постановкою кожного такого масштабного свята, концерту чи фестивалю.

Кілька десятків років співпраці з найкращим режисером масових свят України, народним артистом України Борисом Шарварком не означають, що Дмитро Олександрович лише запозичив його досвід: співпраця дала можливість їм обом збагачувати свій талант та арсенал, яким вони володіли. Хочу навести цитату народного артиста України, відомого співака Іво Бобула про творчість Дмитра Олександровича : «Як режисер Дмитро Мухарський вміє працювати без суперечок, зайвої нервової напруженості. Він завжди цікаво підбирає артистів до своїх програм» [1, с. 24].

Фестивалі відрізняються від інших масових заходів, наприклад, свят міста, своєю конкретною темою. Свято міста ніколи не обмежене цим: фантазія режисера поринає і в історію, і в сучасність, він може вибудовувати будь-яку концепцію, знайшовши її

стрижень у кожному конкретному місті. Фестиваль же чітко орієнтований на власну тему, і тому режисер мусить заздалегідь продумати концепцію, яка розробляється саме під цю тему або подію. Головне завдання режисера у такому разі — розгорнути фестиваль відповідно обраного для нього девізу, концепції: усю свою фантазію і творчу наснагу спрямувати на найяскравіше розкриття основної теми — людини, її життя, що втілюється в обрядах, музиці, хореографії, побуті, трудовій діяльності. Під відповідну концепцію режисер добирає і відповідні колективи, солістів, групи та ансамблі.

Співавтор книги Мухарського «Свято — моя професія» Галина Конькова зазначала, що першою роботою режисера був саме фестиваль — «Фестиваль дружби» в Закарпатті, який відбувся у 1980 р. [1]. Своєрідність цієї роботи полягала в тому, що Закарпаття — осередок багатьох народів, багатонаціональний край, де мешкають десятки етнічних груп. Є села, де більше угорців, в інших — чехів, румун, словаків, поляків, є і українські села або єврейські. І складність полягала в тому, що в Закарпатті кожен міг дивитися угорське або польське, чеське телебачення, де транслювалися такі шоу, фестивалі, про які ми в центральній Україні ще й гадки не мали, а мешканці Закарпаття чудово розбиралися в тонкощах підготовки та проведення різних фестивалів. І саме цей фактор став проблемою: потрібно було зробити акцію не менш ефектну і яскраву, аніж те, до чого закарпатці вже звикли. Досвід участі в подібних шоу під час перебування Дмитра Мухарського в Німеччині давався в знаки. Було розгорнуто численні театралізовані концерти у всіх амфітеатрах Ужгорода, Хуста, Мукачева, Виноградова та більшості інших міст. На цьому фестивалі було задіяно не лише чимало закарпатських колективів (угорських, українських, а також і лемківських, чеських, словацьких, румунських), а й колективи, що приїхали з Польщі, Словаччини, Угорщини. Водночас одним з елементів шоу була демонстрація моделей одягу під час виступу солістів. У фестивалі брали участь відомі артисти: Ніна Матвієнко, Дмитро Гнатюк, тріо Мареничів, хорові, танцювальні, етнографічні колективи. У даному разі тема «Дружби народів» була розкрита у вигляді багатопланового, видовищного, яскравого шоу.

Таким чином, проаналізувавши деякі моменти з професійної творчості народного артиста України, видатного режисера Д. Мухарського, можна дійти висновку, що справжній професійний режисер повинен вміти не тільки написати концепцію заходу, сценарний

план, сценарно-режисерську експлікацію, домовитись з місцем проведення фестивалю, запросити артистів, створити режисерсько-постановочну групу, провести весь комплекс репетицій і саме свято, так ще і миттєво реагувати на безліч різних ситуацій та відкинути те, що негативно впливає на концепцію і художній рівень заходу в цілому. В цьому і полягає складність завдання режисера, яке Дмитро Олександрович реалізує завжди не лише вельми вправно, а й блискуче. І ще одну цитату Іво Бобула хочу привести, яка стосується Дмитра Мухарського : «Дмитро Мухарський — безперечно талановита, унікальна особистість. Я щасливий з того, що мені довелося з ним працювати» [1, с. 29].

1. Мухарський Д. О., Конькова Г. В. Свято — моя професія. Київ: ВАТ Видавництво «Київська правда», 2009. 264 с.: іл.

Оксана МАЦАК

ЗБІР ДОЩОВОЇ ВОДИ ТА ПОВТОРНЕ ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Проблема суттєвого прогресуючого погіршення міського середовища, пов'язаною з деградацією природного ландшафту (в тому числі, і земель) не може залишати байдужими спеціалістів, що в змозі змінити ситуацію на краще. В більшості випадків розвиток інфраструктури у нас пов'язаний із закриттям більшої поверхні ґрунту і зменшення площі всотування дощової води, і як наслідок — збільшення навантаження на дощову каналізацію. Ця проблематика притаманна не тільки Україні та Києву, це проблема більшості великих міст. Розв'язувати цю проблему почали значно раніше, тому західні країни мають більше досвіду в цьому питанні. Розглянемо приклади закордонного досвіду, що не потребуватимуть великих витрат.

Проблема взаємодії міста та природи стає все гострішою з прискоренням науково-технічного прогресу, масштабу змін та швидкості росту міста. Неминучий конфлікт між бажанням людини охороняти природу та все інтенсивніше її експлуатувати спонукає до пошуку шляхів вирішення такого конфлікту. Інтенсивне заощення міських територій, зменшення площ озеленення, парків та скверів зменшують площі природного всотування дощової води, зменшення вологості повітря та перегріву міських територій, що, в свою чергу, збільшує навантаження на дощову каналізацію в піко-

ві періоди. Дуже важливо при реконструкціях міського середовища або нових будівництвах максимально використовувати можливості збору води. Розглянемо способи та закордонний досвід, які ефективно себе зарекомендували.

1. Штучно створені резервуари з природним дном, з мінімальним просочуванням води, що перевищують площу 10 тис. м².

2. Штучні резервуари з можливістю поступового просочування води в ґрунт.

3. Біожолоби (bioswales) — невеликі жолоби-канали, які виступають транзитом до утилізації води і частково її затримують. В таких біожолобах використовується можливість фільтрування води кореневою системою та додаткове випаровування через листя. Окрім функціонального призначення, такі жолоби виконують і естетичну роль, за рахунок привабливої рослинності.

4. Для затримки та додаткового випаровування води можна застосовувати екстенсивне та інтенсивне озеленення покрівель. Екстенсивне озеленення виконує функції екологічно чистого і ефективного захисного покриття гідроізоляційного шару; можуть застосовуватись лише посухостійкі трав'янисті рослини, з сімейства лишайники, седуми, лікарські рослини і трав'яний покрив. Інтенсивне озеленення передбачає висаджування повноцінного саду з застосуванням не лише трав'янистих рослин, а і деревних також.

5. Система резервуарів на великих територіях на прикладі The Emerald Necklace, Boston, USA. Це система парків, що розроблена Фредеріком Лоу Олмстедом в 1872–1892 рр. і побудована в 1895 р. в Бостоні та є візитівкою міста. «Смарагдове намисто» сьогодні складається із зеленої зони в 445 га, сполучає громадський сад та до п'яти парків і дендрарій, спроектований Олмстедом, які пов'язані між собою бульварами і водними шляхами. Така система парків, що оперізує центральну частину, як намисто, створює особливий мікроклімат та збирає дощову воду з центральної частини міста.

В стислих умовах міста, де підземні мережі переплетені настільки щільно, що навіть важко кущик висадити, не кажучи вже про деревні рослини, дуже важливим є застосування сучасних технологій, щоб розширити можливості з озеленення та використання ширшого асортименту рослин, які потребують поливу. Штучні насадження без догляду та вартісної підтримки будуть мати дуже обмежений екологічний ефект. Застосування дощової води зменшить витрати та підвищить стійкість розвитку штучних насаджень в місь-

кому середовищі. Дощова вода — екологічний та ландшафтний інструмент, необхідний для біорізноманіття, глобального покращення якості життя. Створення системи тимчасового вологоутримання з існуючими річками та водоймами Києва може дати основу для створення блакитного та зеленого каркасу міста.

Процес урбанізації привів до того, що практично в кожному місті дощова вода з поверхонь збирається і поступає безпосередньо в зливову каналізацію або комбіновану каналізаційну систему. Щоб уникнути перевантаження міських мереж додатковим об'ємом дощових стоків, застосовуються різні системи локального збору дощових вод. Технології вологоутримання можуть бути інтегровані в процес фітокультивуації міських земель.

Система типу Stormbox (або типу Waterloc® Nicoll) призначена для збору поверхневих дощових стоків і подальшої інфільтрації в ґрунт або контрольованого скидання в систему дощової каналізації. Дощова вода збирається з дахів будівель, парковок, проїжджої частини і тротуарів, а також інших майданчиків з водонепроникним покриттям, на яких відсутня можливість скидання стоків в систему зливової каналізації. Система складається з уніфікованих набірних блоків, з замками-защіпками, що дозволяє масштабувати систему до необхідного розміру.

Система типу Silva Cell 2 є модульною системою підтримуючих тротуарів, яка використовує об'єми ґрунту для підтримки зростання великих дерев і забезпечує локальний збір дощових вод за допомогою абсорбції і перехоплення. При цьому коренева система дерев може вільно розростатись на необхідну площу.

Звісно, ці системи не вирішать усіх проблем, але знання таких можливостей значно розширить технологічний арсенал ландшафтного дизайнера. А застосування таких систем дозволить подовжити життя деревних рослин та зменшать навантаження на міські комунікації.

Висновки. Щільна міська забудова Києва, особливо нові житлові квартали, відрізняються високою мірою замощення, монотонності. Крім того, територія житлових районів характеризується слабким рівнем озеленення. В результаті цього складається, в цілому, дискомфортна екологічна обстановка. Для поліпшення якості середовища проживання необхідно застосовувати нові методи для збору та повторного використання дощової води. Звісно, що одноразово змінити все не можна, але при наявності муніципальної волі та запиту суспі-

льства можливо покращити екологічний стан середовища, в якому ми проживаємо, та виховувати естетичний смак у нового покоління. Застосування сучасних технологій та способів по збору та повторному використанню дощових вод — один з найперспективніших напрямів в ландшафтній архітектурі в умовах щільної міської забудови.

Тетяна МЕЛЬНИК

ЛІНОГРАВЮРА ЯК ВИД ГРАФІКИ (НА ПРИКЛАДІ ЕСКІЗУ ДО ЛІНОГРАВЮРИ НОВІКОВСЬКОГО, 1982)

Ліногравюра — вид станкової графіки, гравюра на лінолеумі та відбиток зображення з неї, ручний спосіб виготовлення форми високого друку.

Для роботи над гравюрою необхідні лінолеум, різці або штихеля, валик, фарби і папір, а так само такі підсобні засоби, як ножі, скло, оліфа. Для гравюри потрібний пробковий лінолеум середньої щільності завтовшки 2,5–3 мм. Перед роботою його шліфують пемзою або наждачним папером, поливаючи водою спочатку упо- довж, а потім упоперек. Чим краще і рівніше відшліфований ліно- леум, тим легше на ньому працювати, тим тонший штрих можна отримати. На такий лінолеум добре наочується валиком фарба, а значить легше отримати і хороші відтиснення. Після шліфовки лі- нолеум слід скласти і накласти на нього прес, щоб він не завертався потім в трубку. Висохлий лінолеум необхідно протерти оліфою і насухо витерти. За допомогою олівця перевести малюнок на каль- ку (калька дає можливість зворотного зображення). Покласти її на лінолеум, натертий воском, малюнком вниз і гладкою пластин- кою (зворотним кінцем ручки) передавати зображення по контуру. Віск дає можливість чіткого контуру. Можна покласти під кальку на лінолеум копіювальний папір, тоді лінолеум не обов'язково на- тирати воском, і обвести малюнок олівцем. Переведений малюнок потрібно обвести тушшю, щоб він не стерся в процесі роботи. Тонкі лінії обводяться пером, а великі чорні плями закрашуються пенз- лем. Переводячи малюнок, треба пам'ятати, що все, зображене на лінолеумі, при друці вийде в зворотному, «дзеркальному» зображенні. Поглиблення на лінолеумі робляться штихелями — різ- цями різних профілів і розмірів (грабштихель, мессерштихель, шпівштихель, болтштихель, флаштихель, фаденштихель, тон- штихель).

Для друкування першого пробного відтиснення береться чорна друкарська або масляна фарба, яка валиком наноситься на лінолеум рівномірно. Друкується декілька відтиснень на верстаті або вручну. Один з них слід берегти незалежно від якості, а на другому виправляти тушшю або білилами моменти, які недопрацьовані. Після цього виправляється сама робота на лінолеумі і робиться чергове пробне відтиснення. Відтиснення вважається хорошим, якщо тон фарби темний і глибокий, а шар не дуже густий і не рідкий, коли добре і чітко протягнутий в пресі кожен штрих, не забиті фарбою дрібні білі штрихи, немає слідів подряпин і інших дефектів лінолеуму, папір не пом'ятий і не надірваний.

Детально розробив техніку ліногравюри в Росії Іван Павлов. З 1909 р. Павлов, працюючи в друкарні Івана Ситіна, став застосовувати для обкладинок та ілюстрацій в дитячих книгах ліногравюру замість застосовуваних раніше літографії та цинкографії. Популярність ліногравюри у видавничій справі зросла в перші післяреволюційні роки унаслідок браку цинку. Методом ліногравюри ілюструвався журнал «Творчість» (Москва, 1918–1922). Надалі цю техніку для виготовлення станкової гравюри і особливо книжкової ілюстрації використовували Єлизавета Кругликова, Борис Кустодієв, Вадим Фалілеєв, Володимир Фаворський, Гурій Захаров, Іларіон Голіцин, Дмитро Брюханов, Віктор Замирайло, Олександр Дейнека, Петро Староносів, Костянтин Костенко, Лідія Ільїна. Застосовується як чорно-біла, так і кольорова ліногравюра. Першим у Росії ліногравюри в декількох кольорах створив Вадим Фалілеєв. Різнокольорове зображення виходило за допомогою застосування 4–7 матриць, за яких робився один відтиск. У США піонером багатобарвної ліногравюри став в 1940-х роках Уолтер Андресон.

Ми провели експертне дослідження ескізу до ліногравюри Новіковського та маємо такі данні. *Автор (дати, школи):* Новіковський. *Назва:* Невідома. *Час створення:* 1982 рік. *Стан, № відбитку (для естампів):* Добрий. *Розміри:* 210×297 мм. *Техніка:* Туш, перо, пензлик. *Наявність філіграні на основі:* Філігрань відсутня.

Опис твору (іконографія, стан збереження): Стан зображення добрий, папір пожовклий, на зворотній стороні присутні незначні забруднення тушшю. На ескізі до ліногравюри зображено радянського солдата з маузером в лівій руці, його постать займає майже весь простір малюнку, що є характерним для образотворчого мистецтва радянської доби. Фігура зображена досить умовно, в профіль

на тлі зруйнованої будівлі, чоловік одягнений в шинель та кашкет, характерні для військової форми Другої світової війни. В правому нижньому куті зображено підбитий військовий літак, за ним стрічка диму. *Авторські написи:* На зображенні присутній напис, виконаний олівцем «Новиковский 82», вірогідно, що прізвище належить автору, а цифри вказують на рік створення ескізу. *Колекційні знаки:* Відсутні.

Аналіз композиції та індивідуальної манери виконання: Проаналізувавши творчість автора, можна зробити висновок, що його манері притаманна побудова композиції по діагоналі, силуетне вирішення фігур. Композиція малюнку видовжена по вертикалі, малюнок досить динамічний, чітко відображено розмежування між головним персонажем твору та тлом. Автором враховано розміри естампа, ескіз закомпоновано на аркуші з врахуванням паспарту.

Висновки з результатів досліджень: Проаналізувавши стилістичні особливості, манеру виконання та сюжет твору, можна зробити висновок, що твір відноситься до радянської доби. З огляду на одяг, зброю зображеного чоловіка та зруйноване архітектурне тло, сюжет відображає постать солдата Другої світової війни. Характер та технічні особливості малюнку свідчить про те, що твір є ескізом до ліногравюри. Авторський напис автору дає змогу стверджувати, що твір виконаний Новіковським та датується 1982 роком.

Богдана ПАСТУШЕНКО

СПЕЦИФІКА ПРОЦЕСУ РОБОТИ ІЗ ДИТИНОЮ У СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

Коли доводиться записувати дитину у студії звукозапису, треба приготуватись до того, що вона може замкнутись, вередувати, збентежитись та ін., але кожного разу можна від них дізнатись багато цікавого, бо дитина це цілий світ. І кожного разу, коли доводиться писати дитину, треба розуміти, що у цей момент звукорежисер може запалити яскраву зірку або назавжди відвернути від улюбленого діла. Тому є декілька порад та кроків, як підготувати дитину до важкого, але важливого процесу звукозапису.

По-перше, знайомство. Приходьте на репетиції, дізнайтесь, які пісні любить дитина, які співатиме у студії, тобто, у цей самий момент треба завоювати довіру дитини до себе, особливо, якщо їй менше 10 років або вона погано йде на контакт з іншими людьми. У про-

цесі запису потім буде не так складно розслабити дитину, адже вона буде у незнайомому, та ще й закритому просторі. (Якщо у студії є міжкімнатне вікно, то це зменшить шанс того, що дитина почне боятись закритого простору, бо вона буде бачити реакцію та підтримку.)

По-друге, розкажіть по те, що буде відбуватись у студії. Також у приміщенні з великою кількістю техніки, треба враховувати, що дитина зацікавиться усім, — можна провести невелику екскурсію, в ігровій формі розказати про техніку безпеки у студії та пояснити, які речі не варто чіпати.

Краще, щоб з дитиною у день запису був не тільки вчитель, але і хтось із батьків, — тоді саме батьки будуть стежити за нею.

В умовах холодної, сирої погоди безпосередньо перед записом нехай дитина вип'є чаю та розігріє голосові зв'язки, також вчитель повинен розспівати маленького співака. Тоді можна приступати до запису.

Коли дитина встане до мікрофона, покажіть, на якій відстані слід триматися, або поставте пюпітр перед нею, щоб не наближувалась до мікрофону. Розкажіть про те, що не треба дуже голосно кричати у мікрофон та налаштуйте розмовний апарат, щоб дитина розуміла, що вона може спокійно спілкуватись з вами та усіма, хто знаходиться у контрольній кімнаті. Після того, як усе налаштували, тоді можна переходити до наступного етапу.

Для початку робимо чорновий прогін пісні з початку до кінця для прилаштування дитини та щоб зробити додаткові налаштування; треба зробити запис, але дитині не казати, тому що слова «увага, запис» можуть її збентежити, вона почне хвилюватись, що може негативно вплинути на роботу. Тому краще попросити просто заспівати усю пісню, і так можна зробити декілька разів. Після чого дайте дитині відпочити.

Прослухайте разом запис. Якщо у вчителя або у вас є якісь зауваження, м'яко поясніть дитині, що саме треба зробити, та повторіть декілька дублів. Потом можна переходити до іншої пісні.

Юлія ПРОКОПЕНКО

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АНІМАТОРА В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Відпочинок це те, чого ми чекаємо з нетерпінням. А є й така категорія людей, для яких відпочинок це не просто розваги, а й професія.

Колишній масовик-витівник сьогодні може працювати як аніматор. Втім, аніматор виконує дещо інші обов'язки. Аніматор це артист, який розважає публіку; також він виступає в образі і є якимось персонажем; може супроводжувати гостей, брати участь в промоакціях, лотереях, розіграшах, ювілеях, відкриттях; проводить вечірки. Поступово вони стають незамінними на будь якому заході. Сьогодні також організатори масових свят включають у програми з розважальними заходами різноманітні ігри, змагання, вікторини, конкурси та вправи. Такі програми є більш захоплюючі та корисні для здоров'я, тому саме на анімаційних заходах досягається найбільший оздоровчий ефект.

Аніматор сьогодні це дуже професійна і підготовлена людина. Аніматор може виступати на дитячих святах, базах відпочинку, на пляжі. До речі, за кордоном, в місцях відпочинку туристів, дуже розповсюджена система, за якої з відпочиваючими працюють різні групи аніматорів. З жінками працюють окремі групи фітнес-аніматорів, які в костюмах проводять зарядки, фітнес-вправи, вчать правильно себе поводити під час хвиль. З чоловіками працює інша група аніматорів, які в спортивному одязі пересуваються пляжем, пропонують створювати команди з гри в настільний теніс, футбол, волейбол та ін. Для пенсіонерів теж існує група аніматорів, які пропонують відпочиваючим чоловікам та жінкам пограти в шахи, шашки та дартс. Але найбільше аніматорів працює з дітьми. В різноманітних костюмах вони пропонують дітям помалювати, пострибати, пограти з м'ячами та багато іншого. На сьогодні артистами виступають також домашні тварини, дикі звірі та птахи. Така практика дуже подобається відпочиваючим в Єгипті, Турції та ін. Під час відпочинку діти кожної вікової категорії зможуть знайти собі розвагу, а батьки, дідуся та бабусі теж грають з аніматорами в різні ігри, як діти. І це усім відпочиваючим до вподоби.

Дуже важливою є професійна підготовка аніматора: вміння написати сценарний план, сценарій, підібрати персонажа, реквізит, музику, ігрову програму. Також потрібно знати особливості вікової психології дитини, потреби та інтереси сучасних дітлахів. Особливістю професії аніматора є те, що, в основному, він працює один або з напарником. Вся відповідальність за проведення свята лягає на їхні плечі.

Аніматор повинен вповні відповідати своєму персонажу: костюм, грим, мова має співпадати з зовнішністю героя. Треба відпові-

дати образу свого персонажа до кінця свята і навіть залишатися в образі, коли замовники просять продовжити програму.

Однією з особливостей праці аніматора є робота в великорозмірних ляльках. Дуже важко в таких костюмах рухатися, дихати, говорити, особливо в спекотну погоду.

Сьогодні дуже розповсюджені івент-агентства, що займаються організацією свят. У цій галузі існує дуже велика конкуренція і кожен хоче бути кращим. Тому йде жорсткий відбір персоналу з ретельними вимогами. Щоб потрапити в достойне агентство і отримати контракт, треба бути кваліфікованим професіоналом та мати великий багаж програм та досвіду. Будь-який професійний аніматор повинен вміти та знати, як розвеселити та розважити навіть найвибагливішу дитину. Тому для цієї нелегкої професії аніматор має бути вигадливим та щирим.

Терпіння — це перша якість, якою має володіти аніматор. Всі малюки хочуть повеселитися, побігати, а аніматор повинен провести якісну програму в будь-яких умовах. Також дуже важливими якостями є зібраність та стриманість, адже в будь-яку хвилину може щось статися і треба дуже швидко реагувати на ту чи іншу ситуацію. Уважність має бути обов'язком, кредо для кожного аніматора, тому що всі діти мають бути в полі зору. Крім того, у аніматора завжди дуже багато реквізиту, який коштує немалі гроші. І після проведення заходів буває так, що діти прихоплюють щось чуже. В такому випадку аніматору треба проявляти чуйність, витримку і терпіння. Якщо дитина не хоче віддавати іграшку, то треба це питання узгодити з її батьками. І швидко позбирати реквізит після закінчення заходів. Але найперше, на що звертають увагу директори івент-агентств, — це пунктуальність. На всі свята аніматор має бути завчасно та підготовленим.

Також треба мати добру фізичну підготовку, бо деякі ігри потребують фізичної сили та вміння. Необхідні професійні навички і знання: знання основ психології спілкування, хореографії та акторської майстерності; відсутність боязні сцени і глядачів; наявність слуху, поставлений голос; акторський талант; уміння поводитися з апаратурою (звуківідтворення, спецефекти); знання популярних пісень, ігор, жартів і конкурсів; знання іноземних мов (для роботи за кордоном).

Особисті якості: артистичність; любов до дітей; вміння легко знаходити з дітьми спільну мову; гучний голос, чітка дикція; пози-

тивність, уміння знайти спільну мову з іншими людьми; комунікабельність; енергійність, активність, життєрадісність; щирість; приваблива зовнішність; гарне здоров'я; вміння імпровізувати.

Сучасний аніматор має вносити в свої програми інноваційні методи роботи з дітьми. Цифрові технології та нові види шоу все частіше зустрічаються на заходах. За останній час з'явилися такі види шоу: паперове, з мильними бульбашками, хімічне та ін.

Спочатку аніматор при підготовці до свята вибирає музику, вигадує конкурси, вікторини, вибір гриму, костюмів, танців, флеш-мобів, прикрас, реквізиту, спецефектів. Потім готує майданчик, обговорює з замовником всі деталі, процес проведення програми.

Професія аніматора — це благочинна професія. Тільки якщо він налаштований до дітей позитивно, вкладає всі свої сили та душу в цю нележку справу, то тоді його чекає справжня насолода від вдячності задоволених та щасливих малюків. Саме коли діти бачитимуть перед собою не перевдягненого студента, а Анну з «Холодного серця» чи Ніндзя, тоді подарована аніматором казка повернеться для нього самого казкою та дивом.

Микита ПУЧКОВ

КІНОПЛАКАТ ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

1. Плакат відноситься до статичного мистецтва, кіно/відео — до динамічного, ці природні обставини примушують шукати точок їхньої спорідненості на шляху:

— з'ясування семіотичної природи *змісту* того, про що повідомляють і плакат, і кіно/відеофільм;

— з'ясування суспільно-культурної природи *комунікації*, що утворюється за допомогою плакату щодо кіно/відеопродукції;

— з'ясування мистецької природи *внутрішньої співвіднесеності* між плакатом і кіно/відеофільмом, котрому плакат присвячено.

2. В історії дослідження кіноплакатної форми, починаючи з перших плакатів до кінострічок братів Люм'єр і Мельєса, на перше місце завжди висувається *рекламна*, «заохочувальна» *складова* фільму, що повідомляє про його насамперед видовищність, незвичність пропагованого змісту й акторський склад.

3. Плакат як засіб суспільного знаково-нагадувального процесу стосовно нового фільму. Під знаково-нагадувальним процесом мається на увазі застосування спрощених, стилізованих, навіть примі-

тивізованих повідомлень щодо фільму, поданих у самостійній художній манері. Якщо такий знак має художню цінність і вияскравлює головну сюжетну або ж фабульну (проблемну) магістраль рекламованого кіно, він співіснує з ним як його близнюк; якщо не має, то відіграє роль важливого повідомлення, причому ця важливість триває лише на час активного прокату кінострічки. Тобто у першому випадку йдеться про місце художника кіноплакату в суспільстві більшою мірою, ніж про самий фільм, у другому — навпаки.

4. За сучасних ринкових умов, із розвитком повідомлення про новий фільм не стільки засобами вуличного кіноплаката, а більшою мірою засобами інтернет-повідомлень, вимоги до плакатної форми зростають у бік їхньої художньої складової, у бік композиційної довершеності, оригінальності мистецького вислову, вироблення «моделі запам'ятовування».

5. Створюється принципово нова форма кіноплаката: плакат як самостійний твір мистецтва, іноді незалежний від завданої сценаристом і режисером змістовності фільму.

6. Зміст, комунікація й внутрішньо-мистецька співвідносність плакату і фільму на сучасному етапі, що не була досліджена в комплексний спосіб, має отримати творче осмислення і наукове обґрунтування.

Олена РУДІК

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОЧОГО ПРОСТОРУ ТА ДИЗАЙН СУЧАСНОГО ОФІСУ

1. Тенденції та принципи організації робочого простору, що були виявлені під час дослідження.

Робоче середовище як стратегічний інструмент бізнесу.

Організація простору має враховувати та компенсувати зростаючі рівні навантажень працівників.

Тенденції в організації простору: а) оптимальна технологічна організація та зонування; б) збалансована функціональність офісного приміщення дорівнює ефективному використанню офісу; в) ергономіка в проектуванні офісного приміщення; г) колірне рішення робочих зон.

2. Нові розробки дизайну офісу, що стають прогресивними.

Гнучкість офісного простору і адаптивні робочі місця як провідні напрями офісного дизайну 2017 року.

3. Зародження офісних будівель і зміна уявлення про роботу в офісі, зумовлені розвитком інформаційних технологій.

XIX століття — доба зародження нових типів споруд.

Хмарочоси як найбільш досконалий тип офісної будівлі.

Розвиток ІТ радикально змінив уявлення про офісні будівлі та роботу в офісі.

Невідповідність сучасних процесів стандартного робочого дня, схем трудових відносин та розташування підприємств (організації доступу до них).

Участь фахівця-технолога є обов'язковою в проектуванні промислової будівлі.

4. Пошук рівноваги між видами діяльності як основна складність у процесі проектування офісів.

Дві категорії офісної роботи: концентрація і спілкування.

Задоволення від роботи, ергономічність офісу та його обладнання, розпланування мають великий вплив на продуктивність праці.

5. Три базові підходи до оформлення офісного простору та їхні характерні особливості.

Американський підхід: open plan — світло, простір, аскетизм, мінімум меблів, активне використання корпоративних кольорів.

Європейський підхід: комбінація відкритого розпланування та ізольованих кабінетів — функціональність, багато меблів, декор в оформленні за різними стилями дизайну.

Японський підхід: open plan та розпланування з чітко вибудованою офісною ієрархією — відсутність перегородок і функціональність.

6. Ідеальний офіс XXI століття. Висновки з дослідження експертів Гамбурзького інституту. Перелік критеріїв і чинників, що впливають на оцінку офісу (на думку респондентів).

Чинники, що впливають на комфортність у роботі: світло, простір, повітря і якість меблів.

Кольорове вирішення: яскрава палітра замість сірої і чорнобілої гами. Open plan з використанням скляних перегородок у зонуванні приміщень.

7. Дослідження та рекомендації з проектування робочого середовища від провідної компанії «Steelcase».

Благополуччя співробітника, гарне самопочуття, продуктивність.

Можливості простору і їхній вплив на продуктивність: опти-

мізм; сфокусованість на завданні; індивідуальність; приналежність; багатоаспектність; життєва сила.

8. Головні характеристики організації сучасного офісного простору.

Від коридорного типу і open-space до креативних і гнучких просторів.

Дизайн робочого місця; зона відпочинку (м'які зони, робочі кафе); коворкінг-простір; акцент на поліпшення умов співпраці та взаємодії з колегами; багатофункціональність робочого простору; колірна організація офісу; великі спільні робочі столи.

Ольга САХНО

ШКОЛА М. А. ТУТКОВСЬКОГО У МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ КИЄВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці ХІХ ст. Київ став одним із центрів музичного життя Російської імперії. Значним стимулом розвитку професійного музичного мистецтва стало відкриття Київського відділення РМТ (1863) та оперного Міського театру (1867), діяльність яких відіграла велику культурно-просвітницьку роль в житті міста. Саме при РМТ відкрилася загальнодоступна музична школа (1868), до якої могли вступати особи не молодше 14 років, які вміли читати, писати та знали ноти.

Насичене музичне життя викликало потребу у висококваліфікованих музикантах-виконавцях. Практика приватного навчання гри на музичних інструментах, розповсюджена у першій половині ХІХ ст., не забезпечувала різнобічної підготовки музикантів професійного рівня. Згодом у Києві з'явилося декілька приватних музичних шкіл, рівень викладання у яких був значно вищим, а програма навчання включала поглиблене вивчення музично-теоретичних предметів. Найбільш статусними вважались музичні школи С. Blumenфельда та М. Тутковського, випускники яких екстерном складалі іспити у Петербурзькій консерваторії на здобуття диплому.

Приватна музична школа Миколи Аполлоновича Тутковського існувала досить довгий час і дала музичному світу чимало значних імен, але історія цього освітнього закладу й досі залишається не дослідженою. Частково діяльність М. Тутковського висвітлена у статті С. Дьоміна [1], основна мета якої — опис документів, що зберігаються у ЦДАМЛМ України.

Загальну освіту майбутній керівник музичної школи отримав у Житомирській гімназії, яку закінчив у 1875 р. У гімназії навчався музики, до якої з дитинства мав сильний потяг. Після закінчення навчання М. Тутковський вступив до Київського університету і водночас до Київського музичного училища при РМТ. Після закінчення музичного училища, у 1881 р. блискуче витримав екстерном випускні випробування у Петербурзькій консерваторії та отримав диплом вільного випускника, про що в архіві зберігся допис із газети «Новости» (наводимо мовою оригіналу): «Вчера, 1-го мая, в с.-петербургской консерватории начались публичные экзамены... Как передают, студент киевского университета, Тутковський, окончивший образование в киевском музыкальном училище, русского музыкального общества, привел экзаменационную комиссию в восторг своей блестящей артистической игрой... Как мы слышали, члены экзаменационной комиссии предложили послать поздравительную телеграмму директору училища Пухальскому, бывшему воспитаннику с.-петербургской консерватории» [2].

Повернувшись до Києва, М. Тутковський був запрошений викладачем Київського музичного училища і обіймав цю посаду протягом десяти років, беручи також участь, як піаніст, у симфонічних та камерних зборах РМТ, в інших концертах.

Згодом митець приймає рішення заснувати свій навчальний музичний заклад, і у 1893 р. двері школи були відкриті для усіх бажаючих. Метою вбачалася підготовка кваліфікованих виконавців інструментальної (насамперед, фортепіанної) та вокальної музики. Сильний педагогічний склад, переважно з випускників Київського музичного училища та консерваторій (Петербурзької, Московської, Лейпцігської) — сам М. Тутковський, Л. Паращенко-Тутковська, К. Пятигорович, М. Лисенко та ін. — виховав чимало майбутніх видатних музикантів (В. Горовиць, М. Донець та ін.). Рівень освіти у школі був дуже високим — в цьому можна переконатися, звернувшись до «Правил и программы музыкальной школы свободного художника Н. А. Тутковского» [3]. Професійний рівень навчального репертуару учнів демонструють програми учбових вечорів-концертів: звучали твори Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Римського-Корсакова (арії з опер), О. Скрябіна, С. Рахманінова, а також М. Тутковського, композиції якого мали успіх у сучасників та видавалися у нотній друкарні Л. Ідзіковського.

З приходом радянської влади положення музичної освіти погір-

ршується. Документи з архіву М. Тутковського свідчать про нав'язане владою «политическое воспитание» учнів, які мали обов'язково брати участь «в ударных бригадах посевной компании» [3]. Взагалі це були тяжкі часи не лише для школи, але й для самого М. Тутковського: він змушений був додатково працювати у Київській консерваторії (клас фортепіано, з 1922 до 1929 р.). 1930-го навчальний заклад, якому було віддано понад 37 років життя, припинив існування. Не допомогли ні почесні звання, надані новою владою, ні листи відомих діячів та випускників (В. Пухальський, М. Донець, В. Івановський та ін.). Лист-звернення М. Тутковського до представників київської влади [3] дає зрозуміти, що школа була закрита зовсім не через погане викладання чи низький рівень освіти — причина крилася у законах нової влади, які забороняли мати приватний дохід. Невдовзі погіршився й стан здоров'я митця (у зв'язку з чим він і припинив роботу у консерваторії), його життя обірвалося у 1930 році.

Проіснувавши без малого 40 років, музична школа М. Тутковського виховала першокласних виконавців та музикантів-педагогів. Система навчання, започаткована у школі, багато в чому сприяла подальшому розвитку цієї сфери освіти. Тож, діяльність школи М. Тутковського, як однієї з перших, що заклали основи музичного професіоналізму, відіграла важливу роль у формуванні кращих традицій вітчизняної музичної освіти.

1. Дьомін С. Микола Тутковський // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ, 2003. Вип. 3. С. 144–152.

2. Театр и музыка // Новости (Биржевая газета). 1881. № 114.

3. Фонд Тутковського Миколи Аполлоновича. ЦДАМЛМ України. Ф. 129.

Ілля СВІРСЬКИЙ

ОКРЕМІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ НАПРЯМІВ ДЖАЗУ У XX СТОЛІТТІ

Класичним, ортодоксальним джазом прийнято вважати так званий новоорлеанський джаз. Цим терміном зазвичай визначають стиль музикантів, що виконували джаз у Новому Орлеані в період між 1900 і 1917 роками, а також новоорлеанськими музикантами, які грали у Чикаго і записували платівки починаючи приблизно з 1917-го і впродовж 1920-х. Це поняття також використовується

для опису музики, що виконується в різні історичні періоди представниками «новоорлеанського відродження», що прагнули виконувати джаз у тому ж самому стилі, що і музиканти цієї школи.

Характерними рисами музичної мови джазу стали імпровізація, поліритмія, заснована на ритмах, що синкопують, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури — свінг. Подальший розвиток джазу відбувався за рахунок освоєння джазовими музикантами і композиторами нових ритмічних і гармонійних моделей.

З початку 1920-х у джазі сформувалася ансамблева форма — біг-бенд, яка зберігала свою актуальність до кінця 1940-х. Музиканти вступали до більшості біг-бендів, як правило, у підлітковому віці. Вони грали певні партії, вивчені на репетиціях, на слух або по нотах. Оркестровки ретельні розписувались по крупних секціях мідних і дерев'яних духових інструментів, розвивались багаті джазові гармонії, а велика кількість музикантів оркестру створювала сенсаційно гучне звучання, що стало відомим, як «звуки біг-бенда» («the big band sound»).

Музика біг-бендів стала популярною музикою свого часу, досягнувши піку слави у середині 1930-х. Керівниками знаменитих джаз-оркестрів свого часу були Дюк Елінгтон, Бені Гудмен, Каунт Бейси, Арті Шоу, Чик Уебб, Гленн Міллер, Томмі Дорсі, Джіммі Лансфорд, Чарлі Барнет та інші.

На початку 1940-х в Америці склався новий джазовий стиль — бібоп (англ. bebop), який характеризується складними імпровізаціями, заснованими на обіграванні гармонії, на переборі акордів, а не мелодії, а також швидким «жорстким» темпом. Засновниками нового стилю стали саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Діззі Гіллеспі, піаністи Бад Пауелл і Телоніус Монк, барабанщик Макс Роуч. Етап бібопа став значним зсувом акценту в джазі від популярної танцювальної музики до більш високохудожньої, інтелектуальної, але менш масової, тобто «музики для музикантів».

Джазова стилістика високого напруження та натиску бібопа змінилась з розвитком кул-джазу (cool-jazz). Починаючи з кінця 1940-х і на початку 1950-х музиканти почали розвивати більш спокійну та поступову імпровізацію, змодельовану за прикладом світлої, сухої гри тенор-саксофоніста Лестера Янга, яку він застосовував ще в період свінгу. Результатом став відчужений і однорідно-плаский звук, що спирається на більш стримані емоції. Трубач Майлз Девіс, що був одним з перших виконавців бібопа, став найбільшим новатором цього

жанру. Його альбом «Народження кула» в 1949–1950 рр. був втіленням ліризму і стриманості кул-джазу. Іншими відомими музикантами кул-джазової школи є трубач Чит Бейкер, піаністи Джордж Ширінг, Джон Люїс, Дейв Брубек і Ленні Трістано, вібрафоніст Мілт Джексон і саксофоністи Стен Гетц, Лі Коніц, Зут Симс і Пів Десмонд.

XX століття дало джазу велике розмаїття нових напрямів — соул-джаз, прогресив-джаз, грув, фрі-джаз, ф'южн, смус-джаз, ейсид-джаз, а також їхні поєднання. Це сприяло активному розповсюдженню джазу у всесвітньому масштабі.

Олег СЕРЯКОВ

ОСОБЛИВОСТІ АКУСТИКИ КОНЦЕРТНОЇ ЗАЛИ КИЇВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Актуальність. Концертна зала Київського університету імені Бориса Грінченка була збудована у 2008 р. (архітектор В. Б. Жежерін). У ній проводять заходи різної спрямованості, серед яких: міжнародні конференції, танцювальні школи, зокрема: Nika-Dance, Al'entrada, RUFFNECK, Shannon River, та школи вокалу Гармонія, Singwell Studio, FreeVoice, Школи вокалу «МУЗА» і «Драйв» та ін. Це спонукає звукорежисерів, які обслуговують дане приміщення, до досконалого вивчення його акустики, оскільки робота з музичними та мовними звучаннями вимагає різного підходу до звукотехнічного супроводу та врахування специфіки акустики приміщення.

Мета — вивчити та описати основні акустичні параметри концертної зали Київського університету імені Бориса Грінченка.

Чутність та розбірливість — одна з найважливіших вимог, якій повинні задовольняти приміщення для зборів, концертів тощо. Цю вимогу можна вважати виконаною, якщо в будь-якій точці приміщення сприймається без спотворення звук, що виник в іншій точці (без відлуння і зі сприятливою тривалістю реверберації).

Від яких же параметрів залежить чутність: від форми приміщення, його розмірів та конструктивного рішення, розміщення джерела звуку та часу реверберації.

1. Форма приміщення. Відомо, що сприятливою є прямокутна або трапецієвидна форма плану. В останньому випадку напрямок звуку має збігатися з висотою трапеції. Незадовільними ж в акустичному відношенні є приміщення квадратної, круглої і овальної форми в плані, покриття у вигляді вигнутих поверхонь великого розміру

(купола, циліндричні склепіння, що концентрують відбиті звукові хвилі), також ті, що екранують поверхні (яруси з великим виносом, глибокі ніші). Забезпечують гарну гучність і підняті від сцени ряди місць, членування поверхонь стін і стель (якщо це не створює екранування розміщених під ними місць і не поглинає звукових коливань високої частоти-обертонів).

2. Розміри приміщень. Межа чутності звичайної мови за її напрямком знаходиться між 20 і 30 м, по боках — 13 м, в зворотному напрямку — 10 м.

3. Конструктивне рішення. Масивні стелі і стіни, як правило, менш сприятливі в акустичному відношенні. При влаштуванні систем опалення та вентиляції слід уникати висхідних струмів теплого повітря на шляху звуку від джерела до слухачів.

4. Розміщення джерела звуку. Джерело звуку слід по можливості розміщувати у жорсткі в акустичному відношенні стіни; при великій висоті приміщення рекомендується влаштовувати акустичний козирок. Кілька джерел звуку слід зосереджувати в одному місці; гучномовці для відтворення мови розміщують в приміщеннях не далі 34 м, для музики — не далі за 24 м від джерела звуку.

5. Час реверберації. Явище реверберації виникає при відображенні звуків огорожувальними поверхнями приміщень. Слухач сприймає це явище як загасання звуків. Для акустичних параметрів важливо врахувати всі відбиваючі поверхні.

Отже, Концертна зала Київського університету імені Бориса Грінченка розрахована на 550 слухачів. Її розміри: ширина 23,8 м, довжина 48 м, висота 8 м. Є також два балкони, розташовані в кінці зали. На сцені може бути розташовано до 60 виконавців (наприклад, середні хори — від 40 до 60–70 учасників). Сцена має такі розміри: ширина 23,8 м, довжина 12 м; дзеркало сцени: ширина 3 м, довжина 12 м; стільці для сцени з дерева, оббивка велюром.

Відбиваючі поверхні даної зали збудовано з різноманітних матеріалів: стіни із цегли, покриті штукатуркою, стеля гіпсокартон, підлога із бетону, покрита паркетом, балкони із бетону, покриття із штукатурки, куліси виготовлені з щільної тканини велюру, стільці для слухачів зроблено з дерева, оббито велюром.

Приміщення оснащено світлом та звуковим обладнанням. Світлове обладнання, розташоване над стелею за допомогою кріплень, на світловий фермі (22 світлові лампи LED-PAR потужністю 36 Вт, 8 Robe ColorWash 575 AT потужністю в 575 Вт, 4 з них знаходиться на сцені).

Звукове обладнання розташоване ліворуч і праворуч на стінах, колонки спрямовані у бік зали (по 2 колонці proel, потужність кожної 1200 Вт) — таким чином, в залі потужність звук складається 2400 Вт. Цього достатньо, щоб забезпечити музичний супровід різних заходів. Так само на сцені знаходиться 4 монітори proel потужністю по 350 Вт, в цілому, на сцені — 1400 Вт, що і допомагає виконавцю під час виступу. Для розрахунку акустичних параметрів для проведення різних видів заходів використовується таке обладнання, як шумомір АССИСТЕНТ SIU 30.

Висновки. В цілому, зала має позитивні акустичні якості. Негативні акустичні якості: багато поверхонь оброблені штукатуркою, яка має властивість відлунювати звучання. Рекомендації по покращенню акустики: обробити поверхні м'якими матеріалами, встановити басові пастки.

Олег СЕРЯКОВ

ЦИФРОВІ МІКШЕРНІ ПУЛЬТИ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ В КОНЦЕРТНИХ УМОВАХ

Актуальність. Цифрові мікшерні пульти на сьогоднішній день грають дуже важливу роль у концертній діяльності, оскільки завдяки їхнім властивостям можливо озвучувати як мистецькі колективи, так і естрадні гурти, як зібрання, так і конференції, як концерти, так і конкурси і фестивалі.

Мета — описати можливості пульти різних фірм і компаній по випуску звукової апаратури.

На сьогоднішній день на ринку є безліч мікшерних пульти, серед яких найбільш відомими є компанії YAMAHA, Behringer, Allen Heath.

Класифікація мікшерних пульти починається із кількості каналів, розмірів і навіть наявності сенсорного екрану для управління. Кількість каналів буває різною, залежить від потреб у використанні. Наприклад, для озвучення гурту, який складається із барабанів, гітари, бас-гітари, клавішів, 2-х вокалів та саксофону, потрібен 24-канальний мікшерний пульт.

Існує порядок каналів в технічному райдері будь-яких груп: 1 — Bass Drum (бас-барабан); 2 — Bass Drum (бас-барабан в середині); 3 — Snare Drum (робочий); 4 — Snare Drum spring (робочий знизу); 5 — Hi-Hat; 6 — Tom 1; 7 — Tom 2; 8 — Floor tom; 9 — side 1

(сукупність барабанів лівої сторони); 10 — side r (сукупність барабанів правої сторони); 11 — Бас-гітара; 12 — Гітара; 13–14 — Клавіші LR; 15 — лід-вокал; 16 — вокал; 17–18 — Hall; 19–20 — Delay.

Для гуртів, у яких більше інструментів або ще є наявність play-back, необхідно й більше каналів у пульта.

Якби не було цифрових пультів, то на кожен канал потрібно було через insert підключати як мінімум compressor, gate, preamp та безліч інших приладів для обробки сигналу на кожному каналі. Кожен прилад потребує живлення, проводів для підключення і якщо в процесі озвучення один з каналів припинить свою роботу, то на виявлення перешкод і їх усунення буде потрібно багато часу.

Яка ж ситуація у цифровому пульті?

Майже у всіх є екран із різним набором обробки сигналу, безліч налаштувань та різні обробки просторовості. Є можливість індивідуального набору моніторингу для кожного виконавця та еквалізації окремого моніторингу каналу.

В деяких залах та майданчиках не завжди є можливість розташувати звукорежисера посередині, на певній комфортній відстані від сцени, і це дуже не зручно, оскільки виникають труднощі в роботі. Завдяки новим технологіям, які використовують цифрові пульти, сьогодні підключають зручні планшети (ios, android). Таким чином, звукорежисер має можливість на певній відстані користуватися та налаштовувати той чи інший інструмент, знаходячись в різних місцях залу та безпосередньо усувати технічні проблеми.

Висновки. В сучасному світі є безліч приладів, які створені для покращення та полегшення життя, так само вони є і для звукорежисерів. Цифровий пульт — абсолютно простий у використанні та має безліч корисних функцій для концертної діяльності. Маючи можливість обирати, на якому мікшерному пульті працювати, майже всі звукорежисери України вибирають або вносять у райдер саме цифрові пульти.

Валерія СЄРОВА

МОДУЛЬНА ІЛЮСТРАЦІЯ: ДО КОМБІНАТОРНИХ ПРИЙОМІВ МИСТЕЦЬКОГО АДАПТУВАННЯ РЕАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ

1. Для досягнення повної гармонії в житті потрібно поміняти місцями дві речі: о сьомій ранку повинно хотітися їсти, а о першій годині ночі — спати. У всі часи людина прагнула до гармонії —

злагодженості та узгодженості фрагментів в цілому. Розкрити комбінаторні прийоми адаптування реальних об'єктів до модульної ілюстрації — мета пропонованої розвідки.

2. Завданням дослідження стало розкриття змісту понять «композиція», «об'ємно-просторове мислення», «ілюстрація», аналіз комбінаторних прийомів адаптування реальних об'єктів у творчості Івана Білібіна, Івана Шишкіна, Анрі Руссо, пропонування власних комбінаторних прийомів адаптування реальних об'єктів до модульної ілюстрації.

3. Композиція — з'єднання частин в єдине ціле в певному порядку. Правильно узгоджена композиція передбачає логіку сприйняття глядача, тотожну логіці розвитку ідеї художника. Отже, аби якнайкраще висловити задум, необхідно правильно розташувати елементи твору; в цьому і полягає роль композиції. Цей ланцюжок приводить до об'ємно-просторового мислення, саме воно відповідає за розташування елементів та розуміння їхніх взаємозв'язків.

4. Об'ємно-просторове мислення у мистецтві — здатність формулювати думки й ідеї, включати відчуття стилю, розуміти особливості кожного предмету окремо та їхнє сполучення, вміння як розуміти, так і створювати колірну і масову рівновагу.

5. Однією з можливостей зобразити простір є ілюстрація. Термін «ілюстрація» (від лат. *illustratio* — наочне зображення) у широкому значенні це будь-яке зображення, що пояснює текст. У вузькому — це твори, призначені для сприйняття в певній єдності з текстом. Ілюстрації допомагають ще до читання зорієнтуватися в змісті книги, залучаючи читачів.

6. Говорячи про комбінаторні прийоми адаптування реальних об'єктів до модульної ілюстрації, необхідно, в першу чергу, спостерігати закономірності будови форми предметів, їхні пропорції, положення, розвивати своє бачення і розуміння простору. Око поступово починає помічати суть предметів, споглядає «іншими» очима те, що його повсякденно оточує. Важко навчитись цим основам самотужки, необхідно розуміти чітко і конкретно що таке об'ємно-просторове мислення, навіщо воно потрібне та чим воно може допомогти.

7. Отже, комбінаторні прийоми адаптування реальних об'єктів до модульної ілюстрації полягають у використанні композиції, об'ємно-просторового мислення, розумінні гармонії кольору та простору; передбачають ретельну підготовку у вигляді роботи з моделя-

ми реальними чи комп'ютерними, спогляданні реального світу та світу, зображеного в ілюстраціях і картинах, їх глибокому порівняльному аналізу, роботі з об'ємами, пластичними матеріалами.

Віталія ТОВСТА

**ПРЕДМЕТ «ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ»
І РОЗВИТОК АКТОРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ
МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ШКОЛИ
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО НАПРЯМУ**

Особистісно орієнтоване виховання, притаманне сучасному етапу розвитку освіти в Україні, покликане забезпечити гармонійне поєднання особистісних та творчих якостей учнів, розвиток їхньої індивідуальності. Естетичне ставлення молодшого школяра до навколишнього світу, до мистецтва формується переважно під впливом стихійних факторів соціального оточення, зокрема засобів масової інформації, особливо телебачення, комп'ютера. Технічні засоби створили таку сферу віртуального спілкування людини, яка для багатьох стала непереборною манією.

На думку психологів, у світі вже мільйони людей страждають на «комп'ютерну хворобу». Особливо це небезпечно для молодого покоління, для якого підміна реальної дійсності віртуальним життям шкодить здоров'ю і навіть заважає нормальному розвитку. Добре, коли свідомі дії батьків спрямовують дитину до мистецтва і зокрема, до театральної діяльності, однак більшість із них не вважають за доцільне, або вже не можуть змінити існуючу ситуацію.

Саме тут на допомогу має прийти державна політика, спрямована на творення культурно розвиненого суспільства. Сучасна українська школа покликана забезпечити становлення особистості молодшого школяра шляхом цілісного розвитку здібностей, формування умінь і бажання вчитися, включивши предмет «Основи акторської майстерності» до обов'язкового переліку в загальноосвітніх та спеціалізованих школах.

Сучасне суспільство вимагає здатності до самонавчання впродовж життя, що потребує розвитку особистісних якостей і творчих здібностей дитини, з метою орієнтації у життєвих ситуаціях, знаходження правильних рішень у конкретних навчальних, життєвих, а у майбутньому і професійних ситуаціях. Однією з умов такого розвитку є залучення учнів молодшого шкільного віку до театального

мистецтва, яке поєднує різні види творчої діяльності — музику, танець, спів, художнє читання, хореографію та інші.

Для традиційної педагогіки типовим є уявлення про те, що школа це заклад серйозний і гра тут можлива лише в окремих випадках. Такий підхід значно звужує можливості виховного впливу на свідомість молодших школярів. Використання засобів театралізації на загальноосвітніх уроках, тобто включення в навчання ігрової діяльності, є найкоротшим шляхом до досягнення емоційної розкритості дитини, позбавлення її затисків, стимулювання художньої уяви, здатності до образного й вільного сприйняття навколишнього світу — через гру, фантазування, творчість, театралізовану діяльність.

У молодшому шкільному віці важливою є здатність до самовираження через власну художньо-творчу діяльність, залучати до якої необхідно з врахуванням психофізіологічних особливостей дітей цього віку. Так, у період психологічної адаптації дитини до школи в одних першокласників виникають страхи, зриви, загальмованість, а в інших навпаки — розв'язність і метушливість. У дітей часто відсутні навички довільної поведінки, недостатньо розвинені пам'ять, увага. Утримувати увагу на предметі, говорити (читати) чітко й голосно, створювати уявні картини подій — навчають на уроках з основ акторської майстерності.

У навчальному предметі «Основи акторської майстерності» школярі набувають життєвого досвіду, розвивають особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, збагачують світогляд, розвивають мислення, уяву і мовленнєву культуру.

Цікавий досвід напрацьовано у Сумській спеціалізованій школі І–ІІІ ступенів № 29, де предмет «Основи акторської майстерності» запроваджено з першого класу; програма викладання написана вчителями театрального відділу цієї школи та затверджена МОН України. Кожен урок проходить у формі гри з елементами адаптації учнів до навчально-виховного процесу. Клас поділений на підгрупи по 15 учнів — це дозволяє вчителю приділити більше уваги кожній дитині та відстежувати настрій, притаманний дітям на початку та у кінці уроку.

На уроках з основ акторської майстерності в початковій школі учні працюють над *вмінням*: чітко та правильно говорити, звертаючи увагу на інтонацію та паузи; набувати початкових навичок акторського дихання; впевнено триматись перед аудиторією; красиво та пластично рухатись; передавати почуття через міміку, жести

і рухи; утримувати увагу на предметі; створювати уявні картини. Заняття проводяться у *формах*: ігор та тренінгів; бесід; відвідування театрів та спілкування з людьми театральних професій; репетицій і показів невеликих за обсягом вистав; перегляду вистав, мультфільмів; виконання вправ.

Щодо першокласників, то все починається з ігор: предметних (ігри-інсценізації) та безпредметних (ігри-драматизації). На початку кожного уроку з акторської майстерності виконуються вправи, що готують артикуляційний, дикційний та фізичний апарат до роботи. Обов'язковим етапом саме у молодшому віці є робота над диханням та правильним його використанням. Всі отримані вміння і навички молодших школярів реалізуються у роботі над постановкою вистави або інсценізації, відповідно до діючої навчальної програми.

Досвід цієї школи показує, що діти, які були залучені до театральної діяльності, краще та швидше адаптуються в середній школі, є більш розкутими, швидше реагують на нестандартні ситуації, досягають більших успіхів у навчанні та спілкуванні.

Слід наголосити, що в освітніх закладах без дитячого театру виховний процес є досить буденним і менш цікавим. В освітніх закладах має насамперед утвердитися думка, що театральна творчість — це не формування майбутнього артиста, не дитяча розвага, а важливий навчально-виховний засіб особистісного розвитку школярів, в якому акторські здібності забезпечують ефективність становлення системи естетичних потреб та інтересів.

Андрій ТОНКИХ

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ЗВУКОРЕЖИСЕРА НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

Кожного дня біля екранів телевізора збираються мільйони людей по всьому світу. Хтось відстежує новини, хтось дивиться розважальні програми. Над створенням цілодобового контенту одночасно працюють тисячі людей, але мало хто знає, як виглядає цей процес з іншої сторони блакитного екрану.

Телебачення це процес передавання на віддаль рухомого зображення разом із супроводжувальним звуком; за способом мовлення воно ділиться на: кабельне, супутникове та інтернет-телеканали. Найбільшою популярністю користуються супутникові канали. Над виробництвом контенту працює безліч людей, яких не бачать глядачі, і це не тому, що вони соромляться камер, а тому що зайняті

своєю роботою. Колектив має значний перелік спеціалістів: оператори, режисери, звукорежисери, освітлювачі, редактори, сценаристи, продюсери, декоратори і навіть прибиральниці. Кожен з них займається своєю справою: режисери і оператори разом роблять картинку; продюсер організовує творчий процес та реалізацію проекту; редактор з сценаристами працює над текстом та інформаційним наповненням; декоратори розробляють дизайн студій; освітлювачі ставлять якісне світло для ведучих та підсвічують студію; звукорежисер записує та балансує звук.

Якщо розглянути докладніше роботу звукорежисера на телебаченні, то, на жаль, більшість людей вважають, що найголовніше — картинка, а звук відходить на другий план. Але ж це зовсім не так, бо якби не існувало звукового оформлення, то глядачі по-іншому сприймали б картинку, яку до них доносять через екран, оскільки вона не відтворює повноцінної інформації без звуку.

Звукорежисер виконує значну частину роботи у виробництві контенту для наповнення ефірного часу. Ця професія вимагає багато витримки та концентрації.

Для початку звукорежисеру треба розробити план, де слід ставити підзвучку студії та бази радіосистем, щоб глядачі не побачили цього в кадрі. Потім йде найтяжча робота — комутація (підключення звукового обладнання до мікшерного пульта). Чому робота найтяжча? Тому що у більшості випадків апаратна може знаходитись на великій відстані від знімального майданчика, і тому для цього потрібно велика кількість дротів та різноманітних радіосистем. Третій етап — це вже запис звуку та підзвучка студії, оскільки під час запису чи ефіру можуть бути сюжети, які потрібно вчасно виводити на підзвучку студії та на сервер, який записує все, що відбувається в студії.

Зазвичай, на майданчику працює декілька звукорежисерів, щоб мати змогу деякий час відпочивати. Також вони мають асистентів, які допомагають їм під час тракту перевірити прохід сигналу до пульта, вішають приймачі з мікрофонами та вушним моніторингом на ведучих та гостей студії.

Останній етап роботи звукорежисера це монтаж. Функції звукорежисера монтажу залежать від телеканалу. На деяких каналах цей звукорежисер проводить свій час в АЗМ (апаратна звукового монтажу), монтує записаний раніше звук, оброблює його та підкладає музику разом із звуковими ефектами. І здавалося, що у цьому

процесі може бути складного? А випадків може бути чимало, починаючи від підриву радіочастот чи знеструмлення та закінчуючи поведінкою гостей чи навіть природними умовами, бо іноді студія може бути на відкритому повітрі. Тому робота звукорежисера не другорядна, бо виконується на одному рівні з роботою режисерів і операторів, адже вони разом роблять продукт і доводять його до кінцевого результату для глядачів.

Відношення до професії звукорежисера змінюється, бо розвиток нових технологій не стоїть на місці. З появою в майбутньому віртуальної реальності в ефірі звукорежисер стає найголовнішим та найціннішим робітником. Відомо, що деякі українські телеканали почали тестувати систему віртуальної реальності на базі сюжетів для новин. Це дозволить глядачеві безпосередньо опинитися в центрі подій, але для того, щоб він зрозумів, на що йому потрібно сконцентруватися та що відчувати, потрібні різноманітні звуки. Це можуть бути звуки вітру, навколишнього середовища та звуки події, що відбувається біля нього.

Наприклад, під час сюжету глядач знаходиться місці автокатастрофи, йому потрібно чути все те, що відбувається навколо, це може бути вогонь, звуки розбитого скла, по якому ходять рятувальники, і чути він повинен так, як він це бачить. Якщо розбите скло по якому ходять люди знаходиться на відстані 1,5 м позаду нього, то глядач повинен чути тихий звук позаду себе. І навіть, якщо він повернеться на цей звук і підійде до того місця, то звук стане голоснішим. Такі деталі безпосередньо повинен почути звукорежисер, оскільки йому потрібно це правильно записати та потім змонтувати.

Можна зробити висновок, що звукорежисер — невід’ємна складова у творчому процесі на телебаченні. У майбутньому його роль буде збільшуватися разом з розвитком сучасних та новітніх технологій та вийде на більш високий рівень у створенні контенту на телебаченні.

Клавдія ХОДИРЕВА

ПОТЕНЦІАЛ ЗБІЛЬШЕННЯ БІОМАСИ ДЕКОРАТИВНИХ РОСЛИН В УМОВАХ ЩІЛЬНОЇ ЗАБУДОВИ МІСТ

Актуальність магістерської роботи полягає в тому, щоб знайти відповідь на важливе питання: яким чином найефективніше використовувати площі житлових масивів для збільшення зелених наса-

джень, а також які нестандартні прийоми ландшафтної архітектури можна використовувати для збільшення біомаси в умовах сучасної щільної забудови міст.

Суттєвою ознакою сучасної культури є відкрите і самокритичне реагування на зміну уявлень людства про цінності. Діючи в навколишньому середовищі, важливо керуватися не тільки економічними мотивами. У ставленні до навколишнього середовища необхідно проявляти відповідальність і чуйність. Сучасний підхід до будівництва виходить за рамки організації робочого процесу і створення відповідного фасаду, також привносить зміни в традиції створення аскетичного типового житла. Нині необхідні архітектурні концепції, які допоможуть гармонійно вписати промислове спорудження в ландшафт і навколишню забудову, а також вдало розташувати житлові будівлі в міському пейзажі.

Минув той час, на початку процесу індустріалізації, коли здавалося розумним чітко розділяти житло і виробництво. Нині вважають, що поділ житлової та промислової зон створив великі проблеми: істотні втрати за рахунок дороги на роботу і з роботи, збільшення транспортних потоків узагалі й у години пік зокрема. Відбуваються зміни в свідомості людей, виникають нові тенденції, наприклад, люди все більше будуть працювати вдома, а колишні промислові зони будуть облаштовані під соціальні простори. Також виникло розуміння важливості екологічної безпеки і збереження та відновлення навколишнього середовища.

Значення вислову «зелена маса» або «біомаса» асоціюється з однією з нагальних проблем нашого часу — з дотриманням екологічних норм захисту природи. Ця проблема гостро стоїть перед нашим індустріальним суспільством, перед нашою цивілізацією. Інноваційний підхід магістерської роботи полягає у виявленні потенціалу рослин для збільшення розміщення зелених насаджень у щільній багатоповерховій забудові житлових масивів міста, де люди одночасно живуть і працюють.

Мета магістерської роботи — розробити рекомендації щодо збільшення ефективності використання декоративної рослинності в щільно забудованих житлових масивах сучасних міст.

Основний принцип комфортного благоустрою — організувати природний простір для дозвілля мешканців, а саме: облаштувати достатню кількість дитячих майданчиків і галявин; прокласти доріжки по найкоротшому шляху; паркові зони відокремити від автомо-

більних шляхів. В такому благоустрої виникає бажання знайомитися з сусідами, підтримувати чистоту і розвивати соціальну активність.

Архітектура і благоустрій завжди відповідають світогляду суспільства та покликані відповідати потребам сучасної людини. Щоб уникнути зростання дискомфорту в містах, були прописані правила комфортного проживання в містах. Правила закріплені нормами (ДБН, санітарними) і Законодавчими актами. У багатьох країнах ці норми схожі, тому прогресивні країни дотримуються світових стандартів.

«Коли суспільство бажає будувати нове житло — це означає, що народилася нова свідомість. В еру машинної цивілізації основа нової громадської архітектури може бути виражена через три елементи, які в усі часи зумовлюють життя людей — це сонце, простір, дерева. Ці три чинники стають умовою величезної реформи, яка повинна відбутися в архітектурі», — це вислів великого архітектора ХХ ст. Ле Корбюзьє. Зелені насадження у містах є об'єктами рослинного світу, елементами благоустрою та елементами архітектурно-просторової композиції забудови. Від інших елементів благоустрою вони відрізняються, насамперед, природним походженням, у зв'язку з чим є об'єктом екологічного права України. Зелені насадження являють собою об'єкти естетичного сприйняття, привносять різноманіття в однотипність міського ландшафту та сприяють покращенню фізичного та морального стану їх мешканців міст.

В роботі розглядаються наступні питання: 1. Основні аспекти розвитку зеленого будівництва в місті; 2. Аналіз зарубіжного досвіду упорядкування щільної забудови; 3. Аналіз українського досвіду упорядкування житлової забудови; 4. Принципи підбору зелених насаджень для створення міського ландшафту; 5. Вимоги для створення соціально спрямованого упорядкування міської забудови; 6. Конструктивні рішення при упорядкуванні щільної забудови міст; 7. Застосування сучасних агротехнічних прийомів для збільшення ефективності використання декоративних рослин в упорядкуванні щільної забудови міст; 8. Малі архітектурні форми та їх озеленення; 9. Вертикальні сади в житловому комплексі; 10. Озеленення вхідних груп; 11. Озеленення балконів та лоджій; 12. Малі архітектурні форми в упорядкуванні території; 13. Сади на дахах.

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПОРТРЕТНОГО ЗОБРАЖЕННЯ ТА ЙОГО ПРОСТОРОВОГО ЕКСПОНУВАННЯ: НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБКИ ГАЛЕРЕЇ НОБЕЛІВСЬКИХ ЛАУРЕАТІВ В КИЇВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

1. Портретне зображення у сучасному дизайні. Розвиток плакату як виду графічного дизайну супроводжувався особливим теоретичним дискурсом, що відбивав проблеми зміни художньої культури та соціальних проблем людства. Плакат використовувався людиною впродовж століть, дійшовши до нас в яскравому та лаконічному стилі. Сьогодні фотографія (а саме портретне зображення) в плакаті зустрічається часто, дослідження цього аспекту дизайну з'являються вже в XX ст. Щодо сучасної доби зазначається, що період загального піднесення фотографії, котрий припадає на кінець XX — початок XXI ст., збігається з розквітом графічного дизайну.

2. Експонування та його вплив на глядача. 2007 року виставковий дизайн був виокремлений як нова галузь дизайну. Людина звикла мислити образами, через те кожен активний візуальний чинник створює у підсвідомості своєрідний емоційний фон, що дозволяє запам'ятати надовго яскравий образ. Тому правильне експонування важливе для підсилення впливу портретних зображень. У виставковому дизайні навколишнє середовище має «спілкуватися» з аудиторією та передавати інформацію в зручній і легкій формі за допомогою як самого графічного портретного зображення, так і його вдалого розташування і формування експозиційної єдності, що відображає зміст та основну ідею виставлених графічних об'єктів.

3. Завдання експозиції. Формуючи головне завдання дизайнера виставки та дизайнера плакату, необхідно зосередитися на історії та значимості експозиції. Дизайнер повинен вибрати правильні візуальні елементи для контакту з відвідувачами, створення системи дизайну є головною метою.

4. Сумісне формування портретного зображення та його просторового експонування. Творча робота із залучення до твору простору виставкового залу або природного довкілля як рівноправного елемента композиції надзвичайно важлива і майже завжди є новаторською. Розробка портретних зображень та їхнє експонування розглядаються, в даному випадку, як неподільний процес, що здійс-

нюється одним дизайнером. Дизайнер прив'язаний до інтер'єру, в якому розташована експозиція, тобто до існуючого простору та його розмірів. Відштовхуючись від цих критеріїв, створюється не лише формат портретного зображення, а й стилістика цих зображень. Маленькі розміри сприятимуть лаконічності та яскравості зображень, а великі наштовхують на більшу деталізацію. Важливим аспектом при проектуванні як портретних зображень, так і експозиції в цілому, є адаптація стилістичного рішення до типу освітлення, що буде спрямоване на виставку. Від типу освітлення (штучне/природне) та його яскравості залежить основна колірна гама, що буде використана. Також важливо звернути увагу на температурне середовище та клімат рекреації й обирати матеріали, відштовхуючись від цього фактору.

5. Формування експозиції нобелівських лауреатів в Київському університеті імені Бориса Грінченка (КУБГ). Можна розглядати кілька етапів виставкового дизайну для КУБГ, а саме етап проекту (бюджетування), концептний етап (завдання учасників проекту: процес розробки ідеї, прийняття рішення щодо місії експозиції, конкретної інформації, збір відомостей про нобелівських лауреатів, розповідь, документація, макети, ескізи, написання тексту тощо), фаза проектування (завдання дизайнера виставки та графічного дизайнера, що в даному проекті є однією людиною: розробка загальної концепції та дизайну виставки, деталі графічного дизайну, проектування виставкових вузлів), а також етап завершення та відкриття виставки. Рекреаційний дизайн, в даному випадку, виступає не лише як «приємне» оздоблення приміщення, але й як важлива суспільно-культурна складова освіти сучасної молоді, що несе в собі як наукову, так й естетичну візуальну й ментальну напругу.

Андрій ШАЧНСВ

ФЕСТИВАЛЬ ХІП-ХОП КУЛЬТУРИ ТА ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА «NEZHYN STREET SESSION» У МІСТІ НІЖИН

Сучасна хіп-хоп культура є проявом рис постмодернізму в українському мистецтві. Однією з них є проведення хіп-хоп фестивалів, особливістю яких є так зване вуличне мистецтво та змагання хіп-хоп виконавців.

Прикладом є щорічний Фестиваль хіп-хоп культури та вулич-

ного мистецтва «Nezhyn Street Session» у місті Ніжин. Головною метою даного фестивалю є залучення широкого кола громадськості, творчих колективів та особистостей до розвитку та популяризації вуличного мистецтва; налагодження зв'язків у культурній та духовній сферах з іншими регіонами країни, обмін досвідом між представниками різних ланок хіп-хоп культури.

Завдання фестивалю — популяризація творчих здобутків українських діячів та ознайомлення з творами світової хіп-хоп культури; стимулювання культурного обміну та підвищення ролі українських діячів вуличного мистецтва у формуванні світогляду та естетичних смаків молоді.

Організаторами фестивалю є ініціативна творча хіп-хоп Спілка «Dark-Room», Ніжинський молодіжний парламент, Управління культури і туризму Ніжинської міської ради, Відділ у справах сім'ї та молоді виконавчого комітету Ніжинської міської ради. Фінансування Фестивалю здійснюється за рахунок благодійних внесків ініціаторів фестивалю та інших джерел (спонсорських коштів, внесків підприємств, організацій, доброчинних внесків окремих осіб).

До участі у Фестивалі запрошуються брейкданс-колективи та виконавці, реп-групи та сольні виконавці, музиканти та окремі творчі особи з мешканців і гостей нашого міста. У рамках фестивалю проводяться: сайфери, тобто круглі столи з обміну досвідом, тренування та проведення дозвілля для учасників — бібоїв, емсі та гостей фестивалю; спеціальні майстер-класи від майстрів з брейкдансу, бітмейкінгу та емсінгу під назвою «Time for knowlege», які надають загальну інформацію про сучасні погляди на вуличне мистецтво та хіп-хоп культуру в цілому; творчі зустрічі сучасних діячів хіп-хоп культури.

Також проводяться показові виступи професіональних бібоїв високого рівня, які також представлятимуть суддівську групу під час змагального процесу; змагальні баттли з брейкдансу серед початківців (дітей, підлітків) та професіоналів; виступи діджеїв на програвачах вінілових платівок та підтримка живою імпровізацією бітмейкерів на драм-машинах; концертна реп-програма від виконавців міста Ніжина та запрошених гостей.

Важливим завершальним етапом є відзначення учасників Фестивалю «Nezhyn Street Session»: призери танцювальних баттлів отримують Дипломи переможців та грошові нагороди з призового фонду; переможці за номінаціями нагороджуються дипломами та цінними подарунками відповідно до зайнятих місць.

Отже, фестиваль-конкурс у Ніжині, заснований любителями хіп-хоп мистецтва, поступово переходить у ранг професійного, де до участі залучаються відомі майстри, а також здійснюються заходи щодо визначення впливу хіп-хоп культури на сучасне молодіжне середовище.

Юрій ЮХИМЕНКО

СОЦІАЛІЗАЦІЯ ГРОМАДСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ОБОЛОНСЬКОЇ НАБЕРЕЖНОЇ

Як відомо, кількість осіб у місті зростає з кожним роком, відповідно й зростають витрати на обслуговування людей у ньому. Основним осередком перебування людей в одному місці становить громадський простір. Одне соціокультурне середовище повинно бути комфортним одразу для багатьох груп людей і не важливо, чи це літня людина, інвалід або дитина. На разі нерідко стаємо свідками ситуації, коли люди з певними особливостями вимушені просити допомоги. Так, ці люди мають певні обмеження, але, це не означає, що вони не можуть виконати повсякденні задачі без сторонньої допомоги. Як і кожна людина, вони мають свою гідність та здатні й можуть забезпечувати свої потреби самостійно. Необхідно лише створити відповідні умови для цього. Сучасне соціокультурне середовище в Україні не пристосоване до таких завдань, тому воно гнітюче впливає на таких громадян. Робляться лише перші кроки для поліпшення ситуації в цілому. Необхідно організувати комплексний підхід до перевтілення та переосмислення як самого соціокультурного простору, так і відносин людей один до одного.

Одним із найпопулярніших місць для відновлення фізичного та емоційного стану для людини стають акваторії — середовище, яке дозволяє приблизитись до води або контактувати з нею. Це можуть бути штучні гідротехнічні об'єкти, канали, ставки або річки. Через усю Україну протікає річка Дніпро, яка створює велику прибережну смугу. Такі території варто максимально ефективно використовувати у комплексі рекреаційних зон. Адже водойма поліпшує мікроклімат своїх берегів. Рослини мають достатньо води, тому ростуть здоровішими, повітря очищене й зволожене та більш насичене киснем.

Актуальність роботи полягає у дослідженні та розв'язанні трьох основних проблем, пов'язаних із соціокультурним середови-

щем громадського простору, а саме: 1) вирішення проблем соціокультурного середовища; 2) мінімальне використання потенціалу досліджуваних територій; 3) занепад прибережних територій, які можуть збільшити рекреаційну зону міста. Ці питання охоплюють спектр проблем, які гостро постали нині й потребують розв'язання.

Оболонська набережна м. Києва переживає не найкращі свої часи. Побудована ще в 1990-і, вона залишалася без змін донедавна. У 2006 р. модернізація набережної полягала у частковому її відновленні. Була постелена бруківка, встановлені ліхтарі та огороження. Пізніше у південній частині набережної забудували нижній рівень, створивши пішохідну зону та причал. Пішохідний осередок прикрасили скульптурами та незначним озелененням. На цьому поліпшенні становища громадського простору завершилося, залишивши без уваги більшу частину набережної, не розв'язавши основних завдань на всій території оболонської берегової смуги.

Наразі великі науково-дослідні розробки в галузі будівництва набережних проводяться більшою мірою для розвитку інженерних та гідротехнічних напрямів. Хоча архітектура та дизайн, як наука з великим досвідом і знаннями, повинні позитивно впливати на розв'язання проблем оптимальної взаємодії архітектури набережних споруд із структурою міського ландшафту та соціокультурним середовищем. На жаль, більша частина набережних Києва виконує технічні функції й не орієнтована на загально-громадське використання.

У сучасних реаліях розвитку та росту міста у містобудуванні недостатнє значення приділяють міським акваторіям. Як наслідок, втрачається взаємозв'язок міста з природою. За рахунок цього погіршується екологічна складова міста, зелені зони занепадають та заростають, утворюючи чагарники. Прибережні території більшою мірою занедбані, хоча мають великий потенціал для використання. У центральній частині Києва на береговій смузі частково присутні промислові території. А благоустрій набережних не оновлювали місцями понад двадцять років.

Необхідність розв'язання цих проблем стає очевидною, якщо ненадовго зануритися у закордонну практику проектування, планування, будівництва та експлуатації акваторій.

Серйозну увагу набережним стали приділяти нещодавно. З'явилося декілька кандидатських дисертацій, де було приділено увагу лише окремим її аспектам (праці Т. Ф. Саваренської, А. В. Махровської, Н. Т. Кабатової, В. Я. Ковальова). Однак вони торкаються про-

блем локально, присвячені окремим містам, районам, історичним періодам. Поки що немає чітких та комплексних рекомендацій по архітектурно-просторовій організації набережних та її залежності від ландшафтних умов. Не останню роль відіграють й методи дослідження даної тематики, які повинні ґрунтовно залучати комплексний аналіз до відповідних завдань.

Отже, дане дослідження повинно допомогти розкрити можливості розвитку та взаємозв'язку архітектури й соціокультурного простору на прикладі Оболонської набережної в різних ландшафтних, функціональних, екологічних, демографічних і містобудівних аспектах, охоплюючи набережну як невід'ємний об'єкт архітектури всього середовища. Також необхідна загальна методологія та наукова основа для її ландшафтного вирішення.

Відомості про авторів

Сведения об авторах

Андрєєва Наталія Андріївна — магістрантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Я. Редя).

Андросюк Денис Андрійович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, професор Н. Д. Белявіна).

Афтаназів Вероніка Вікторівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор технічних наук, старший науковий співробітник Б. О. Платонов)

Бабченко Яніна Юрївна — аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Бадалов Олег Павлович — кандидат мистецтвознавства, заступник директора з навчально-методичної роботи Дитячої школи мистецтв № 2 (м. Сургут, РФ).

Бакумець Анастасія Юрївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Бардік Марина Афанасіївна — старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Безручко Олександр Вікторович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Бондарчук Віктор Олексійович — кандидат мистецтвознавства, доцент, декан вокального та диригентського факультетів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Борисенко Юлія Станіславівна — аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Босенко Олексій Олексійович — аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Варчук Святослав Павлович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Й. Козлін).

Велігура Наталія Миколаївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Гамалія Катерина Миколаївна — кандидат історичних наук, доцент, доцент Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Голубенко Маріанна Миколаївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Горєлова Вікторія Сергіївна — аспірантка Харківської державної академії культури.

Горобець Марина Вадимівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор Г. І. Веселовська).

Горобчук Маргарита Євгенівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат культурології, доцент В. Б. Матушенко).

Грабенко Дар'я Дмитрівна — магістрантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка (наук. керівник — доктор філософських наук, професор Л. О. Шашкова).

Гримуд Ганна Геннадіївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Грищенко Валентина Іванівна — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Денисюк Жанна Захарівна — кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Дзівалтівський Максим Юрійович — аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Довгалюк Олена Павлівна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент О. В. Папета).

Дружинець Маріанна Ігорівна — здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Дуднік Лідія Ігорівна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор А. О. Пучков).

Дюкина Ольга Алексеевна — преподаватель Детской школы искусств № 2 (г. Сургут, РФ).

Житник Інна Володимирівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат філософських наук, доцент І. О. Солярська-Комарчук).

Зайонківська Наталія Вікторівна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент Н. І. Кравченко).

Залевська Марія Миколаївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Захарова Валентина Анатоліївна — аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Зосім Ольга Леонідівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Исиченко Игорь Витальевич — кандидат географических наук, независимый исследователь (г. Киев).

Калініна Інна Вікторівна — аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Кетова Олена Олександрівна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, доцент Г. В. Брюханова).

Кирея Марія Вікторівна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Клековкін Олександр Юрійович — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Ковальчук Олена Вадимівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Козлін Валерій Йосипович — доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Козютинська Галина Миколаївна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор Г. І. Веселовська).

Коломійченко Тетяна Віталіївна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат сільськогосподарських наук, професор А. Д. Жирнов).

Коржова Анастасія Михайлівна — керівник відділу реклами та зв'язків із громадськістю Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Круглов Ілля Костянтинович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Й. Козлін).

Кудла Кирило Анатолійович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Й. Козлін).

Куліш Марія Ігорівна — магістрантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Я. Редя).

Курбанова Лідія Валеріївна — концертмейстер Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Куш Євген Вадимович — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ланко Володимир Вікторович — здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ліва Наталя Валеріївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.

Мартовой Артем Юрійович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат культурології, доцент В. Б. Матушенко).

Маслюк Олександр Григорович — аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Матушенко Валерій Борисович — заслужений працівник культури України, кандидат культурології, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мацак Оксана Павлівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат технічних наук О. О. Заварзін).

Мельник Тетяна Володимирівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат мистецтвознавства Н. Ю. Белічко).

Моженко Микола Володимирович — старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв.

Мустафина Алла Семеновна — преподаватель Детской школы искусств № 2 (г. Сургут, РФ).

Нестеренко Наталія Миколаївна — викладач-методист Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. Вільконського.

Олійник Аліна Валентинівна — аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Папченко Валерій Павлович — заслужений працівник культури України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Пастушенко Богдана Борисівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор К. І. Станіславська).

Пашукова Світлана Георгіївна — старший викладач Київського національного університету технологій та дизайну.

Підлісний Олексій Володимирович — аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Полехина Елена Аркадьевна — заслуженный работник культуры РФ, член Союза концертных деятелей СПб, доцент Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (РФ).

Прокопенко Юлія Вікторівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат культурології, доцент В. Б. Матушенко).

Пучков Андрій Олександрович — заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, доктор мистецтвознавства, професор, професор Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Пучков Микита Андрійович — магістрант Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (наук. керівник — кандидат мистецтвознавства О. П. Друганов).

Романец Дарья Александровна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росенко Ганна Миколаївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Рудік Олена Максимівна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор А. О. Пучков).

Рязанцев Лев Васильович — заслужений працівник культури України, доцент, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Сахно Ольга Олексіївна — студентка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Я. Редя).

Свірський Ілля Євгенович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, професор Н. Д. Белявіна).

Серяков Олег Ігоревич — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, професор Н. Д. Белявіна).

Сєрова Валерія Юріївна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — доктор мистецтвознавства, професор А. О. Пучков).

Сєрова Олена Юріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Сидорчук Тетяна Анатоліївна — аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Сорока Марина Василівна — аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Станіславська Катерина Ігорівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Супрун Олена Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Теребун Дмитро Сергійович — керівник музичної частини Чернігівського обласного філармонійного центру.

Товста Віталія Володимирівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, доцент Т. Ф. Брайченко).

Тонких Андрій Сергійович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, доцент В. І. Грищенко).

Тупчієнко Микола Петрович — кандидат історичних наук, доцент, доцент Центральноукраїнського національного технічного університету.

Фадєєва Катерина Володимирівна — доктор мистецтвознавства, доцент, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Федотова Оксана Олегівна — доктор історичних наук, професор Київського Національного університету культури і мистецтв.

Філатова Олександра Олександрівна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Ходирева Клавдія Володимирівна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат архітектури М. Й. Жук).

Челюбєєва Юлія Валеріївна — магістрантка Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник — кандидат педагогічних наук, доцент Г. В. Брюханова).

Шак Тат'яна Федорівна — доктор мистецтвознавства, професор, за-
ведуюча кафедрою музикознавства, композиції та методики музичного
освіти Краснодарського державного інституту культури (г. Крас-
нодар, РФ).

Шачнєв Андрій Володимирович — магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат педагогічних
наук, професор Н. Д. Белявіна).

Шворак Інна Юрївна — аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв.

Шершова Тетяна Вікторівна — аспірантка Національної академії ке-
рівних кадрів культури і мистецтв.

Шиленко Лада Анатоліївна — здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв.

Шлемко Ольга Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, до-
цент Київського національного університету культури і мистецтв.

Шумілова Вікторія Віталіївна — заслужена артистка України, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Юхименко Юрій Євгенійович — магістрант Національної академії ке-
рівних кадрів культури і мистецтв (наук. керівник — кандидат сільськогоспо-
дарських наук, професор А. Д. Жирнов).

Яковець Інна Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Черкаського державного технологічного університету.

Якубовська Ірина Олександрівна — здобувач, викладач Київського на-
ціонального університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-
Карого.

ЗМІСТ

Актуальні проблеми історії, теорії та практики мистецтва

Бабченко Я. Театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (1999–2017): динаміка розвитку	3
Бакумець А. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів	5
Бардік М. Мистецька спадщина лаврських художників першої половини ХІХ століття в колекції Національного художнього музею України	7
Безручко О. Кінематографічна діяльність Юхима Гальперіна: від України до США	9
Велігура Н. Дослідження акварельного живопису в Національному художньому музеї України в контексті традицій і новаторства (кінець ХХ — початок ХХІ століть)	11
Горелова В. Образ наймита в акторській інтерпретації Б. Ставицького і О. Жиліна у фільмах «Лимерівна» та «Сватання на Гончарівці»	14
Гримуд Г. Хоровий концерт та меса як жанри піснеспівів літургійних богослужінь	16
Грищенко В. Музичні комп'ютерні технології як новий інструментарій сучасного нотопису	18
Дзівалтівський М. Сучасна українська хорова музика: виконавський аспект ...	21
Дружинець М. Європейський вимір в естрадному музичному мистецтві: інтерв'ю-опитування	22
Дюкіна О. Золотое сечение как принцип формообразования в произведениях музыкального искусства	25
Залевська М. Церковне гаптування ХІХ — початку ХХ століття в музейних установах України	27
Захарова В. Галина Березова та її роль у вітчизняній жіночій балетній школі ..	31
Зосім О. Риси модернізму в протестантській музиці першої третини ХХ століття	33
Калініна І. Специфіка природи художнього образу на документальному екрані на прикладі робіт сучасних українських документалістів	36
Кирея М. Мистецький доробок Богдана Антківа у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка	38
Клековкін О. Джерельна база як маркер методу	41
Ковальчук О. Сценографічна драматургія музичного театру Марії Левитської	43
Коржова А. Комунікативна домінанта як один із чинників театрознавчого методу	46
Лапко В. Процеси становлення масової музики як результат взаємопроникнення в культурному полі США в першій половині ХХ століття	48

Ліва Н. Американський мінімалізм 1960–70-х років у контексті європейської музичної культури другої половини XX століття	51
Папченко В. Взаємозв'язь шумов и пауз в звуковій палітрі кінофільма	53
Підлісний О. Кіно як вид мистецтва та його розвиток в Україні	57
Пучков А. Остаточне визначення поняття «український архітектурний стиль» ...	59
Романець Д. Опера «Красная шапочка» сучасного українського композитора Романа Смоляра: нова версія	62
Росенко Г. Музична олімпіада «Голос Країни»: концепція та історичні витоки ..	65
Сєрова О. Мінімалізм та кінематограф: аудіовізуальний досвід взаємодії ...	67
Сидорчук Т. Відеоальбом як нове явище музичного аудіовізуального продукту	69
Сорока М. Драматургічна діяльність В. Винниченка у дзеркалі сценічного мистецтва	72
Супрун О. Нові концертні форми музичної класики	74
Теребун Д. Джазове мистецтво в контексті культурно-філософської концепції діалогізму	76
Фадєєва К. В. Поліфонія в композиторській творчості українського музикознавця Ігоря Пяковського	78
Філатова О. Оперета «Сорочинський ярмарок» на сцені українських та світових театрів	80
Шак Т. Відеокліп: к проблеме жанровой классификации	82
Шворак І. Особливості побутування весільних пісень на західній Волині: в давнину і тепер	85
Шиленко Л. Робота режисера у сучасному музичному театрі	87
Шлемко О. Краківські гастролі Гуцульського театру	89
Шумілова В. Національний ансамбль танцю України ім. П. Вірського — репрезентант національної культури	93
Якубовська І. Говард Шор та Джон Вільямс — творці лейтмотивів сучасності	96

Культура: предмети, факти, явища

Бадалов О. Музичні феномени як складова гуманітарного простору міста (на прикладі Сургуту ХМАО — Югри)	98
Бондарчук В. Вивчення творчого шляху митця в контексті культурологічного дискурсу	100
Борисенко Ю. Зарубіжні українські скансени як осередки культурно-дозвілєвої діяльності	101
Гамалія К. Сакральні та естетичні засади садово-паркового мистецтва Давньої Індії	104
Голубенко М. Медіаскетизм як феномен сучасності	106
Денисюк Ж. Знаково-символічне середовище медіа-простору у формуванні текстів постфольклору	108

Исиченко И. Резонирующие среды: медиум видео как археофутурология городского (на примере Киева)	110
Козлін В. Стандарт MIDI та технологія MIDI	114
Курбанова Л. Редакційно-упоряднича робота Павла Маценка як складова його різновекторної діяльності	116
Куш Є. Деякі питання дослідження фонографічних практик	119
Маслюк О. Законодавчі засади підготовки кадрів у галузі театального та кінематографічного мистецтв в СРСР та УРСР в кінці 1930-х — 1945 pp.	120
Матушенко В. Історія виникнення мистецтва ведучого	123
Моженко М. Homo Smartphonus	125
Пучков А. Іван Жолтовський у парадоксальних пертурбаціях архітектурного часу, або Башточка як семіотична колізія хронотопу	128
Рязанцев Л. Аудіовізуальна культура	147
Станіславська К. Метод Марини Абрамович: крихкість і абсолют: Події київської лекції очима очевидця	149
Тупчієнко М. Металургійний аспект малоазійських та давньогрецьких міфологічних впливів (на прикладі образів Гефеста та Зевса)	152
Федотова О. Контроль культурного життя в УРСР та запровадження проскрипційних матеріалів	154
Шершова Т. Інтеграційний момент в українській культурі	157
Яковець І. Міждисциплінарність у дослідженнях сучасної візуальної культури	159

Питання мистецької освіти

Босенко О. Форми мистецької освіти у Києві на зламі XIX–XX століть: Від приватної художньої школи до Університету св. Володимира	162
Мустафина А. Некоторые аспекты обучения детей с ограниченными возможностями здоровья в детской школе искусств	164
Нестеренко Н. Робота над нотним текстом: особливості поетапного аналізу ...	166
Олійник А. Проблеми музичної освіти в теоретичних студіях українських науковців	169
Пашукова С. Експериментально-практичні аспекти мистецької освіти на прикладі пленерних занять	171
Полехина Е. Занятия музыкой как одна из наиболее эффективных форм обучения мозга	173

Студентські наукові розвідки

Андрєєва Н. Про роль пам'яті у музичній діяльності.....	176
Андросюк Д. Український бардівський рух: історія та жанрові особливості	178
Афтаназів В. Проект «Килим. Сучасні українські митці» як засіб культурного діалогу	180

Варчук С. До питання про сутність майстерингу	182
Горобець М. До визначення змісту поняття «культура» у сучасній науковій думці	185
Горобчук М. Історія розвитку театралізованих видовищ та свят	186
Грабенко Д. Позитивна апофатика еволюційної епістемології Карла Поппера у парадигмі сучасного мистецтва	188
Довгалиук О. Сучасні маркетингові технології формування іміджу підприємства	190
Дуднік Л. Візуальна екологічність як важлива складова графічного дизайну: Проблеми та пошуки рішень	191
Житник І. Відродження традицій гончарного мистецтва в Україні	192
Зайончківська Н. Фірмовий стиль в естетиці європейських кав'ярень та особливості айдентики в дизайні українських кафе	193
Кетова О. Шляхи становлення українського веб-дизайну першого десятиріччя 2000-х	194
Козютинська Г. Особливості роботи режисера зі студентською виставою (на прикладі творчості Петра Фоменка)	196
Коломійченко Т. Застосування біонічних форм у проектуванні спортивного центру	198
Круглов І. Особливості запису дикторської і акторської мови	200
Кудла К. Студійне мікшування та аранжування треків у стилі хаус	201
Куліш М. Постать Й. С. Баха у виконавській та редакторській діяльності Олександра Зілоті	203
Мартовой А. Прийоми і принципи режисерської роботи над дійством просто неба	206
Мацак О. Збір дощової води та повторне її використання в міському середовищі	208
Мельник Т. Ліногравюра як вид графіки (на прикладі ескізу до ліногравюри Новіковського, 1982)	211
Пастушенко Б. Б. Специфіка процесу роботи із дитиною у студії звукозапису	213
Прокопенко Ю. Особливості роботи аніматора в сучасних умовах	214
Пучков М. Кіноплакат як форма реалізації синтезу мистецтв	217
Рудік О. Основні принципи організації робочого простору та дизайн сучасного офісу	218
Сахно О. Школа М. А. Тутковського у музичному просторі Києва початку XX століття	220
Свірський І. Окремі етапи розвитку напрямів джазу у XX столітті	222
Серяков О. Особливості акустики концертної зали Київського університету імені Бориса Грінченка	224
Серяков О. Цифрові мікшерні пульти та їх застосування в концертних умовах	226
Сєрова В. Модульна ілюстрація: До комбінаторних прийомів мистецького адаптування реальних об'єктів	227

Товста В. Предмет «Основи акторської майстерності» і розвиток акторських здібностей молодших школярів спеціалізованої школи художньо-естетичного напрямку	229
Тонких А. Особливості роботи звукорежисера на телебаченні	231
Ходирева К. Потенціал збільшення біомаси декоративних рослин в умовах щільної житлової забудови міста	233
Челюбєєва Ю. Принципи формування портретного зображення та його просторового експонування (на прикладі розробки галереї нобелівських лауреатів в Київському університеті імені Бориса Грінченка)	236
Шачнєв А. Фестиваль хіп-хоп культури та вуличного мистецтва «Nezhyn Street Session» у місті Ніжин	237
Юхименко Ю. Соціалізація громадського середовища Оболонської набережної	239
Відомості про авторів	242

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут сучасного мистецтва
Кафедра сценічного та аудіовізуального мистецтва

запрошують Вас

12 квітня 2018 р.

взяти участь у роботі

**Одинадцятої Міжнародної науково-творчої конференції
«КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ:
ТВОРЧИСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ»**

Місце проведення: м. Київ, вул. Лаврська 9, корп. 7. НАКККіМ

Планується робота секцій за напрямками:

- 1. Культурно-мистецький простір: минуле та сучасність.**
- 2. Сценічні мистецтва.**
- 3. Аудіовізуальні мистецтва і технології.**
- 4. Питання мистецької та загальної педагогіки.**
- 5. Дослідницькі практики студентства.**

Організація роботи конференції 12 квітня 2018 р.:

11.00 — відкриття, пленарне засідання; 12.00 — робота в секціях;
14.30 — кава-брейк; 15.00 — відкриті лекції, майстер-класи, робота в секціях;
18.00 — закриття конференції.

*Запрошуємо до участі у конференції
студентів, магістрантів, аспірантів та викладачів вищих навчальних закла-
дів; мистецтвознавців та культурологів; театрознавців, музикознавців та
кіно-знавців; режисерів та звукорежисерів; усіх зацікавлених осіб.*

**Для участі у конференції необхідно до 1 БЕРЕЗНЯ 2018 р.
надіслати електронною поштою:**

заявку учасника (заповнити наведену нижче таблицю);

тези доповіді за такими вимогами: Word, A4, Times New Roman, кегль 14, міжрядковий інтервал 1,5; усі поля 20 мм; абзац 1,25; без переносів, без зносок, без малюнків; список літератури (ДСТУ 8302:2015) лише за наявності цитувань; максимальний обсяг — 6 тис. знаків з пробілами (3 сторінки);

підтвердження сплати орг. внеску — відскановану чи сфотографова-
ну квитанцію про переказ (до 15 березня).

Робочі мови конференції: українська, російська, англійська.

За результатами конференції планується видання **Збірника наукових матеріалів** в електронному та друкованому вигляді. Учасники конференції самі обирають форму збірника, від чого залежатиме розмір орг. внеску. Електронний збірник відповідає друкованій версії і містить усі необхідні ви-
хідні відомості.

Організаційний внесок

	Електронний збірник	Друкований збірник
Студенти, магістранти з України (в т. ч. НАКККіМ)	100 грн.	200 грн.
НАКККіМ: аспіранти, докторанти, здобувачі, викладачі	150 грн.	300 грн.
Інші учасники з України	200 грн.	400 грн.
Учасники з інших країн	20 дол. США	30 дол. США
Студенти та викладачі кафедри-організатора	безкоштовно	безкоштовно
Доктори наук (без співавторів) з України та інших країн	безкоштовно	безкоштовно

Учасники, що сплатили за друкований збірник, електронний отримують безкоштовно.

Орг. внесок сплачується особисто або надсилається переказом на банківську картку. Реквізити для оплати будуть повідомлені в особистому листуванні.

Зразок заявки учасника конференції

1	Прізвище, ім'я, по батькові (ПОВНІСТЮ)	
2	Місце роботи або навчання	
3	Посада	
4	Науковий ступінь	
5	Вчене звання	
6	Почесне звання	
7	Форма участі у конференції	Очна з виступом Очна без виступу Заочна (лише публікація тез)
8	Контактні телефони	
9	Контактний e-mail	
10	Тема доповіді (тез)	
11	Збірник	Електронний / Друкований
12	Чи потрібне офіційне запрошення	Так / Ні
13	Додатковий пункт для студентів та магістрантів	Дані про наукового керівника: ПІБ, науковий ступінь, вчене звання

Матеріали надсилати за електронною адресою: **rejysser@ukr.net**

За додатковою інформацією звертатись на вказаний e-mail

або за телефонами (у робочий час):

+38(044)280-11-17; +38(067)100-04-89

Кафедра сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ

ДО УВАГИ АБІТУРІЄНТІВ!

КАФЕДРА СЦЕНІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

оголошує набір студентів на 2018–2019 навчальний рік

за спеціальністю
«СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Освітній ступінь: «бакалавр»

«Актор, ведучий театралізованих видовищ і свят»
«Режисер театралізованих видовищ і свят»
«Звукорежисер видовищних заходів»

Освітній ступінь: «магістр»

«Актор»
«Режисер»
«Звукорежисер»

Контакти

Адреса: 01015, Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 7, ауд. 106

e-mail: rejysser@ukr.net

Телефони: (044)280-11-17, (067) 100-04-89(кафедра)

(044)288-80-81 (приймальна комісія)

Сайт Академії: www.nakkkim.edu.ua

Підписано до друку 17.11.2017. Формат 60х84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн.-др. арк. 15. Тираж 50 прим. Зам. 288

Видавець і виготовлювач
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.