

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

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

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



# **АРТ-платФОРМА**

Альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 2

Київ  
2020

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

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND VARIETY ARTS



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

Almanac

*Published since 2020*

*Volume 2*

Kyiv  
2020

УДК 7.01/.09

А 86

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. 391 с.

ISBN 978-966-489-546-7

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

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

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

#### **Міжнародна редакційна рада**

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

#### **Редакційна колегія**

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (протокол № 7 від 02 листопада 2020 р.)

*Альманах індексується в міжнародних базах даних: Google Scholar; Research Bible; Research Gate; Scientific Indexing Services*

ISBN 978-966-489-546-7

КМАЕЦМ, 2020

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACVA, 2020. Vol.2.  
391 p.

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

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

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

#### **International Editorial Council**

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

#### **Editorial Board**

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

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

Recommended for edition by the Academic Council of  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts  
(Protocol No 7, November, 02, 2020)

*Almanac is covered by the international databases: Google Scholar; Research Bible;  
Research Gate; Scientific Indexing Services*

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПОЛІ  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

<b>ГРІНЬЄ Т. Б.</b> Напрямки драматургії у цирковому мистецтві 1990-х-2000-х рр. Проблеми видової релевантності.....	11
<b>ЛИПКІВСЬКА Г. К.</b> Сучасний український театр крізь призму фестивалю-премії «ГРА-GRA» (2018-2020 рр.).....	34
<b>БЛАШ О. С., МАКАРОВА З. М.</b> Борис Георгійович Шарварко: принципи роботи та організаційна діяльність.....	57
<b>ОРЕЛ Д. В.</b> До проблеми викладання дисциплін спеціалізації «Акробатика» у ЗВО мистецького спрямування (на прикладі КМАЕЦМ).....	77
<b>СТУЛОВА І. М.</b> Фестиваль циркового мистецтва «Золотий каштан» як інструмент міжкультурного діалогу.....	90
<b>SOM-SERDYUKOVA O. M. [СОМ-СЕРДЮКОВА О. М.]</b> Karlo Zvirynskiy and his «Underground Academy»: Reflections of Cultural Memory [Карло Звіринський та його «підпільна академія»: рефлексії культурної пам'яті].....	118
<b>ФИЛИППОВА О. Н. [ФІЛІПШОВА О. М.]</b> Творчество Натальи Северцовой [Творчість Наталії Северцової].....	139
<b>НЕСТЕРЕНКО П. В.</b> Екслібрис як нарис історії культури України, комплексу духовних здобутків суспільства.....	163
<b>ЗАЙЦЕВА В. І.</b> Ілюстрування творів Івана Котляревського сучасними українськими художниками-графіками.....	181
<b>ВАРИВОНЧИК А. В.</b> Роль митців та творчих майстринь у процесах художнього виробництва підприємства «Укрхудожпром» у період індустріалізації.....	198
<b>СТРЕЛЬЦОВА С. В.</b> Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів.....	210

**БРАТУСЬ І. В., КУЗЬМЕНКО Г. В.** Культурно-історичні аспекти осмислення особистості вченого в романі Олександра Крона «Безсоння».....230

### МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

**ШУЛЬГІНА В. Д., ЯКОВЛЕВ О. В.** Музичне культуротворення Андрія Кириловича Розумовського у вимірах європейської культури другої половини XVIII століття.....256

**КАРАСЬ Г. В.** Історико-героїчний епос українців на сучасній естраді в інтерпретації Тараса Житинського.....282

**РОЩЕНКО Е. Г. [РОЩЕНКО О. Г.]** Фаустианская семантика интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова [Фаустианська семантика інтонаційної драматургії Другої симфонії С. Рахманінова].....305

**АНДРОСОВА Д. В., МАРКОВА Е. Н. [АНДРОСОВА Д. В., МАРКОВА О. М.]** Историческая герменевтика в апробации параллелей «Ренессанс – XX столетие» [Історична герменевтика в апробації паралелей «Ренесанс – XX сторіччя»].....329

**МИКУЛАНИНЕЦЬ Л. М.** Дослідницька діяльність Валерії Шульгіної у дискурсі наукової біографії.....351

**САМАЯ Т. В.** Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві.....367

**ВІД РЕДАКЦІЇ**.....387

СОДЕРЖАНИЕ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПОЛЕ  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ**

<b>ГРИНЬЕ Т. Б.</b> Направления драматургии в цирковом искусстве 1990-х-2000-х гг. Проблемы видовой релевантности.....	11
<b>ЛЫПКИВСКА А. К.</b> Современный украинский театр сквозь призму фестиваля-премии «ГРА-GRA» (2018-2020 гг.).....	34
<b>БЕЛАШ О. С., МАКАРОВА З. М.</b> Борис Георгиевич Шарварко: принципы работы и организационная деятельность.....	57
<b>ОРЕЛ Д. В.</b> К проблеме преподавания дисциплин специализации «Акробатика» в ВУЗах художественной направленности (на примере КМАЭЦИ).....	77
<b>СТУЛОВА И. Н.</b> Фестиваль циркового искусства «Золотой каштан» как инструмент межкультурного диалога.....	90
<b>СОМ-СЕРДЮКОВА Е. Н.</b> Карл Зверинский и его «подпольная академия»: рефлексии культурной памяти.....	118
<b>ФИЛИППОВА О. Н.</b> Творчество Натальи Северцовой.....	139
<b>НЕСТЕРЕНКО П. В.</b> Эсклибрис как очерк истории культуры Украины, комплекса духовных изысканий общества.....	163
<b>ЗАЙЦЕВА В. И.</b> Иллюстрирование произведений Ивана Котляревского современными украинскими художниками-графиками.....	181
<b>ВАРИВОНЧИК А. В.</b> Роль художников и мастериц в процессах художественного производства на предприятии «Укрхудожпром» в период индустриализации.....	198
<b>СТРЕЛЬЦОВА С. В.</b> Скульптура Олега Денисенко как трехмерная археология графических произведений.....	210
<b>БРАТУСЬ И. В., КУЗЬМЕНКО Г. В.</b> Культурно-исторические аспекты осмысления личности ученого в романе Александра Крона «Бессонница».....	230

**МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ШТУДИИ**

<b>ШУЛЬГИНА В. Д., ЯКОВЛЕВ А. В.</b> Музыкально-культурное творчество Андрея Кирилловича Разумовского в контексте европейской культуры второй половины XVIII столетия.....	256
<b>КАРАСЬ А. В.</b> Историко-героический эпос украинцев на современной эстраде в интерпретации Тараса Житинского....	282
<b>РОЩЕНКО Е. Г.</b> Фаустианская семантика интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова.....	305
<b>АНДРОСОВА Д. В., МАРКОВА Е. Н.</b> Историческая герменевтика в апробации параллелей «Ренессанс – XX столетие».....	329
<b>МИКУЛАНИНЕЦ Л. М.</b> Исследовательская деятельность Валерии Шульгиной в дискурсе научной биографии.....	351
<b>САМАЯ Т. В.</b> Особенности музыкального метроритма в эстрадном вокальном исполнительстве.....	367
<b>ОТ РЕДАКЦИИ</b> .....	387

CONTENT

ARTISTIC CREATIVITY IN THE FIELD OF CULTURAL  
KNOWLEDGE

<b>GRINIE T. B.</b> Directions of drama in the circus art of the 1990s – 2000s. Problems of species relevance.....	11
<b>LYPKIVSKA H. K.</b> Modern Ukrainian theater through the prism of All-Ukrainian Theatre Festival and Award «ГПА-GRA» (2018-2020).....	34
<b>BILASH O. S., MAKAROVA Z. M.</b> Borys Sharvarko: his career, working principles and organizational activity.....	57
<b>OREL D. V.</b> To the problem of teaching the educational disciplines of the specialization “Acrobatics” at high art institutions (on KMACVA).....	77
<b>STULOVA I. M.</b> “Golden Kashtan” Circus Art Festival as an instrument of intercultural dialogue .....	90
<b>SOM-SERDYUKOVA O. M.</b> Karlo Zvirynskyi and his «Underground Academy»: Reflections of Cultural Memory.....	118
<b>FILIPPOVA O. N.</b> Creative work of Natalia Severtsov.....	139
<b>NESTERENKO P. V.</b> Ex-libris as an essay on the history of Ukrainian culture, a complex of spiritual achievements of society.....	163
<b>ZAITSEVA V. I.</b> Illustrating of the works of Ivan Kotlyarevsky by modern Ukrainian graphic artists.....	181
<b>VARYVONCHYK A. V.</b> The role of artists and craftswomen in the processes of art production at the company ‘Ukrhudozhprom’ in the period of industrialization.....	198
<b>STRELTSOVA S. V.</b> Sculpture of Oleh Denysenko as three-dimensional archeology of graphic works.....	210
<b>BRATUS I. V., KUZMENKO H. V.</b> Cultural and historical aspects of comprehending the personality of the scientist in Olexander Kron’s novel “Insomnia” .....	230

**MUSICOLOGICAL STUDIES**

**SHULGINA V. D., YAKOVLEV O. V.** Musical cultural creation by Andriy Kyrylovych Rozumovsky in the dimensions of European culture of second half of the XVIII century.....256

**KARAS H. V.** Historical and heroic epic of the Ukrainians on the modern stage in the interpretation of Taras Zhytynsky.....282

**ROSCHENKO E. G.** Faustian semantics of intonation dramaturgy in Second Symphony by S. Rachmaninoff.....305

**ANDROSOVA D. V., MARKOVA O. M.** History hermeneutics in approbations of the parallels “Renaissance – XX century”.....329

**MYKULANYNETS L. M.** Research activity of Valeria Shulgina in the discourse of scientific biography.....351

**SAMAYA T. V.** Features of the musical metrorhythm in variety vocal performance.....367

**ARTICLE REQUIREMENTS** .....387

**МИСТЕЦЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПОЛІ  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ**

УДК 791.83+792.739

**Тамара Борисівна Грінєс,**  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: tgrinie.13@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-0698-7366

**НАПРЯМКИ ДРАМАТУРГІЇ У ЦИРКОВОМУ  
МИСТЕЦТВІ 1990-х-2000-х рр.:  
ПРОБЛЕМИ ВИДОВОЇ РЕЛЕВАНТНОСТІ**

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню генезису «Nouveau Cirque» або «нового цирку» як художнього явища. При цьому основна увага приділяється періоду з початку 1990-х рр. до наших днів, важливою характеристикою якого стала актуалізація питань релевантності циркового мистецтва з урахуванням його взаємозв'язків із театром, що помітно зміцніли в цей час. На основі аналізу сучасного контенту, а також тверджень вітчизняних і зарубіжних дослідників, ставиться проблема теоретичної відповідності театралізованих циркових шоу-програм класичним видовим канонам. Ключовим аспектом статті стало проведення чіткої демаркаційної лінії між театральними цирковими виставами і театральним мистецтвом, феномен «Nouveau Cirque» був визначений автором як повноцінний етап у розвитку цирку.

**Ключові слова:** «Nouveau Cirque» або «новий цирк», театралізація цирку, нова ширість, пост-іронія, візуальний театр, гібридизація форм, директор-трекер, «Цирк дю Солей»

**Вступ.** В останній третині ХХ ст. у країнах Європи і Північної Америки почало розвиватися явище, яке в подальшому отримало назву «Nouveau Cirque». Формат універсальної театральньо-циркової програми став усе активніше витіснити і «поглинати» традиційні вистави. В Україні цей мистецький дискурс отримав важливий історичний імпульс із початку 1990-х рр. В українських цирках виникає все більше циркових шоу-програм з елементами «Nouveau Cirque» і акцентованою театральною складовою. Нова форма має низку значних відмінностей від класичної циркової програми.

**Постановка проблеми.** На тлі зростання кількості таких театралізованих шоу в українському цирку проявилася проблема – невідповідність нового контенту та усталених теоретичних рамок. Наступний важливий аспект – чи дійсно в результаті подальшого глибокого синтезу з театральним мистецтвом цирк може втратити свою видову ідентичність, стати «різновидом» театру? Щоб зрозуміти, чи є підстави для таких побоювань, необхідно, перш за все, розкрити саме художнє явище nouveau cirque.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Великі театралізовані циркові вистави новітнього зразка вже потрапили в поле зору теоретиків. Так, професор С. Макаров вводить в обіг новий термін – «театри-цирки»: «З'явилися нові можливості у створенні незвичайних театральньо-циркових вистав. Можна припустити, що і в майбутньому вистави «театрів-цирків» **посядуть** гідне місце у світовій культурі» [3, с. 287]. Вчений-театрознавець А. Сергєєв згадує про зворотний зазначеному процес, тобто про циркізацію театру, і робить висновок про ексклюзивність таких художніх спроб: «Циркізація театру, на відміну від існуючих уявлень, була процесом елітарним, незважаючи на очевидну народність цирку, який залучався на допомогу театру. Всі експерименти по зрощенню цирку і театру перебували в галузі серйозного професійного мистецтва, в

галузі пошуку нових художніх форм і нової мови. Це були авангардні розробки» [6, с. 156].

Системний теоретичний аналіз «нового цирку» в Україні ще не проводився, проте в низці вітчизняних джерел знаходимо важливі подробиці щодо соціокультурних умов, у яких продовжує викристалізовуватися новий тип циркових шоу. Так, дослідник-філософ О. Йосипенко акцентує увагу на перегляді критеріїв, що визначають самовідчуття людини в соціумі. На її думку, соціум сьогодні більш інтенсивно залучений у суб'єктивну ідентифікацію особистості [1, с. 95].

О. В. Титар також наполягає, що глобалізація як процес «всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації» актуалізує проблеми ідентичності та ідентифікації. Глобальні процеси до певної міри розмивають національні світи й мовні чинники, в той самий час загострюючи «здатність людської свідомості розрізняти, особливо в галузі візуального та візуальної презентації» [7, с. 49]. Таким чином, посилюються можливості вистави. При цьому вона орієнтується на запропоновані масовою культурою та масовою індустрією зразки. Досліджуючи форми візуальної культури, О. В. Титар відводить їй роль пануючої у сучасному світі, вживаючи навіть поняття «диктат візуального». Власне, одним з таких патернів-зразків масової культури є, в тому числі, типова вистава в стилі «Nouveau Cirque», яке, звичайно, пропускається кожною нацією крізь призму власних культурних пріоритетів.

Західні теоретики на сьогоднішній день більше за інших наблизилися до типологічного осмислення «Nouveau Cirque», що можна пов'язати з тим, що там набагато раніше, ніж, наприклад, в Україні, з'явилися означені форми у великій кількості й розмаїтті.

Аналіз організаційно-технічних та економічних елементів створення театралізованих циркових вистав знаходимо у М. Кордье.

Дослідник Ж.-М. Гі приділяє багато уваги соціальній функції сучасного циркового артиста, основним орієнтиром якого є діяльність, тобто головне – створювати, а не розважати.

Але найповніший аналіз основних художніх рис нового театралізованого циркового шоу знаходимо в науковій праці французького дослідника А. Мартінез. Він зупиняється на таких важливих поняттях як орієнтир на колективні зусилля великої групи виконавців, спрямовані на досягнення загального естетичного ефекту, і тематичну єдність вистави, заснованої на загальній драматургічній лінії. Дослідник вперше ставить важливе питання про художню природу нової «театральності», якою насичений «Nouveau Cirque». Він наполягає, що ця театральність особливого роду: «Театральність» не є характеристикою, властивою для сучасного цирку, і те, що відрізняє його від «традиційного» цирку, полягає не стільки в театральності як такій, скільки у формі, – він бере саме його драматургію (далеку як від пантомімічної наративної лінійності, так і від низки різнорідних жанрів традиційного цирку)) [11, с. 15]. Висновки А. Мартінез важливі для теоретичної ідентифікації нових форм як проявів саме циркового мистецтва.

**Мета статті.** Для визначення феноменологічних рис «Nouveau Cirque» необхідно проаналізувати контент театралізованих циркових шоу у поєднанні з соціокультурними умовами, в яких утворення таких форм стало можливим. Також важливо простежити, як розвивалися в часі діалектичні взаємозв'язки циркового та театрального мистецтв, що дозволить диференціювати роль театральної складової у зазначених формах.

**Виклад основного матеріалу.** Питання про шляхи розвитку сучасного цирку та про його специфіку в цілому регулярно стає ядром дебатів, пов'язаних із питанням його художнього та інституційного визнання. У міру того, як «Nouveau Cirque» набуває життєвої сили й успіху, точок зору

артистів і критиків щодо його стосунків із театром та іншими видовищними формами стає все більше.

«Nouveau Cirque» – новий або сучасний цирк, також відомий як «Moderne Cirque» у франкомовних країнах або «Circus Contemporary» (англ.) – вид виконавського мистецтва, що виник наприкінці ХХ ст., в якому історія або тема трактується за допомогою традиційних циркових прийомів. У порівнянні з традиційними цирками більше уваги приділяється загальним естетичному впливу, символіці, змісту, а не окремо взятим, що змінюють один одного номерами під керівництвом інспектора манежу. «Перетікання» одного номера в інший стає «безшовним», тварини використовуються в таких шоу рідко, тому спеціалізовані цирки з манежем можуть бути замінені будь-яким театральним приміщенням. Театральність активно проявляється в характері й розвитку сюжету, у використанні освітлення, в підборі оригінальної музики та дизайні костюмів. Таке загальне офіційне визначення склалося в західному циркознавстві на підставі місцевого контенту.

«Nouveau Cirque» розпочав історію ще в 1980-ті рр., був заснований такими піонерами як «Плюм», «Архаос», «Цирк бароко», «Цирк флік фляк», і на сьогодні оформився в окреме явище, став представляти собою певний стиль зі своїми критеріями, естетикою. Театральні прийоми помітно поживили інтерес публіки до цирку, і найпомітнішим успіхом нового стандарту стали постійні світові гастролі «Цирку дю Солей», заснованого в Канаді у 1984 р.

Вплив стилю «Nouveau Cirque повною мірою відчуває на собі український цирк, породжуючи власні нові форми, тому важливо чітко знатися на термінології. Виконавські мистецтва (performing arts – англ.) включають у себе і цирк, і театр. Щоб зрозуміти внутрішні взаємозв'язки цих двох видів мистецтва, а також збільшену роль нової театральності в циркових програмах, звернемося до історії.

Цирк і театр з моменту зародження перебували в діалектичному взаємозв'язку, поєднуючись в одних і тих самих народних ігрищах, мисливських, скотарських і землеробських святах. І тільки тисячоліттями пізніше визначили себе як окремі види мистецтва. Так, у XV ст. на тематичному, текстовому і дієво-трюковому матеріалі сформувалася творчість вистав найдавніших західноєвропейських гістрійонів і скоморохів. Тоді ж виникли бродячі трупи, які об'єднують лицедіїв-фарсерів і представників різних жанрів: канатоходців, стрибунів, еквілібристів, акробатів. Виступи артистів, які володіють цими складними трюковими навичками, все органічніше входили в сюжетну тканину вистави.

Наприкінці XVIII ст. відбулася дифференціація: з синтетичних театральних-циркових вистав ярмаркових театрів виділилися класичні циркові жанри, трюкова пантоміма, комічна опера, водевіль. З фарсу розвилася ренесансова комедія. У той самий період циркові жанри знаходять своє основне положення на манежі цирку – «Амфітеатр Астлея», який був відкритий у Лондоні в 1772 р. і через 10 років почав давати свої вистави в Парижі. Таким чином, і театр, і цирк остаточно тримують свої сучасні організаційні форми.

Проте цирк – досить молоде мистецтво, яке народилося в II пол. XVIII ст. і ніколи не зупинялося у фіксованій формі. Навпаки, воно завжди використовувало технічні нововведення, щоб створювати нові жанри. Наприклад, кінні вистави поступово об'єднували гімнастику, акробатику, еквілібрування, пантоміму.

На пантомімі варто зупинитися докладніше. Пантоміма – тематична сюжетна циркова вистава на основі сценарію, створюваного засобами циркової і театральної виразності. Термін «пантоміма» в сучасному цирку є умовним. Ще з початку XIX ст. у циркові пантоміми поряд з мімічною дією вводилися діалоги й монологи, тобто, розвиток циркової пантоміми проходив під активним впливом театральної

культури. Уже в «Амфітеатрі Філіпа Астлея» (Лондон) існував сценічний майданчик, де застосовувалися театральні декорації, бутафорія. Одночасно з перетворенням цирку на багатожанрове мистецтво в циркову пантоміму включалися трюки всіх жанрів. Історико-етнографічні, героїко-батальні, лірико-романтичні, карнавальні-фесеричні, водяні, дитячі та зоо-пантоміми стали основою репертуарів стаціонарних цирків, таких як цирк Чінезеллі, цирк братів Труцці, німецький цирк Шумана і Буша, відкритий у 1911 р. у Москві цирк братів Нікітіних.

Таким чином, пантоміма як цирковий жанр завжди була сполучною ланкою між театром і циркум. І сьогодні її роль у «Nouveau Cirque» помітно посилилася. Насичення циркових програм сюжетними пантомімами дозволяє створювати завершені драматургічні лінії і створює більш різноманітні можливості для загострення глядацького інтересу, ніж традиційно вибудована програма-дивертисмент. Так, наприклад, у «Cirque du Soleil» використовується принцип побудови класичних циркових пантомім на новому етапі. Велика увага приділяється унікальним авторським, науково обґрунтованим при розробці костюмам, особливому музичному супроводу у вигляді поєднання «живого» інструментального виконання і вокалу. Важливе значення має машинерія, створена за останнім словом техніки. У режисурі пріоритетні масові сцени з використанням хореографії і пластичних мізансцен. Усі ці фактори сприяють посиленню розмаїття драматургічних ліній і дозволяють досягти головного – посилення видовищності програм. Колективу вдалося підкорити неможливі раніше складні змістовні шари, сконструювати нові візуальні світи. Так, у програмі «Zarkana» спостерігається справжня фантазмагорія між уявою і реальністю, у програмі «Saltimbanco» перед глядачем виникає урбаністична матерія мегаполісу з його мальовничими мешканцями, у програмі «Alegria» відображена еволюція від древньої монархії до сучасної демократії, програма

«Ovo» являє собою дивовижну подорож у сповнений постійного руху світ комах.

Паралельно з цирком еволюціонували і театральні форми. В період появи циркових вистав у новому «театралізованому» стилі в класичному театрі виникають вистави з виразною цирковою складовою. Такі відомі режисери, як Філіп Жанті, Андреас Крігенбурга, Даніеле Фінці Паска, Ромео Кастелуччі, Жозеф Надж, Роберт Вілсон, Дмитро Кримов і театр «АХЕ», всесвітньо відомі українські режисери Андрій Жолдак і Роман Віктюк привнесли в театр прийоми живопису, цирку, танцю, кіно і створюють виразні, що дивують своєю сміливістю, вистави.

Так, творчість останніх десятиліть швейцарського режисера Даніеле Фінці Паски – приклад розвитку ідеї синтетичного театрального видовища, де головними складовими є циркові форми та прийоми. На сьогоднішній день він вважається одним з найзатребуваніших постановників драматичних вистав, опер і шоу світового масштабу, (наприклад, церемонія закриття Олімпійських ігор у Турині, 2006 р.). Характерним прикладом є його постановка на основі монтажу чеховських п'єс, оповідань і епізодів з життя самого Антона Павловича. По ходу вистави героїні – три сестри – витончено балансують на гойдалці-трапеції як акробатки. Професійних акробатів із цирку «Елуаз» Фінці Паска залучив і у виставі «Дощ». Особливо ефектним є номер «Колесо Сіра» в їх виконанні, де артист обертається в шаленому темпі всередині червоного колеса. Тобто швейцарський режисер, як і багато інших європейських театральних режисерів, робить ставку на візуалізацію.

Циркові прийоми можна спостерігати і у виставах-«ожилых картинах» володаря премії ЮНЕСКО, майстра театральної провокації Андрія Жолдака. Так, у постановці «Тарас Бульба» режисер значно скоротив текст на користь калейдоскопа з візуальних метафор. У виставі присутні

ілюзіоністські трюки з водою і вогнем, акробатичний підйом артистів по жердині. У «Слузі двох панів» (К. Гольдоні) актори і зовсім позбавлені права голосу, їх озвучують артисти-суфлери, а на сцені розгортається практично циркова експресивна пантоміма з використанням відверто клоунських прийомів акторської гри. Актори-маски, які виконують майже циркові трюки і пластичні етюди, притаманні і для вистав Романа Віктюка (наприклад, у виставі за п'єсою Ж. Жене «Служниці»). Історично відомий досвід українського театрального актора і режисера Леся Курбаса, який застосовував акробатичні вправи, циркову техніку, пантоміму, буфонадно-гротескову і пародійно-епатажну манеру гри, наполягаючи на експериментальному стилі поведінки, і синтезують це з функціями актора на українській сцені. У комедії Марка Кропивницького «Пошились у дурні» роль Кукси Курбас виконував у буфонадно-цирковій манері.

Таким чином, сформувався новий візуальний театр (або «visual theatre») – тип театру, в якому головним виразним засобом є «картинка». Візуальний театр поєднує драму з театром ляльок, театр художника – з пантомімою, інсталяцію – з мультиплікацією, циркові прийоми – з оперою. Візуальний театр (або театр художника), максимально виражає сутність постдрами: відмова від літературної основи і – часто – від наративу взагалі. Відбувається переосмислення фізичних можливостей тіла, його фактури відносно тексту, який до цих пір вважався основним засобом виразності у виставі.

Отже, з одного боку, ми спостерігаємо театралізацію циркових форм, які розвинулися в стандарти «Nouveau Cirque», з іншого – появу гібридного візуального театру, що активно насичується цирковою пантомімою та іншими цирковими прийомами. Перш, ніж перейти до аналізу впливу цих процесів на розвиток українського цирку, важливо зрозуміти, в яких історичних і соціокультурних умовах вони стали можливі. Найважливішою умовою таких радикальних змін у

виконавських мистецтвах загалом, і в цирку зокрема, став технічний прогрес. Подальше вдосконалення гаджетів втілило в життя, по-перше, нові форми – відеовистави, відеокліпи, забезпечило наближення «картинки», можливість розглянути на крупному плані раніше приховані від глядача нюанси. По-друге, з'явилися нові варіанти взаємодії між видовищем і глядачем як реципієнтом. Сьогодні є можливість переглядати шоу або окремих номер у будь-яких обставинах, у тому числі й на самоті, без урахування феномену видовищного спілкування. Таким чином, посилилася роль візуальної «картинки», з'явилися такі терміни, як «кліпова свідомість», «цифрове мислення», що не могло не вплинути на естетику видовищ.

Розвиток цифрових технологій запустив нові глобальні процеси в економіці і в соціумі, відповідно, культурний взаємообмін між країнами також став інтенсивнішим. Наслідком глобалізації стало багатократне збільшення потоку інформації, який сьогодні впливає на свідомість людини. І глядач тепер приходиться у цирк не тільки за розвагою, але і для осмислення свого місця у світі, що змінився. Звідси виток у театралізованих циркових програм і номерів зі складною тематикою, що не запрограмовані виключно на сміхову реакцію. Вони органічно вписуються і в «Nouveau Cirque», і в рух «Нова щирість».

Термін «Нова щирість» (англ. New Sincerity) використовується сьогодні в культурі та філософії, а також для опису творів мистецтва, які відходять від принципів постмодерністської іронії і цинізму. Щирість стає основним мотивом рефлексії й осмислення, часто винесеним на сцену, що повинен був відчувати глядач «про себе». Характерним прикладом цього руху сьогодні стало самовираження в Інтернеті. У соціальних мережах люди під власними іменами (а не анонімно під вигаданими ніками) масово і відверто діляться страхами й радісними подіями, надіями і суто особистими проблемами, отримують коментарі та рекомендації, і в цьому

взаємообміні відбувається пошук відповідей і смислів. У мистецтві акцент також переміщається на справжність, втрачену чистоту думок і почуттів. Іронія, сарказм, гротеск перестали бути головними у настрої доби постмодернізму. На зміну прийшла нова щирість і постіронія або еклектична іронія – стан, у якому кордони між гумором і серйозністю в низці творів виявляються розмитими.

У «Nouveau Cirque» ця тенденція призвела до зміни образів і масок. Відомо, що маска є символічною формою осмислення ставлення людини до її соціальної ролі. У клоунаді й ексцентриці, де маска є невід'ємним атрибутом, активно триває процес реформування. Клоуни сьогодні далеко не завжди вдаються до яскравого гриму і строкатих костюмів, зміни відбуваються більше не в зовнішніх рисах образу, а у внутрішньому наповненні маски як характеру і персонажа, а також в інструментах, які використовуються для подачі мізансцен і реприз.

Ці обставини і світові тренди, безумовно, справили вплив на розвиток циркового мистецтва в Україні. Ще в 1970-80-х рр. головний режисер Київського цирку Борис Заєць і балетмейстер Олександр Зайцев почали експерименти з великою формою. Були створені такі масштабні циркові пантоміми, як «Подвиг», «Корчагінці», «Богатирські ворота». Пантоміма «Подвиг» розкривала сюжет боротьби героїчного партизанського руху проти фашистських загарбників. У «Корчагінцях» розкривалася складна й серйозна тема про спадкоємність поколінь на певних етапах історії країни. До 1500-річчя Києва на історичних фактах і фольклорних матеріалах була створена пантоміма «Богатирські ворота». Відважний богатир Вавила, разом із Князем, визволили красуню Василину і врятували Київ від захоплення кочівниками. Загальний замисел об'єднував драматургічні лінії, які проходили через весь сюжет циркової вистави. Таким чином,

пом'якшувалися переходи між окремими номерами, і це посилювало загальний естетичний вплив.

Саме творчий тандем режисера Київського цирку Бориса Зайця і балетмейстера Олександра Зайцева передував тяжінню до драматургії, сюжетності і появи стилю «Nouveau Cirque» в Україні на сучасному етапі.

Сьогодні серед напрацювань вітчизняного цирку європейського масштабу – вистава «Black and White» («Чорне та Біле»), режисером якого виступив Дмитро Туркеєв, який пропрацював кілька років у «Цирку дю Солей». Вперше в циркові номери були залучені спортсмени, що займаються мотофрістайлом, яким були створені технічні умови для виконання екстремальних трюків. Артисти виходили на манеж у повсякденному одязі, який носить сучасна молодь, без яскравих кольорів, у чорно-сірих тонах. А в епілозі виникала несподівана метаморфоза, і артисти з'являлися в білих костюмах. Центром складної драматургічної канви став роздум про роль людини у сучасному урбанізованому світі. «Назву підказало саме життя, яка йде то вгору, то донизу – чорні смуги змінюються білими, і навпаки», – коментує філософський підтекст програми режисер Д. Туркеєв.

У числі експериментальних театральних робіт у 2016 р. у Національному цирку України була створена вистава «Афродизіак». Детектив-трилер часів Французької революції про людину, що хотіла змінити світ, а натомість занурила його у темряву. Видовищний і шокуючий театр. Спецефекти, захоплюючі трюки, ілюзійні та акробати, оригінальна музика, модерновий балет, унікальні декорації, світлове шоу і найкращі актори з усієї країни – в одному проекті.

Режисер Максим Голенко, драматург Віктор Понізов, продюсери Ірма Вітовська, Віталій Ванцев і Михайло Бондаренко стверджують, що не просто перейняли західний досвід, а спиралися в архітектоніці постановки на вже існуючу традицію в українському театрі, яка йде ще від Леся Курбаса.

Нагадаємо, що Лесь Курбас одним з перших синтезував театр і цирк.

У стилістиці «Nouveau Cirque» експериментують і педагоги Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, номери яких відзначалися на відомих фестивалях. Так, номер режисера-педагога академії Т. Позднякова «Брати» у виконанні випускників закладу, братів В. і А. Ірошників, здобув Золоту медаль на фестивалі «Цирк майбутнього» в Парижі (2004 р.) та нагороду «Срібний клоун» у Монте-Карло (2005 р.). Драматургія номера вибудована на взаєминах двох братів, де присутні розбіжності, суперечки, питання першості і непростого взаєморозуміння. При цьому в номері звичні сміхові реакції поступилися тонкій іронії, що супроводжує неспішну розмову двох близьких людей про важливе.

Тріо жонглерів у складі Є. Пахаловича, М. Головченка, В. Гапановича, також випускників академії, отримали нагороду «Срібний клоун» у Монте-Карло на фестивалі «Молода генерація» (2017 р., педагог за жанром – Ю. Поздняков, режисер – Т. Поздняков). Мізансцена і жонглерські комбінації цього номера нагадують єдиний складний механізм, який працює у певному заданому режимі. Раптово – для контрасту і передачі імпульсу ритму – відбувається збій, який триває кілька секунд. Виконавці майстерно імітують «зависання» в часі і просторі, як це трапляється у системі роботи механізмів або комп'ютерних мереж.

Цікавий досвід освоєння прийомів «Nouveau Cirque» колективом академії з'явився завдяки японсько-українській науково-творчій зустрічі в 2019 р. На цьому форумі знавцем японського цирку Мікію Осшіма був представлений дует артистів – Каєм Танігучі і Хати́ро, випускників Школи цирку Сурі. При цьому в навчанні артистів брала участь педагог Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв Н. Тищенко. Дует, піонер нових циркових трендів у

Японії, створює унікальні синтетичні за жанром номери, використовуючи навички акробатики, жонглювання і бойового стилю східних єдиноборств. Японські жонглери знайшли незвичайний ексцентричний хід акторської взаємодії за допомогою жонглювання одним м'ячем. Вони технічно грають між собою, то ховаючи м'яч обманним рухом, то несподівано викидаючи його з-за спини або шиї, використовуючи танцювальну пластику й акробатичні елементи. При цьому в якості костюмів артисти використовують буденний одяг, такий самий, як у їх однолітків у будь-якому подвор'ї, що створює ефект мимовільного і безпосереднього споглядання, стираючи межі між глядачами й артистами. У 2017 р. дуєт із тріумфом виступив на відкритій сцені «EJC Holland» на найбільшому у світі змаганні з жонглювання.

Серед окремих номерів і артистів, які представляють Україну на світовій арені, зокрема в Парижі на міжнародному фестивалі «Var'ete», також необхідно виділити вольтижну групу «Crazy Flying», номер режисера Д. Віскова, які здобули перше місце в 2005 р. Простота в костюмах, відсутність прикрас і спеціального пихатого дизайну, манера взаємин між партнерами і пластична композиція, режисерське рішення поза стандартними канонами традиційного цирку, що стало передвістям номерів в стилістиці «Nouveau Cirque».

Переможці конкурсу «Україна має талант» 2014 р., акробати на моноциклі, українська сім'я Дмитро та Олена Дудник, проникливо розкрили складні психологічні взаємини творчої родини. Саме акцент на сюжет і драматургію зробив цей номер новаторським прочитанням в жанрі еквілібру на моноциклі.

Таким чином, очевидно, що програми і номери українського цирку останніх десятиліть уже не відповідають теоретичним стандартам класичної циркової вистави минулого. У циркової програми з'явилися зовсім нові якісні риси:

- зміна формату вистав; тематична єдність вистави, загальна драматургічна основа, спрямована на цілісне естетичне враження, тобто, значне посилення драматургічної лінії програм (на відміну від класичного дивертисменту з окремими яскравими номерами, різноспрямованими за жанром і змістом, які з'єднував інспектора манежу або шпрыхталмейстера);
- акцент на колективні зусилля великої групи виконавців, спрямовані на досягнення загального естетичного ефекту; «безшовна» перетікання одного номера в інший; відповідно, посилюється роль режисера вистави (на відміну від цирків минулого, де домінували окремі солісти і номери);
- оригінальне музичне оформлення направлено на загальний зміст і драматизацію нюансів (а не темповий супровід окремих номерів);
- декораційне рішення, включаючи світлові спецефекти, спрямоване на загальний зміст, візуалізацію загальної «картинки» (а не обслуговує окремі номери);
- зміст вистав може висвітлювати складні, раніше не властиві цирку, теми (а не переважно розважальний контент цирку минулого);
- поява нових несмішних масок і образів у рамках нових драматургічних концепцій побудови циркових вистав. (На відміну від цирку минулого, що базується переважно на смішних репризах і гегах);
- дизайн костюмів узгоджується з загальним тематичним змістом вистав, а не обслуговує окремі номери;
- посилення симбіозу жанрів і видів мистецтва, гібридизація форм: поєднання циркових прийомів із живописом, кінематографом, пантомімою, вокалом тощо (на відміну від цирку минулого, де цей синтез практикувався набагато менше, епізодично);
- у низці вистав і номерів драматургічні лінії мінімалістичні костюми без стразів і прикрас, декораційні і світлові рішення можуть бути спрямовані на наближення до атмосфери

повсякденног життя (на відміну від програм минулого, де домінували яскраві фарби й гіперболізовані образи);

- у великих програмах – акцент на екстрим і реквізит, заснований на нових технічних можливостях (на відміну від цирку минулого, де акцентувались, наприклад, атракціони дресури);

- орієнтир – без участі тварин (на відміну від програм традиційного цирку).

На відміну від класичної програми в «Nouveau Cirque» змінилася й організаційно-виробнича структура:

- колективна робота заснована на груповому підході, а не на індивідуальній праці хедлайнерів;

- сценарій – художній, чітко прописаний план для усієї вистави (а не механічне поєднання окремих взаємозамінних номерів);

- участь директор-трекера, який відстежує і супроводжує нову програму – від ідеї бізнес-проекту на його початкових етапах до фінальної реалізації;

- у деяких випадках переоцінка таких основоположних структурних моментів, як манежне коло; можливість виступу на театральній-концертній сцені;

- як правило, наявність великих кіноекранів, супроводжуючих виставу;

- зазвичай професійна підготовка артистів у спеціалізованих закладах освіти.

Це свідчить, що основні риси українського цирку останніх трьох десятиліть і характерні риси феномену «Nouveau Cirque» переважно збігаються.

**Висновки.** Повертаючись до першого аспекту, що характеризує вітчизняний «новий цирк», задамося питаннями: чи не стане настільки явне посилення театралізації поштовхом до поглинання цирку театром? Чи можлива така метаморфоза з огляду на те, що цирк відкритий до гібридизації, і його справжня структура і розмаїття жанрів легко трансформуються і інтегрується в інші види мистецтв? Нагадаємо, що драма

етимологічно відноситься до «дії». Як відомо, театральна вистава підрозділяється на акти, тобто дії, а актори, персонажі, іменуються дійовими особами. Головним виразником думки і знаряддям дії для дійових осіб є слово. У цирку основним засобом виразності є (і залишається сьогодні!) трюк. За висловом відомого вченого-циркознавця М. І. Немчинського, трюк народжує образ, а образ, у свою чергу, одухотворяє трюк, що є цирковим способом відображення дійсності – це і виявлення ставлення до навколишнього, і циркове спілкування партнерів, і розкриття свого характеру, свого темпераменту, своєї душі [4.?] І в «Nouveau Cirque» уся ускладнена драматургія реалізується, як і раніше, за допомогою трюків різних циркових жанрів і вибудовується без театральної наративної лінійності.

Вкотре спираючись на дослідження А. Мартінез, відзначимо, що театралізація сучасного цирку ні в якому разі не передбачає прямого насильницького насичення номера або програми елементами театру. Це, скоріше, тонкий діалектичний процес. «Цирк не ухиляється від гібридизації, оскільки його послідовна структура легко трансформується внаслідок того, що численні складові його дисципліни легко інтегруються в інші драматургії, він став предметом роздумів і рушійною силою інновацій для режисерів» [11, с.15].

Під складовими дисциплінами маються на увазі в даному контексті основні циркові жанри – гімнастика, акробатика, жонглювання, еквілібрування, ілюзія, клоунада, про своєрідну художню «валентність» (здатності до з'єднання) яких розмірковує автор.

Нова ускладнена драматургія необхідна «Nouveau Cirque», бо він бажає відокремитися від звичних суто видовищних розваг. Ці гібридні новаторські постановки настільки естетично самодостатні, що легко можуть впливати на театр і навіть «дестабілізувати» його, як вважає А. Мартінез [11].

Таким чином, анексії цирку не відбувається, театральність у «Nouveau Cirque» лише підкреслює циркові засоби виразності, а саме – виконання трюків і трюкових комбінацій. Водночас цирк здатний «потрясати» саму драматичну форму, розбиваючи сюжетну лінію п'єси на невеликі елементи – номери, без вербального діалогу. І явище «візуального театру» саме підтверджує, наскільки глибокою може бути переоцінка можливостей тіла по відношенню до тексту, який до цих пір вважався основним матеріалом вистави на традиційній класичній театральній сцені.

Для українського цирку сьогодні характерний пошук нових форм, їх гібридність стала новим оздоровчим диханням. За часів зміни комунікативної парадигми, коли стрімко змінюється специфіка спілкування, форми зв'язку, характер ціннісно-світоглядних установок, мистецтво вітчизняного цирку органічно влилося у світовий рух «Nouveau Cirque» і продовжує теоретично обґрунтовувати свою специфіку.

### Література

1. Йосипенко О. Стаття Парадокси концепту ідентичності: минуле та сучасність. Філософська думка. 2019. №5. С. 95.
2. Левицкий Д. Оциркуванный театр: репортаж с репетиции спектакля-триллера «Афродизиак». URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/12/221408/>
3. Макаров С. Театрализация цирка. Москва: Либроком, 2010. 287 с.
4. Немчинский М. На манеже цирка – артист. Москва: Советская Россия, 1974. 72 с.
5. Ольшанская А. Коммуникативный процесс в условиях глобализации: социально-философский анализ: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва, 2005. 146 с.
6. Сергеев А. Циркизация театра. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства, 2008. 156 с.

7. Титар О. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. Харків, 2016. 35 с.
8. Шевчук С. Національно-культурна ідентичність у глобалізованому світі. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурлогія». 2016. Вип.18. Сс. 58-60.
9. Guy J.-M. Le cirque contemporain. Paris: les arts du cirque, 2020. 1 p.
10. Nouveau Cirque.  
URL: [https://ru.qwe.wiki/wiki/Nouveau\\_Cirque](https://ru.qwe.wiki/wiki/Nouveau_Cirque)
11. Новая искренность.  
URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Новая\\_искренность](https://ru.wikipedia.org/wiki/Новая_искренность)
12. Martinez A. La dramaturgie du cirque contemporain Français : quelques pistes théâtrales. Cirque et théâtralité : nouvelles pistes//L'Annuaire théâtral. 2002. No. 32. Pp.14-15.

**Тамара Борисовна Гринье,**  
Киевская муниципальная  
академия эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: [tgrinie.13@gmail.com](mailto:tgrinie.13@gmail.com),  
ORCID: 0000-0002-0698-7366

## **НАПРАВЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ В ЦИРКОВОМ ИСКУССТВЕ 1990-х – 2000-х гг.: ПРОБЛЕМЫ ВИДОВОЙ РЕЛЕВАНТНОСТИ**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию генезиса «Nouveau Cirque» или «нового цирка» как художественного явления. При этом основное внимание уделяется периоду с начала 1990-х гг. до наших дней, важной характеристикой

которого стала актуализация вопросов релевантности циркового искусства с учетом его заметно укрепившихся взаимосвязей с театром. На основе анализа современного контента, а также утверждений отечественных и зарубежных исследователей, ставится проблема теоретического соответствия театрализованных цирковых шоу-программ классическим видовым канонам. Ключевым аспектом статьи стало проведение четкой демаркационной линии между театрално-цирковыми представлениями и театральным искусством, феномен «Nouveau Cirque» был определен автором как полновесный этап в развитии цирка.

**Ключевые слова:** «Nouveau Cirque» или «новый цирк», театрализация цирка, «новая искренность», постирония, визуальный театр, гибридизация форм, директор-трекер, «Цирк дю Солей»

**Tamara B. Grinie,**

Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: tgrinie.13@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0698-7366

## **DIRECTIONS OF DRAMA IN THE CIRCUS ART OF THE 1990s – 2000s.: PROBLEMS OF SPECIES RELEVANCE**

**Abstract.** The article is devoted to the study of the genesis of “Nouveau Cirque” or the “new circus” as an artistic phenomenon. At the same time, the main attention is paid to the period from the beginning of the 1990s to the present day, an important characteristic of which was the actualization of the relevance of circus art, taking into account its markedly increased interconnections with the theater. Based on the analysis of modern content, as well as the statements of domestic and foreign researchers, the problem of the theoretical correspondence of theatrical circus show to classical specific canons

is raised. The key point of the article was a clear demarcation line between circus and theater performances, and the definition of the *nouveau cirque* phenomenon as a full-fledged stage in the development of the circus.

In the last third of the XX<sup>th</sup> century a phenomenon began to develop in Europe and North America, which later became known as “*Nouveau Cirque*”. The format of the universal theatrical and circus program has become more and more actively replacing and “absorbing” traditional performances. In Ukraine this artistic discourse has received an important historical impetus since the early 90s of the last century.

There are more and more circus shows with elements of “*Nouveau Cirque*” and an increased theatrical component began to appear in Ukrainian circuses.

The new form has a number of significant differences from the classic circus program. Against the background of the growth in the number of such theatrical shows in the Ukrainian circus, a problem emerged - the discrepancy between the new content and the established theoretical framework. The next important aspect is whether the further deep interbreeding with theatrical art the circus can really lose its specific identity and become a “kind” of theater?

The content of theatrical circus shows is analyzed to determine the phenomenological features of “*Nouveau Cirque*”, in combination with the socio-cultural conditions in which the formation of such forms became possible. It is also important to trace how the dialectical relationships between the circus and theatrical arts developed over time, which will make it possible to differentiate the role of the theatrical component in such forms.

Based on the definition of qualitatively new features in the development of the Ukrainian circus, the conclusion is formed that the search for new forms characterize the Ukrainian circus today; their hybridity has become a new healthful breath. In an era of change in the communicative paradigm, when the specificity of communication, forms of communication, the nature of value and

worldview attitudes are rapidly changing, the art of the domestic circus organically merged into the world movement *nouveau cirque* and continues to develop its theoretical profile.

**Key words:** “Nouveau Cirque” or “new circus”, circus theatricalization, new sincerity, postirony, visual theater, hybridization of forms, director-tracker, “Circus du Soleil”

### References

1. Josipenko, O. (2019). Paradoksy konceptu identichnosti: minule ta suchasnist [Paradoxes of the concept of identity: past and present]. *Filosofs'ka dumka*, 5, 95. [in Ukrainian].
2. Levickiy, D. Ocirkovannyj teatr: reportazh s repeticii spektaklya-trillera ‘Afrodiziak’ [Circulated theater: report from the rehearsal of the thriller play ‘Aphrodisiac’]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/12/221408/> [in Ukrainian].
3. Makarov, S. (2010). *Teatralizaciya cirka* [Theatricalization of the circus]. Moscow: Librokom [in Russian].
4. Nemchinskiy, M. (1974). *Na manezhe cirka – artist* [On the circus arena – actor]. Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].
5. Ol'shanskaya, A. (2005). *Kommunikativnyj process v usloviyah globalizacii: social'no-filosofskij analiz* [The communicative process in the context of globalization: a socio-philosophical analysis]: dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskiykh nauk. Moscow [in Russian].
6. Sergeev, A. (2008). *Cirkizaciya teatra* [Circization of the theater]. Sanct-Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gos. akad. teatral'nogo iskusstva [in Russian].
7. Titar, O. (2016). *Ukrayins'ki nacional'no-kul'turni identichnosti slobozhanshchiny u konteksti globalizacii: filosofsko-antropologichnij vimir* [Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchyna in the context of globalization: philosophical and anthropological dimension]: disertaciya na zdobuttya naukovoogo stupenya doktora filosofskiykh nauk. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Shevchuk, S. (2016). Nacional'no-kul'turna identichnist' u globalizovanomu sviti [National and cultural identity in a globalized world]. Naukovi zapiski Nacional'nogo universitetu "Ostroz'ka akademiya". Seriya "Kul'turologiya", 16, 58-60 [in Ukrainian].
9. Guy, J.-M. (2020). Le cirque contemporain. Paris: les arts du cirque [in French].
10. "Nouveau Cirque" [New Circus]. Available at: [https://ru.qwe.wiki/wiki/Nouveau\\_Cirque](https://ru.qwe.wiki/wiki/Nouveau_Cirque) [in Russian].
11. "Novaya iskrennost" [New sincerity]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Novaya\\_iskrennost](https://ru.wikipedia.org/wiki/Novaya_iskrennost) [in Russian].
12. Martinez, A. (2002). La dramaturgie du cirque contemporain Français : quelques pistes théâtrales. Cirque et théâtralité: nouvelles pistes. L'Annuaire théâtral, 32, 14-15 [in French].

УДК 792-09; 7.091.4

**Ганна Костянтинівна Липківська,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: annlipen@gmil.com,  
ORCID: 0000-0002-3100-7534

**СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР  
КРИЗЬ ПРИЗМУ ФЕСТИВАЛЮ-ПРЕМІЇ «ГРА-GRA»  
(2018-2020)**

**Анотація.** Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА-GRA» був започаткований Національною спілкою театральних діячів України у 2018 р. Він став першим загальнонаціональним театральним форумом за всі роки незалежності країни. У статті викладено інформацію про алгоритм фестивалю-премії, проаналізовано його статистику за 3 роки, зазначено основні тенденції театального життя в сучасній Україні, які він виявив: децентралізованість та «персоналізованість», а не інституціональність мистецького процесу, завузьке коло креативних режисерських кадрів, самоізолюваність окремих театрів/міст/областей від загальних комунікативних потоків. Також у статті зроблено акцент на виданні Альманаху фестивалю-премії як на спробі відродження «паперової» театральної критики в Україні.

**Ключові слова:** фестиваль-премія, український театр, театральний процес, Альманах, режисер

**Вступ.** У 2018 р., тобто на третьому десятковій років від моменту здобуття державної Незалежності, Україна нарешті спромоглася на власну щорічну загальнонаціональну театральну

премію, хоча розмови про її необхідність точилися принаймні з середини 1090-х рр. – відтоді, як у Києві з'явилася місцева «Київська Пектораль», у Дніпрі – «Січеславна», яка охоплює театри Дніпропетровського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України (а саме – у містах Дніпрі, Запоріжжі, Кам'янському, Кривому Розі, Павлограді,), а в Івано-Франківську декілька років поспіль проводився фестиваль-огляд «Прем'єри сезону», який охоплював регіон Львівського міжобласного відділення НСТДУ (Івано-Франківськ, Луцьк, Львів, Рівне, Тернопіль та ін.). Проте перехід від цих локальних мистецьких ініціатив на загальнодержавний рівень відбувся лише нещодавно.

**Постановка проблеми.** Театральне життя в Україні було вкрай дезінтегрованим протягом майже 25 років – відколи активну творчу діяльність через економічні та інші причини призупинила Спілка театральних діячів, яка до тих пір, ще з часів Українського театального товариства, була основним ініціатором загальнодержавних фестивалів, лабораторій тощо. Хоча всеукраїнської театральної премії не існувало і тоді.

Ситуація почала змінюватися з перезавантаженням НСТДУ у 2016 р., коли на чолі організації став Б. Струтинський – зі своєю командою та під гаслом «Включайся у СПІЛКУвання!». Сезонні школи, творчі лабораторії та інші форми діяльності спілки мають на меті, окрім суто професійних цілей, «зшивання» країни, формування єдиного мистецького простору. Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА-GRA» – найпотужніший та наймасштабніший із цих проєктів.

Нині «ГРА-GRA» проводиться вже втретє, тож, можна впевнено казати про тренди, проблеми та перспективи, які і формуються щодо нього самого, і постають у загальному контексті театального процесу в Україні загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Статутні документи фестивалю-премії та вся поточна інформація (оголошення про початок та завершення прийому заявок, склад

Експертної ради та міжнародного журі, лонг-лист та шорт-лист, програма підсумкового фестивалю, список переможців) розміщуються на офіційному сайті НСТДУ [1].

Перебіг I та II фестивалів, а також початок III (етап прийому відеозаявок та оголошення лонг-листа) широко висвітлюється в українських та закордонних ЗМІ – в газетах, часописах, на інтернет-порталах, на радіо та ТБ (зокрема, інформаційними партнерами фестивалю-премії є «UA: суспільне мовлення» та «UA: українське радіо», телеканал «Еспресо», часописи «День» і «Gazeta.ua» та ін.), а також на офіційних сторінках органів державного управління (Міністерство культури України, департамент культури Київської міської державної адміністрації). Окрім авторки цих рядків у статтях журналу «Український тиждень» [2; 3], аналітику щодо «ГРИ» впродовж 2018-2019 рр. розміщували на різних ресурсах І. Голіздра [4], В. Котенок [5], А. Гайшенець [6], Д. Гуцалюк [7] та ін.

**Мета статті** – зафіксувати динаміку розвитку Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГПА-GRA» та визначити на цій базі основні тенденції театрального процесу в Україні.

**Виклад основного матеріалу.** Традиційний для театралів календар сегментується за сезонами. Проте через специфіку державного фінансування Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГПА-GRA» прив'язаний саме до календарного року: прийом заявок розпочинається в січні, а показ на київських сценах вистав-фіналістів, визначення та нагородження переможців проходить останнього тижня листопада.

За назву для цього масштабного проекту методом мозкового штурму було обране слово-визначення, що водночас є абрєвіатурою. Наріжний камінь мистецтва театру: «гра». Латинське «GRA» в даному разі розшифровується як «Great Real Art» – «Велике Справжнє Мистецтво».

Робоча група, яка працювала над Положенням фестивалю-премії, ознайомила з закордонними аналогами (Білорусь, Грузія, Польща, Росія та ін.), але вирішила не наслідувати їх, бо багато подібних, некритично калькованих схем (у царині грантів, в освітній галузі тощо) або геть не працюють на вітчизняному ґрунті, або працюють викривлено. Відтак було створено оригінальний алгоритм, який поєднав у собі премію та фестиваль, причому такий, котрий є не презентацією переможців, а заключним, третім етапом їх визначення.

Отже, професійні театри будь-якої форми власності – національні, комунальні, приватні, антрепризні та ін. – щороку висувають одну зі своїх прем'єр, що вийшли попереднього року; таке само право мають громадські організації, статутна діяльність яких пов'язана з театральною галуззю. Експертна рада, що складається з 10 фахівців (театро- та музикознавці, культурологи, журналісти), переглядає доданий до заявки відеозапис (повну версію або ж немонтований фрагмент вистави – бо шляхом нарізання-склеювання можна створити значно більш вдале враження, яке не відповідатиме реальній картині) та складає лонг-лист – до 30 вистав. Ці вистави експерти переглядають уже наживо, голосують – і визначають до 12 учасників підсумкового фестивалю.

Для повноти картини бажано було б, звісно, виходити на «трійки» номінантів, розширивши програму фестивалю до 18 вистав, але наразі цього не дозволяють ані бюджет, ані інші ресурси.

На підсумковому фестивалі, який проходить у Києві, працює уже не Експертна рада, а Жюрі: воно складається винятково з закордонних фахівців та визначає 6 переможців (найкращі драматична, камерна – до 150 глядачів, для дітей, музична – в жанрі опери/оперети/мюзиклу, хореографічна/пластична та експериментально/пошукова – на перетині театральних жанрів – вистави), а також розподіляє

індивідуальні номінації – за найкращу режисуру, сценографію, жіночу та чоловічу ролі, музичне та пластичне рішення.

Зрозуміло, що за такої системи (передусім, на етапі подачі заявок) найбільша відповідальність щодо якості запропонованого мистецького продукту лягає на самі театри – насамперед вони, обираючи майбутню виставу-конкурсанта з числа своїх прем'єр (а колективи, які працюють інтенсивно, можуть за календарний рік випустити їх щонайменше 6-7), мають об'єктивно оцінити власні шанси та власний мистецький рівень.

Здебільшого в рамках «ГРИ» ми маємо справу з керівництвом театрів, яке дає собі звіт щодо нових тенденцій та мислить критично, тому і не наполягає на винятковій увазі до себе, може дозволити собі річну паузу, коли бачить, що нові прем'єри не є цілком конкурентоспроможними, – адже самовдоволені «колгоспи 'Тихе життя'» і не долучаються до «ГРИ», перебуваючи у творчій самоізоляції. Та, разом з тим, є і такі випадки, коли театри висувають на розгляд Експертної ради вистави, що користуються популярністю місцевої публіки або приурочені до важливих дат, вважаючи це за критерії мистецької вартісності, тоді як завданням Експертної групи є, поряд з іншим, заохочення оригінальності, ексклюзивності, які не завжди гарантують «касу». Зрештою, «ГРА» за визначенням є професійною відзнакою, і пропозиції (лунають і такі) враховувати в її рамках і думку глядачів не мають під собою ані належного обґрунтування, ані переконливого механізму реалізації. Відтак, вистави відверто комерційного спрямування (хоча серед них трапляються і доволі якісні за втіленням), навіть прийняті до розгляду, до сьогодні не мали шансів продовжити змагання на наступних етапах.

Принципова позиція організаторів фестивалю-премії – не розділяти театри на державні/недержавні, висуваючи до всіх рівні вимоги та надаючи рівні можливості. Частка таких колективів («Дикий театр», «Майстерня Миколи

Рушковського», «Чесний театр», «Open Opera Ukraine», «Мізантроп», незалежний проект «Театральна біржа», «Театральна лабораторія», «Сцена б», «Creator», «PostPlayTeatr» – «Театр Переселенця», «ProEnglish Theatre», продюсерська компанія «ТЕ-АРТ», Театр тіней «Teulis», харківські «Театр 19», «Прекрасні квіти», «Нефть», «Марігал», а також «Terra Incognita» з Маріуполя, «Перехрестя» з Чернівців та ін.) більше і складає нині близько 30% від загальної кількості учасників на противагу 19% у перший рік.

Це, звісно, не охоплює увесь театральний простір України (у якому близько 130 державних театрів і принаймні вдвічі більше недержавних), але, по-перше, «ГРУ» зорієнтовано на мобільних учасників, тих, хто відчуває себе у тісному зв'язку з загальним контекстом (це – саме та «активна меншість», яка завжди і скрізь штовхає процес уперед), а по-друге, багато хто подивився на рівень фіналістів і, треба думати, зробив якісь висновки щодо власного стану та перспектив.

Саме через професійний характер премії принциповим було забезпечити максимальну незалежність експертів. У «Положенні...» окремо й чітко зазначено: членами Експертної ради можуть бути лише ті фахівці, котрі «не перебувають у постійних трудових відносинах із певним театральномистецьким закладом/колективом, який має право брати участь у конкурсному відборі, оскільки це спричиняє конфлікт інтересів» [1].

Зрозуміло, що критики, мистецтвознавці, журналісти, культурологи, давно й активно інтегровані у вітчизняний театральний простір (а інших до Експертної ради і не кооптують), не можуть бути 100%-во «стерильними» – є власні естетичні смаки, особисті стосунки, певний професійний «шлейф», що формується десятиліттями. Та принаймні інституційну залежність треба було виключити – як і закласти у «Положення...» також щорічну мінімальну 20%-ву (тобто на 1/5) ротацію Експертної ради (у 2019 р. вона склала ті самі 20%,

у 2020 р. – 60%). Щорічна ж ротація міжнародного журі передбачена повна, 100%-ва.

Уже традиційно до складу Експертної ради входять представники Києва, Львова та Харкова, де існують театрознавчі школи. У 2020 р. вдалося залучити й Одесу. Звісно, хотілося б ширшого представництва різних міст України. Але наразі це не є можливим через утруднену логістику (на другому етапі експерт має переглянути наживо не менше 70% вистав, а це понад 20 показів у різних куточках країни), брак кваліфікованих кадрів на місцях та – у разі наявності цих кадрів – їхню офіційну афельованість із заявниками, як «поточними», так і потенційними.

Багато дискусій до сьогодні точиться навколо відсутності у «ГРІ» окремої номінації «за найкращу виставу театру ляльок». У «Положенні...» щодо останнього сказано: «Вистави лялькового / анімаційного формату можуть бути заявлені та відзначені у всіх номінаціях». Логіка організаторів у даному разі полягає в тому, що у сучасному театрі ляльок акцент часто робиться на «живий» план, відтак назвати уповні «ляльковими» вистави О. Дмитрієвої (Харківський театр ляльок ім. В. Афанасьєва) або «Баб Бабеля» режисера В. Корняга (Одеський театр ляльок, 2018 р.) та змусити їх змагатися з «Козою-Дерезою» (Дніпровський театр актора і ляльки, 2017 р.) або подільськими казками («Пливе човен, казок повен», Рівненський театр ляльок, 2018 р.) було б принаймні некоректно та некваліфіковано. Деякі керівники театрів ляльок побачили в цьому дискримінацію, невизнання анімації як самодостатнього сценічного формату, неповагу до їхньої праці, тож певний «пул» таких театрів не подає своїх заявок на «ГРУ»: загалом, із 26 «профільних» державних театрів та 2 «мішаних», що мають у своєму репертуарі лялькові постановки поряд із драматичними, у першій «ГРІ» з виставами такого формату брали участь 10 театрів, у другій та третій – по 9. І навіть при цьому суто статистично впливає висновок: якби «лялькарів» «загнали» до

окремої «резервації», то до неї могли б потрапити максимум 5 театрів, а у лонг-листі, наприклад, першої «ГРИ» їх було аж 7: 4 – серед вистав для дітей (переміг Чернігівський театр ляльок), 1 – серед драматичних («Уявний хворий» за Мольєром, Харківський театр ляльок ім. В. Афанасьєва), 1 – пошуково-експериментальний («Гамлет», львівський театр «І люди, і ляльки»), 1 – камерний («Олеся» за О. Купріним, Одеса). У поточній «ГРІ» (за підсумками 2019 р.) до лонг-листа увійшли 3 вистави театрів ляльок – «Мауглі» з Миколаєва та «На хвилині» з Полтави (обидві здійснені в рамках інклюзивних проєктів) у номінації «вистава для дітей», «Пустостан» зі Львова («І люди, і ляльки») – у номінації «пошуково-експериментальна вистава».

Відповідно, постає проблема адресності багатьох постановок театрів ляльок (так, універсальна формула «для сімейного перегляду» часто стає відмовкою, натомість бачимо реалізацію «дорослих» меседжів засобами виразності, розрахованими на дітей, – як у поданій на розгляд Експертної ради постановці «Ніч проти Різдва» за мотивами М. Гоголя Херсонського театру ляльок, 2020 р.) та превалювання в них традиційних, естетично застарілих прийомів. Останнє стало особливо помітним останніми роками на міжнародних фестивалях у Дніпрі, Києві, Львові, де розрив між більшістю вітчизняних «лялькарів» та їх колегами навіть із сусідніх Болгарії, Білорусі, Литви, Польщі часто буквально впадає у вічі.

Отже, на першу «ГРУ», яка відбулася у 2018 р. (змагалися прем'єри 2017 р.), було подано 70 заявок. На другу (за підсумками 2018 р.) та третю (за підсумками 2019 р.) – по 83. Зрозуміло, що 83 у 2019 р. та 83 у 2020 р. – це, так би мовити, різні 83. Брак або навіть відсутність фінансування, тривожні очікування, епідемія (а останні заявки надсилалися уже під час карантину та скасування показу вистав на всіх без винятків сценах України) – і все одно маємо 68 театрів та 15 ГО, які представляють 20 міст і відчують себе частиною загальнотеатрального простору та спільноти.

Географія учасників «ГРИ» з самого початку виявилася широкою та репрезентативною – від Ужгорода, Берегового, Мукачева на Заході до Маріуполя та Северодонецьку, де нині базується Луганський обласний український театр, на Сході, від Чернігова та Сум на Півночі до Одеси, Миколаєва, Херсона на Півдні. Представлена переважна більшість обласних центрів України, при цьому театри, які працюють далеко від столиці та міст-мільйонників, теж явочним порядком засвідчують свою належність до загальноукраїнської театральної спільноти.

Загалом, як свідчить «ГРА», все вартісне – незвичне, оригінальне, резонансне – в театральному житті України розподіляється на її мапі не за географічним принципом, а за персоналіями.

Згадаємо, як фігурував в інформаційному просторі Чернігівський театр ім. Т. Шевченка років 15 тому: голодування частини трупи під облогою, протистояння всередині колективу, про вистави – жодного поголосу. Надалі ж, за творчого керівництва А. Бакірова та адміністративного – С. Мойсеєнка «Комедія помилок», «Різдвяна ніч», «Вій» уже об'їздили Україну та Польщу, зібравши різноманітні відзнаки. А. Бакірова наввипередки кличуть на постановку найбільшої театри країни – проте він віддає перевагу тому, аби «обробляти власний сад».

Та сама історія – з уславленим Харківським театром ляльок ім. В. Афанасьєва: кожна вистава, створена творчим тандемом режисера О. Дмитрієвої та художника Н. Денисової (від «Їжачка з туману» до чеховського «Вишневого саду», шекспірівських «Короля Ліра» та «Гамлета», мольєрівського «Уявно хворого»), а надто 2 з них, представлені у шорт- та лонг-листах ГРИ, – довгоочікувані та обговорювані.

Маленький театрик «І люди, і ляльки» був не надто помітний серед відомих львівських сцен, але прийшов до нього легкий на підйом О. Кравчук – і почалося: «Божественна комедія ан Данте», «Розколяда», «Гамлет», «Пустостан»...

Власний щорічний фестиваль, поїздки по всій Україні, а також до Білорусі, Польщі, Чехії. Тобто про цей театр нині знають скрізь.

А завдяки Р. Держипільському Івано-Франківськ у туристському сенсі перестав бути лише «транзитним пунктом» на шляху до Буковелю. Театральний порт «Порто Франко» (спочатку «морський», потім «повітряний») добряче струснув усю Україну (заради справедливості – це уже друга франківська театральна «хвиля»: перша була пов'язана з «Солодкою Дарусею» та «Нацією» за творами М. Матіос). Хто не приїхав подивитися франківського «Гамлета» у рідній локації, у фантастичному театральному підвалі, аналогів якого годі й шукати, – тому довелося дофантазувати найцікавіше на київському показі в рамках «ГРИ». У цьогорічному лонг-листі представлена незвична робота франківців – проект «Дванадцята ніч, або Що захочете» у постановці актора та режисера Олексія Гнатковського, де Шекспіра в оригіналі грають ветерани АТО та волонтери, і вони можуть будь-кому «дати фору» щодо свободи, креативності, наснаги.

«Поза зоною доступу» десятиліттями перебував Сумський театр ім. М. Щепкіна – аж ось його новий директор М. Юдін запросив головним режисером А. Меженіна, той залучив туди ще молодших А. Вусика та Р. Козака... І вже роботи останнього – у двох з трьох лонг-листів «ГРИ».

Що були в списках київських комунальних театально-видовищних закладів іще декілька років тому «Золоті ворота», що не було б їх там – не помітив би ніхто, окрім планового відділу та бухгалтерії департаменту культури КМДА. Нині нові «Золоті» С. Жиркова (а з моменту його переходу до «Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра» – Кс. Ромашенко) – скрізь.

Протилежні приклади, докази «від зворотнього»: розбурхав був П. Ластівка Волинський театр ім. Т. Шевченка – «Кармен», «Дон Жуаном», «Гамлетом», «Назаром Стодолею»,

палкими публіцистичними виступами на сайті та у соцмережах, регулярними гастролями в Києві – всі знали, що є такий театр. Залишив він Луцьк, і «далі – тиша»... Тепер продовжуємо чекати у «ГРІ» на очолюваний ним Черкаський театр ім. Т. Шевченка – і шкодуємо, що знов і знов відкладається його відкриття після ремонту, тож, творча команда не в змозі повноцінно реалізовувати свої задуми...

Якісно новий імпульс із приходом О. Ковшуна отримав Харківський «ТЮГ». «Пригоди Незнайки» за М. Носовим, «Уфті-Туфті» Б. Поттер та «Капітан Фракас» Т. Готьє, україно-німецький проект «Депеш Мод» за С. Жаданом та «Усе життя попереду» за Е. Ажаром – цілковито ексклюзивний репертуар. Тепер цей ексклюзив разом із Ковшуном «переїхав» на протилежний бік Лопані, до театру ім. Т. Шевченка, де невдовзі з'явився «Замок» за Ф. Кафкою (лонг-лист «ГРІ-2019»). Натомість «ТЮГ» відтоді проявився в інформаційному просторі лише один раз – через звільнення з посади на сесії Харківської обласної ради 5 грудня 2019 р. його директора внаслідок конфлікту інтересів згідно з законом про запобігання корупції.

Хто востаннє чув щось позитивне про Криворізький театр ім. Т. Шевченка? Одеський російський? Ніжинський ім. М. Коцюбинського? Дніпровський національний ім. Т. Шевченка? Їхні заявки на першу та другу ГРУ набрали мінімальні бали. А Дніпровський Молодіжний? Павлоград? Дрогобич? Харківська музкомедія?

Відтак унаочнюється значний розрив між «передовиками» та тим «хуторянством», яке становить генетичну хворобу вітчизняного театру. Досі лишаються поза загальним контекстом театри Кропивницького, Луцька (і «великий», і ляльок), Коломийський театр ім. І. Озаркевича...

Причому «хутір» – поняття геть не географічне, їх і у столиці чимало.

Так, остеронь «ГРІ» перебувають Національна опера ім. Т. Шевченка (її головний режисер А. Солов'яненко,

вручаючи нагороду переможцю на останній церемонії, анонсував участь свого колективу у наступному «циклі» фестивалю-премії, але заявка звідти так і не надійшла), Національний театр російської драми ім. Лесі Українки.

Останній вустами свого завіта Б. Куріцина взагалі публічно декларував відмову від участі у «ГРІ» через недовіру до членів Експертної ради; натомість запитання про те, які саме фахівці для театру є авторитетом, залишилося без відповіді.

«Головна наша місія – об'єднати людей навколо цієї премії, – каже після другого фестивалю Б. Струтинський (2019 р.). – Думаю, що в цьому плані – об'єднання українського театру – нам дещо вдалося. Але переважно кожен колектив – як творча особистість й індивідуальність – обертається навколо свого творчого «єго». Тому це питання непросте, його не можна виміряти за допомогою математичної науки. Фестиваль-Премія тільки-но робить перші кроки, має високу довіру у критиків, театралів. Але в Україні є деякі острівці, що досить складно долучаються до загальної справи... Це, якщо висловитися... досить дипломатично. Тому треба багато працювати, аби пізнати цю соціологію. (...) Справді, це досить гучно сказано — мовляв, ми зробили Премію і таким чином об'єднали весь український театр. Я вважаю, що з поняттям «об'єднання» в Україні взагалі складно...» [8].

Очевидним стало підвищення художньої якості тих прем'єр, які було висунуто театрами на розгляд експертів на другий та третій рік існування фестивалю-премії: усі бачили рівень переможців і розуміють, із чим порівнюватимуть їхні роботи.

Також ця географія, на противагу очікуванням (скажімо, у «Золотій Масці» роками то жевріє, то знову спалахує конфлікт щодо представництва московських та петербурзьких театрів і «решти Росії»), не є «києвоцентричною». На першу «ГРУ» столичні театри подали лише 17 заявок, тобто менше, ніж чверть, на другу та третю їх побільшало до 40 % – очевидно,

спрацювали розголос у професійних колах та ЗМІ навколо публічних подій проекту (оголошення шорт-листа, підсумковий фестиваль із яскравою церемонією нагородження переможців) та простий математичний фактор, згідно з яким у столиці театрів та театральних угруповань є практично стільки ж, скільки – сумарно – в інших містах України (хіба що за винятком Львова та, особливо, Харкова, що теж мають широке представництво – наприклад, у цьогорічній «ГРІ» воно складає, відповідно, 11 та 8 вистав).

Загалом у 3 лонг-листах кількість столичних постановок складає від до 50% (2020 р.). У наявних на сьогодні 2 шорт-листах («ГРА-2020» наразі перебуває на стадії переглядів наживо вистав лонг-листа, відтермінованих через всеукраїнський карантин) представництво розділилося навпіл: на 12 столичних постановок – та сама кількість із Одеси та Чернігова (по 2), Берегового, Дніпра, Івано-Франківська, Кривого Рогу, Львова, Миколаєва, Рівного, Харкова.

На першому фестивалі тріумфували, поряд із Києвом, Чернігів (двічі), Івано-Франківськ та Миколаїв. Наступного року столиця взяла реванш – 5 номінацій-переможців, «розбавлених» Львівською національною оперою ім. С. Крушельницької. Очевидно, що системи тут бути не може – хтось «вистрілює» нині, хтось робить паузу чи зупиняється у «півфіналі».

Це ж стосується і номінацій: у «ГРІ-2018» лідували камерна та пошуково-експериментальна, а пластично-хореографічна пасла задніх, у «ГРІ-2019» найшаленіша боротьба точилася серед драматичних вистав великої сцени, пластична виявилася напрочуд гостроконкурентною, натомість камерна та експериментальна дещо відійшли у затінок. Цьогоріч пластична номінація знову не продемонструвала належної конкуренції (лише 5 заявок та 2 театри у лонг-листі – «Ethno Contemporary Ballet» та «Нефть», обидва з Харкова). Очевидно, численні недержавні танцювальні колективи, що працюють переважно у камерному форматі, відлякнула можлива

конкуренція з такими ресурсними «монстрами», як минулорічні тріумфатори – Львівська опера (переможець із одноактними балетами на музику І. Стравінського) та «Київ Модерн-балет» Р. Поклітару. Натомість чи не найзапекліша за всі роки конкуренція очікується наразі серед музичних вистав, де результат непередбачуваний навіть на рівні шорт-листа: переможець першої «ГРИ» «Open Opera Ukraine» та другої «ГРИ» – Національна оперета – змагаються з так само масштабними, високоякісними постановками театрів опери та балету з Харкова, Львова та Одеси.

Дві тенденції на етапі подання заявок проявилися особливо виразно. Перша може бути описана недолугим, але точним терміном «камерналізація»: кількість вистав «великого стилю» неухильно скорочується, розгубивши 20 % учасників (з 21 у 2018 р. до 17 – у 2020 р.), натомість камерних – збільшилася у півтора рази, з 19 до рекордних 29. Навіть «великоформатні» державні театри все частіше висувають вистави малої сцени («Київський Молодий», «ТЮГ на Липках», Закарпатський, Рівненський, Луганський український, Харківський ім. Т. Шевченка, Херсонський ім. М. Куліша). Важко сказати, з чим це пов'язано – можливо, їхні керівники дивляться на крок уперед і первісно уже розмірковують щодо показів наживо у несприятливий для цього пізньовесняний-літній час або про виїзд до Києва у разі потрапляння до шорт-листа. А можливо, причина ще й у тому, що велика сцена часто працює «на касу», а на малій, так би мовити, «відводять душу», тож, і презентують її охочіше. Тим ціннішим є те, що вірність «великому стилю» зберігають не лише Київський театр ім. І. Франка (що зрозуміло), Театр драми і комедії та Театр на Подолі (хоча їхні сцени, скоріше, «мідл», ніж «смайт»), а й Полтавський ім. М. Гоголя, Одеський ім. В. Василька, Сумський ім. М. Щепкіна, Театри ім. Лесі Українки з Кам'янського та Львова, а також Хмельницький ім. М. Старицького та 2 театри з

Миколаєва – український драми та музичної комедії і російський.

Так чи інакше, але присутність у «камерній» номінації таких потужних «ГРАВців», як національні театри, ускладнює ситуацію для невеликих театрів, особливо недержавних. З іншого боку, третій посіпль лонг-лист та 2 відзнаки міжнародного журі у попередні роки для Київського театру «Золоті ворота» (середня місткість зали – 55 стільців) свідчать, що справа не у масштабі як такому.

Друга тенденція, яка провилася нині найквирозніше, пов'язана з дозволом для театрів подавати більше однієї заявки через кооперацію з Громадськими Об'єднаннями. Невеличка «шпаринка», залишена поза базовим принципом «один заявник – одна заявка» задля створення висококонкурентного середовища та якнайширшого представництва справді якісного, резонансного мистецького продукту, перетворилася на широкі «ворота», де театри, аби пройти далі, «штовхаються» самі з собою. Одна справа, коли ГО представляють постановки недержавних театрів, власні або незалежні проекти (як «Дідона та Еней» та «Ацис і Галатея» ГО «Open Opera Ukraine» або «ПЕНІТА.опера» ГО «Театральна платформа»), інша – коли театри використовують афельовані з ними ГО, аби заявити на конкурс якомога більше своїх прем'єр. У другій ГРІ наявність в одній номінації 2 постановок того самого театру, одна з яких подана ГО («Вона його любила» та «Одруження» Одеського українського театру ім. В. Василька опинилися серед драматичних вистав через покази першої з них формально на великій сцені, незважаючи на камерний формат), очевидно завадила одній із них пройти далі (нині назву номінації – з метою унеможливлення таких колізій – відкориговано: не «за найкращу виставу камерної сцени», а «за найкращу камерну виставу»).

У третій «ГРІ» це явище стало масовим. І якщо Київський театр ім. І. Франка розподілив свої справді

високоякісні заявки на три номінації, то «Театр на Подолі» («Зойчина квартира») та «Сірі бджоли» плюс спроба подати і третю заявку у номінації «драматична вистава») та театр «Золоті ворота» («Отелло/Україна/Facebook») та ««MIŁOŚĆ / ЛЮБОВ» серед камерних вистав), безумовно, погіршили цим свої позиції – естетично близькі роботи, до того ж, із повторюваними виконавцями просто відібрали дорогоцінні бали одна в одній. Очевидно, що і тут доведеться вводити обмеження: не більше одної вистави одного театру (в тому числі – у кооперації з ГО) в одній номінації. Звісно, великі, потужні колективи мають достатній ресурс, аби виставляти свої прем'єри за декількома позиціями (драматична, камерна, вистава для дітей, пошуково-експериментальна – для драматичних театрів, опера, балет, камерна, пошуково-експериментальна – для музичних, музично-драматичні театри взагалі можуть претендувати на представництво в усіх номінаціях), але тут треба витримати баланс, аби не перетворювати фестиваль-премію у змагання-самопрезентацію усього 4-5 колективів.

Баланс вбачається необхідним і щодо персоналій, але як його додержати? Шлях до перемог ніби зрозумілий: запрошуйте на постановку «топових» режисерів, зацікавлюйте їх – і буде вам щастя. Проте коло цих режисерів – як на велику країну – вельми обмежене. І коли вони ставлять вистави у декількох театрах за сезон, то, як правило, ці вистави і стають найкращими в репертуарі, і висуваються на ГРУ. Цьогоріч така ситуація вже набула масштабів загрозливих: серед 16 вистав великої сцени (а точніше – серед «топ-вісімки») виявилось 5 постановок М. Голенка («Театр на Подолі», Одеський театр ім. В. Василька, «Дикий театр», Миколаївський російський театр), і ще одна – у пошуково-експериментальній номінації; серед камерних вистав – 2 роботи С. Жиркова («Театр драми і комедії» та «Золоті ворота») та його ж «Альбатроси» у драматичній номінації. Тож, так само існує загроза перетворення фестивалю-премії на змагання 2-3 режисерів, причому здебільшого з самими собою.

Відтак проблема браку креативних режисерських кадрів продовжує для вітчизняного театру бути хронічною. Вони є, інтенсивно працюють, але не «накривають» увесь театральний процес. А. Бакіров, Д. Богомазов, М. Голенко, Р. Держипільський, О. Дмитрієва, С. Жирков, Р. Козак, О. Кравчук, О. Мельничук, Р. Поклітару, О. Середін, Т. Трунова, І. Уривський – а за ними хто? Мається на увазі, передусім, не камерний формат, а «великий стиль». Тут, щоправда, намітилася плідна тенденція запрошення режисерів з-за кордону, і це – за умови достатньої професійної кваліфікації останніх – лише поживляє, урізноманітнює театральний процес. М. Сп'яцці з Італії, М. Штурм із Німеччини, М. Миколайчик із Польщі, В. Корняг із Білорусі, Ж. Одрі з Франції та литовець Л.-М. Зайкаускас (останні двоє нині є головними режисерами обласних театрів, відповідно, в Івано-Франківську та Сумах), постановочна група мюзиклу «Сімейка Адамсів» із Литви, італійський балетмейстер М. Алджері – їхні роботи представлені у лонг- та шорт-листах «ГРИ», і цей процес набирає обертів.

Нарешті, ще один тренд, який «ГРА» формує (точніше, сказати б, «реанімує»), – відновлення жанру рецензії, бодай короткої, у паперовому форматі. Адже обов'язковим для експертів на II етапі є написання відгуків на вистави, переглянуті наживо, і ці тексти (в середньому, близько 20 вистав на кожного) надалі збираються в альманах і друкуються. На презентації I альманаху за підсумками «ГРИ-2018» Л. Олтаржевська згадала тезу знаного вітчизняного критика та педагога В. І. Заболотної: мовляв, правда про виставу лежить на перетині кількох рецензій. Тож, ті 3, 4, 5, 6 (а деякі вистави встигають переглянути наживо 8 чи 9 експертів) фахових відгуків на значущу для театру прем'єру – це творчий «бонус» для «півфіналістів» та фіксація художніх здобутків для громадськості та історії в «особі» Національного музею театального, музичного та кіномистецтва.

**Висновки.** Звісно, чим довшим буде життя ГРИ, тим більше вона обростатиме «повторами», дрібними образами, незгодами, запитаннями, проблемами – немов корабель мушлями. Через це проходять усі подібні формати. Наразі щороку доводиться вигадувати якусь «цікавинку» – індивідуальні номінації, кардинальне оновлення/омолодження Експертної ради, знайомство з усе новими й новими зарубіжними фахівцями, запрошеними до Міжнародного журі...

...Ці рядки писалися, коли III всеукраїнський фестиваль-премію «ГРА» було поставлено на вимушену паузу: через карантинні заходи в Україні призупинений, зокрема, і театральний сезон, тож, перегляди експертами наживо цьогорічного лонг-листа на сьогодні є неможливими. Коли відновляться покази вистав у вітчизняних театрах, як відповідно до цього буде скориговано терміни «ГРИ», чи отримає фестиваль-премія у повному обсязі заплановане бюджетне фінансування – цього наразі не знає ніхто. Економічна та суспільно-політична ситуація, яка розвивається у несприятливому напрямку (пандемія COVID-19 виступила каталізатором цього, але не причиною), звісно, відбивається на театральному процесі. Це стало відчутним уже на рівні прем'єр 2019 р. та відповідних заявок, надісланих театрами: нового – яскравого, резонансного – у них виявилось замало; швидше можна було казати про підтвердження наявних здобутків, закріплення на раніше досягнутих позиціях, аніж про динамічний розвиток. Тож, нагальним завданням організаторів Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА» є не розгубити вже напрацьоване і зберегти цей проект як невід'ємну складову культурного розвитку України загалом та вітчизняного театру – зокрема.

### Література

1. Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА-GRA» [All-Ukrainian Theatre Festival and Award «ГРА-GRA»]. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/>
2. Липківська А. Зміна формату. Український тиждень. Липень, 2018. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/216673>
3. Липківська А. Кризь призму ГРИ. Український тиждень. 20-27 вересня, 2018. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/220299>
4. Голиздра І. Great Real Art, или как в Украине появился «театральный Оскар». ОстроВ. 13 Декабря, 2019. URL: <https://www.ostro.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR0dvSoGDUgGfMbYuxNoVFV198ELM8oTSR3Z4Rbhg3k0AA NtlkVvK3jk8yQ>
5. Котенок В. Фестиваль-премія «ГРА»: театральний портрет країни. Кіно-Театр. 2019. № 2. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2298](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2298)
6. Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років. LB.ua. 25 грудня, 2019. URL: [https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743\\_ukrainskiy\\_teatr\\_poshukah\\_sensu.html](https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html)
7. Гуцалюк Д. Український театр: великий вдих, камерний видих. Пусто. 18 грудня, 2019. URL: [https://pustoproject.com/literatura/ukrainskiy-teatr-velykiy-vdyh-kamerniy-vydyh-2?fbclid=IwAR0kroK339JYYaBxYY2IzEgqd1p1DgW2drYISwlgTB-bRvxs5IRrZ\\_9x1wg](https://pustoproject.com/literatura/ukrainskiy-teatr-velykiy-vdyh-kamerniy-vydyh-2?fbclid=IwAR0kroK339JYYaBxYY2IzEgqd1p1DgW2drYISwlgTB-bRvxs5IRrZ_9x1wg)
8. Струтинський Б. Богдан Струтинський: «Усім кажу, що наша ГРА – це український шоукейс». Дзеркало тижня. 1 листопада, 2019. URL: [https://dt.ua/interview/bogdan-strutinskiy-usim-kazhu-scho-nasha-gra-ce-ukrayinskiy-shoukeys-328160\\_.html](https://dt.ua/interview/bogdan-strutinskiy-usim-kazhu-scho-nasha-gra-ce-ukrayinskiy-shoukeys-328160_.html)

**Анна Константиновна Лыпківська,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: annlipen@gmil.com,  
ORCID: 0000-0002-3100-7534

**СОВРЕМЕННЫЙ УКРАИНСКИЙ ТЕАТР  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФЕСТИВАЛЯ-ПРЕМИИ  
«ГРА-GRA» (2018-2020)**

**Аннотация.** Всеукраинский театральный фестиваль-премия «ГРА-GRA» был основан Национальным союзом театральных деятелей Украины в 2018 г. Он стал первым общенациональным театральным форумом за все годы независимости Украины. В статье содержится информация об алгоритме фестиваля-премии, проанализированы его статистика за 3 года, указаны основные тенденции театральной жизни в современной Украине, которые он вскрыл: децентрализованность и «персонализированность», а не институциональность культурного процесса, слишком узкий круг креативных режиссерских кадров, самоизолированность отдельных театров / городов / областей от общих коммуникативных потоков. Также в статье сделан акцент на издании Альманаха фестиваля-премии как попытке возрождения «бумажной» театральной критики в Украине.

**Ключевые слова:** фестиваль-премия, украинский театр, театральный процесс, Альманах, режисер

**Hanna K. Lypkivska,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: annlipen@gmil.com,  
ORCID: 0000-0002-3100-7534

**MODERN UKRAINIAN THEATER THROUGH THE PRISM  
OF ALL-UKRAINIAN THEATRE FESTIVAL AND AWARD  
«ГПА-GRA» (2018-2020)**

**Abstract.** The All-Ukrainian Theatre Festival and Award “ГПА-GRA” («Great Real Art») has been founded by the National Union of Theatre Artists of Ukraine in 2018. It turned out to be the first nation-wide Theatre Festival and Award in the whole period of Ukrainian independence.

Festival and Award “GRA” is held on a competitive basis once a year, based on the results of the past calendar year, and presumes participation of professional theatre companies of all forms of ownership without exception (state, municipal, private, etc.).

Winners of the Festival will get award in the six nominations for theaters: “for the best drama performance”; “for the best performance for children”; “for the best musical play in the genre of opera/opera/operetta/musical”; «for the best choreography/ballet/plastic performance»; «for the best chamber performance (up to 150 spectators)»; «for the best experimental performance (at the juncture of scenic and artistic genres)”.

The main goal of the Festival and Award is to bring all theatres of the country together and to present their best achievements to Ukraine and the international community, to promote the national scenic art in all its genres, styles and forms, to identify the key trends, and to encourage the development of the competitive environment in the Ukrainian theatre.

The article outlines the history and background of the Festival and presents the official statistic data for 2018-2020. It also analyzes the algorithm of granting the Festival and Award prizes and considers the main tendencies in the theatrical life of present-day Ukraine which the Festival has revealed – decentralization and «personalization», but not institutionalization, a too narrow circle of creative theatre directors, and self-exclusion of certain theatres/cities/regions from the theatre mainstream.

The article also focuses on publication of almanac of Festival and Award as on attempt to revive «paper» theatrical criticism in Ukraine.

**Key words:** Festival and Award, Ukrainian theater, the theatrical process, Almanac, Producer

### References

1. Vseukrayins`ky`j teatral`ny`j festy`val`-premiya “GRA” [All-Ukrainian Theatre Festival and Award “ГРА-GRA”]. Available at: <https://nstdu.com.ua/festival/> [in Ukrainian]
2. Lypkivska, A. (2018, Ly`pen` 5 – 12). Zmina formatu [Format Change]. Ukrayins`ky`j ty`zhden`. Available at: <https://tyzhden.ua/Culture/216673> [in Ukrainian]
3. Lypkivska, A. (2018, Veresen` 20 – 27) Kriz` pryzy “GRY” [Through the Prism of “GRA”]. Ukrayins`ky`j ty`zhden`. Available at: <https://tyzhden.ua/Culture/220299> [in Ukrainian].
4. Goly`zdra, Y`. (2019, Dekabr` 13). Great Real Art, y`ly` kak v Ukray`ne poyavy`lsya «teatral`nyj Oskar» [Great Real Art, or How the «theater Oscar» appeared In Ukraine]. OstroV. Available at: <https://www.ostro.org/general/society/articles/581507/?fbclid=IwAR0dvSoGDUgGfMbYuxNoVFV198ELM8oTSR3Z4Rbhg3k0AANtlkVvK3jk8yQ> [in Russian].
5. Kotenok, V. (2019) Festy`val`-premiya «GRA»: teatral`ny`j portret krayiny` [Festival and Award «GRA»: theater portrait of the country]. Kino-Teatr, 2. Available at: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2298](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2298) [in Ukrainian].

6. Gajshenez', A. (2019, Gruden` 25). Ukrayins`ky`j teatr u poshukax sensu: zrady` i peremogy` ostannix 10 rokiv [Ukrainian theater in search of meaning: betrayals and victories of the last 10 years]. LB.ua. Available at: [https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743\\_ukrainskiy\\_teatr\\_poshukah\\_sensu.html](https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html) [in Ukrainian].
7. Guzalyuk, D. (2019, Gruden` 18). Ukrayins`ky`j teatr: vely`ky`j vdy`x, kamerny`j vy`dy`x [Ukrainian theater: big breath and chamber exhalation]. Pusto. Available at: [https://pustoproject.com/literatura/ukrainskiy-teatr-velykyi-vdyh-kamernyi-vydyh-2?fbclid=IwAR0kroK339JYYaBxYY2IzEgqd1p1DgW2drYlSwlgtB-bRvxs5lRrZ\\_9x1wg](https://pustoproject.com/literatura/ukrainskiy-teatr-velykyi-vdyh-kamernyi-vydyh-2?fbclid=IwAR0kroK339JYYaBxYY2IzEgqd1p1DgW2drYlSwlgtB-bRvxs5lRrZ_9x1wg) [in Ukrainian].
8. Strutyns`ky`j, B. (2019, Ly`stopad 1). Bogdan Strutynskiy: "Usim kazhu, shho nasha GRA – ce ukrayins`ky`j shoukeys" [Bogdan Strutynskiy: "I tell everyone that our GRA is a Ukrainian showcase"]. Dzerkalo ty`zhnya. Available at: [https://dt.ua/interview/bogdan-strutinskiy-usim-kazhu-scho-nasha-gra-ce-ukrayinskiy-shoukeys-328160\\_.html](https://dt.ua/interview/bogdan-strutinskiy-usim-kazhu-scho-nasha-gra-ce-ukrayinskiy-shoukeys-328160_.html) [in Ukrainian].

УДК 791.6:7.071.2«19»

**Ольга Сергіївна Білаш,**

доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: bilash.olga96@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6910-2238

**Зоя Михайлівна Макарова,**

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-2814-931X

**БОРИС ГЕОРГІЙОВИЧ ШАРВАРКО:  
ПРИНЦИПИ РОБОТИ І ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ**

**Анотація.** Мета дослідження – проаналізувати ключові аспекти принципів роботи та організаційної діяльності Б. Г. Шарварка. Методологія роботи включає використання наступних методів дослідження: порівняльно-історичного, структурно-функціонального, семіотичного, системного аналізу тощо. Завдання публікації полягають у вивченні режисерських принципів роботи Б. Г. Шарварка, організаційних засад його діяльності як режисера масових театралізованих видовищ і свят. Серед принципів роботи Б. Шарварка можна виділити наступні: поєднання професій режисера театру, естради, масового дійства та кіно в одній особі режисера масового дійства; синтез сучасного матеріалу з традиційним репертуаром; вміле використання факту і документа у соцреалістичному дусі; використання традиційної обрядовості; прискіпливий аналіз сценарію та шляхів його реалізації у постановці; вміле

поєднання ліризму, гумору і пафосу; обов'язковість розкриття теми всіма доступними художніми засобами; розуміння конфлікту всередині твору; втілення власного світовідчуття режисера; необхідність пізнання жанрової суті сценарію. Вкрай важливим є організаційний аспект, що посприяв успіху постановок Б. Г. Шарварка. Художнє оформлення, вдале застосування аудіовізуальних інструментів, логістика, реклама та робота з глядачем, налагодження діалогу та співпраці між учасниками вистави – все це є складовими успіху справді визначних театралізованих дійств за авторства українського митця.

**Ключові слова:** Борис Шарварко, режисура масових свят, театралізовані масові заходи, репертуар

**Вступ.** Театралізовані масові заходи і свята, які проводяться в Україні сьогодні, як і в будь-якій іншій країні, не обходяться без режисури і, відповідно, постаті самого режисера-постановника як, по суті, головної дійової особи на масовому відкритому або закритому майданчику, а також поза ним. Це не просто має бути фахівець своєї справи, але й людина з широким кругозором і стратегічним баченням, ерудована і комунікативно-розвинена особистість, яка володіє монтажним мисленням і великими креативним потенціалом, здатна поєднати попередній досвід і традиції з інноваційними підходами.

**Постановка проблеми.** Якщо поглянути ретроспективно в українське минуле, ми не знайдемо багато великих імен, з якими асоціюється формування української традиції масових театралізованих заходів. Таким майстром, беззаперечно, можна вважати Бориса Георгійовича Шарварка, режисерський підхід і творча спадщина якого залишаються маловивченими. Молоде покоління режисерів і театрознавців, працюючи сьогодні, не повинні і не можуть оминати увагою цю

постать і те, що вона зробила для становлення режисури масових театральних заходів і свят в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Безумовно, найголовнішим джерелом для дослідження режисерських і організаторських підходів Б. Шарварка є теоретичні матеріали, які він встиг презентувати під час свого викладання в тоді ще Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв (сьогодні НАКККіМ), що були систематизовані й видані у формі навчально-методичного посібника «Режисура театралізованого масового дійства» у 2004 р. [18]. З огляду на структуру цього посібника, можна зрозуміти, що в ньому викладені не лише теоретичні аспекти режисерського мистецтва театралізованого дійства («Специфіка режисури масового дійства» і «Робота режисера над сценаріями»), але й практичні, зокрема сценічно-композиційні плани проведення святкового концерту для учасників урочистого засідання, присвяченого 1500-річчю Києва, масової театральної-художньої вистави на Центральному стадіоні Києва на честь 40-річчя Перемоги у Великій Вітчизняній війні, масової театралізованої вистави на о. Хортиця на честь 500-річчя українського козацтва, «Космічно-снігової фантазії», масової театралізованої вистави на честь V річниці Незалежності України, тощо. Гортаючи сторінки посібника Б. Шарварка, можна скласти уявлення про те, як він розумів поняття режисерського задуму і його важливість, роботу над сценарієм, співпрацю режисера і художника, роль музичного супроводу, форму і жанр, спортивні і пластичні елементи в межах постановок, роботу режисера з творчим колективом, виконавцем, над мізансценою, а також про його підхід до вузькіших питань, пов'язаних із організацією самої театралізованої вистави.

Окремо в межах джерелознавчого аналізу потрібно розглядати роботи, в яких розкриваються важливі у концептуальному плані аспекти сценарно-режисерської

діяльності [9], а також ті, що пов'язані з питаннями методики і організації масових видовищ [11].

У роботі використовуються й інші додаткові джерела, що допомагають краще і глибше зрозуміти особливості творчого підходу Б. Шарварка, які разом з вищеозначеними потребують відповідної дослідницької методології.

**Метою публікації** є аналіз ключових аспектів принципів роботи та організаційної діяльності Б. Г. Шарварка. Сформульована мета вимагає вирішення наступних актуальних завдань: проаналізувати джерельну базу та методологічні засади дослідження, охарактеризувати творчу спадщину Б. Шарварка на тлі становлення вітчизняної режисури масових свят, розглянути організаційні засади діяльності Б. Шарварка як режисера масових театралізованих видовищ і свят.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Б. Шарварка формувалася в межах радянської культурної парадигми, що, зокрема, відображалось на театралізації масових культурних заходів. Створення нової комуністичної культури та усунення перешкод на шляху її утвердження [1] вилилось у контроль над культурним середовищем. М. Рольф писав, що «Терор та святкова пропаганда йшли рука об руку...», маючи на меті цілком видозмінити суспільство в межах нового ідеологічного курсу.

З 1918 р. здійснюється оформлення нових подій та свят – «Червоний календар», що використовувався як інструмент вдосконалення соціалістичних форм комунікації, будівництва нового побуту й розвитку художньої діяльності. Неминучо є пастка, як влучно стверджував Жан Бодрійяр, дроблення часу на фіксовані частки, що начебто готує його для ролі споживацького предмета [3, с. 5]. Кількість нових «свят» зростала, тривав постійний пошук нових приводів для увіковічення нового ладу та безперервна робота з підготовки цих свят до споживання населенням у форматі своєрідного Вчення [6, с. 79]. Свята подекуди самі слугували інформаційними каналами, з яких

мешканці нової держави дізнавалися про головні політичні та соціокультурні події.

У святковій обрядовості 1920-1930-х рр. поєднувалися помпезність дійства та низові ініціативи: будь-яка подія перетворювалась на обрядове дійство. Станом на сер. 1930-х рр. сформувалася палітра найвагоміших радянських свят. Святкування являли собою поєднання політичних мітингів та елементів народного театру, що подекуди трансформувались у масштабні масові вистави, які, проте, рідко відходили від типових наративів [10, с.137].

Урочисті зібрання, вшанування пам'яті комуністичних героїв та тематичні вечори нової творчості перетворювали свята на виховний механізм, що мав на меті сформуванню суспільну думку, зокрема молоді, у «правильному» ідеологічному напрямку.

У 1950-1960-х рр. масові заходи під впливом лібералізації починають активніше поєднуватися з традиційним мистецтвом, особливо – «трудові свята». Соціалістичні свята зступали у календарі релігійні свята з метою викорінення останніх, замішуючи їх «соціально-реалістичними» обрядами. Створювалася нова обрядова «мова», нова «героїка». У театральному форматі відзначались досягнення окремих робітників та соціалістичного ладу загалом: виголошувалися промови, відкривалися сільськогосподарські виставки, відбувалися концерти художньої самодіяльності, обігривалася зустріч символічних персонажів Весни, що супроводжувалися масовими гуляннями на селі [4, с. 75].

Радянські свята вирізнялися своєю колективною природою: святкування Нового Року супроводжувалось урочистими зборами трудових колективів, сімейні свята набували театралізованих рис («червоний похорон», «звіздини», «комсомольське весілля» тощо), партійні заходи супроводжувались урочистими обрядами.

Поворот в організації масових театральних дійств, що відбувся у 1970-х-1980-х рр. минулого сторіччя, призвів до перетворення глядача на учасника та до урізноманітнення художніх засобів: спортивні номери, техніка та декорації імплементуються в драматичну дію. У часи домінування соцреалістичного напрямку в мистецтві втіленням нового підходу в організації театралізованих зібрань стало масове святкування 40-річчя Перемоги у Великій Вітчизняній Війні 1941-1945 рр., режисоване Борисом Шарварком.

Народився Борис Григорович 17 травня 1929 р. у Новограді-Волинському на Житомирщині. У 1966 р. закінчив факультет режисури Московського державного інституту культури, працював на посадах директора Новоград-Волинського Будинку культури, директора і художнього керівника Житомирського музичного драматичного театру (1962-1966 рр.), очолював Київський театр оперети (1966-1972 рр.) і був заступником директора Київського театру імені Івана Франка (1972-1977 рр.).

З 1977 р. він був головним режисером фестивалів і культурних програм «Укрконцерту». Ця установа була створена 1959 р. [15, с. 1, 2] з метою пропагування визначних вітчизняних творів та класичної спадщини в УРСР, зокрема і проведення масових заходів. 350 артистів різних профілів виступали в безлічі артистичних та розважальних програм [14, с. 2]. Колективи 23 обласних і 2 республіканських філармоній щороку давали понад 70 000 концертів, які відвідували від 17 до 20 млн. слухачів [2, с. 38].

В інтерв'ю Г. Добрянської Б. Шарварко постає працюючим перфекціоністом ще у часи своєї юності: його ансамбль «Полісся» здобув визнання таких метрів як Павло Вірський, Григорій Верьовка та композитор Климентій Домінчен [5]. Саме завдяки його роботі Київський театр оперети вважався другим у СРСР після Московського театру.

Дійство на 47 000 артистів, на 7 000 більше, ніж солдатів у Київському військовому окрузі, на честь 40-річчя Перемоги; концерт на честь 500-річчя козацтва з кількома сотнями тисяч глядачів були дійсно грандіозними заходами [5]. Його авторству також належать фестивальні концерти «Київська весна», «Кримські зорі» та «Золота осінь». Помер Борис Георгійович 31 травня 2002 р. і похований на Байковому кладовищі у Києві.

Мистецтво масового театралізованого дійства та, відповідно, спеціальність режисера масових свят і театралізованих вистав є доволі новим явищем, важлива роль у становленні та розвитку якого належить саме Б. Г. Шарварку. Як зазначає А. Обертинська, серед спеціалістів даного жанру постать митця постає як законодавча [11, с. 3].

Борис Георгійович майстерно поєднував матеріали, відчував потреби глядача, і, очевидно, не випадковою була його співпраця з Є. Мірошніченко, Д. Гнатюком, Г. Циполою, Державним народним хором ім. Г. Верьовки, Академічним ансамблем народного танцю ім. П. Вірського тощо.

Для Б. Шарварка режисерська творчість була багатоструктурною, поєднувала професії режисера театру, естради, масового дійства та кіно, про що висловлювався В. Немировича-Данченко. Синтез різних видів мистецтва з фактичним матеріалом творять широке художнє полотно режисера, прикладом якого може слугувати сценарій «Можна все на світі вибрати, сину....» до V річниці Дня Незалежності.

На прикладі використання історичних хронік чи фільмів під час заходів, присвячених подіям минулого, можна пояснити, чому, на думку Б. Шарварка, документалістика була здатна ефективно розкрити й донести тему [12]. Втім, одночасно рекомендуючи не зловживати кіноматеріалом, наводячи негативний приклад творчого звіту майстрів мистецтв і художніх колективів м. Києва від 2000 р. [18, с.5].

Робота з традиційними елементами є іншою особливістю режисури масового дійства. Пісенному, хореографічному,

драматичному, декоративно-ужитковому мистецтвам має бути надано сценічний характер, одночасно маючи на увазі точність їхнього відтворення та збереження автентики. Блок «Ми – з Надзбруччя», виконаний фольклорно-обрядовим колективом Шумського РБК, під час творчого звіту Тернопільської області Б. Шарварко пропонує як приклад хорошої роботи з автентичністю.

Аналіз сценарію та драматургічного матеріалу є фундаментальним аспектом режисерської роботи, що передбачає визначення актуальності теми, пріоритетних завдань, визначення головного конфлікту й основної події, сюжету, фабули, жанру, композиції, характеристики головних дійових осіб. Даний аспект роботи має допомогти скласти уявлення про тему сценічної постановки. Захід «Козацькому роду – нема переводу» Б. Шарварко використовує як приклад досягнення цілісності події завдяки врахуванню цілого спектру проблем, дотичних до теми.

Концерту до IX річниці Незалежності України з темою «Вітчизна одна-єдина, іншої немає і не може бути» та назвою «Можна все на світі вибирати, сину. Вибрати не можна тільки Батьківщину» Б. Шарварко наводить як приклад тематичної послідовності епізодів концерту. Перший блок концерту – «Любіть Україну», що супроводжується текстом ведучих і хореографією; другий – «Талановита молодь – майбутнє України», в межах якого виступають дитячі мистецькі колективи; третій – «Славетна гордість українського мистецтва»; останній – «Слава незалежній Україні! Героям слава!». Таким чином, ідея соборності України постає як наскрізна ідея події, збігаючись із темою, в той час як сценарій, відповідно, збігається з надзавданням постановки [18, с. 7].

Для Б. Шарварка стрижневими чинниками роботи режисера є надзавдання та ключова дія. Надзавдання, основна мета драматургічного твору, постає після визначення режисером

мети та ідеї. Наскрізна дія, у свою чергу, є рухом до здійснення надзавдання, досягнення мети заходу.

Вагомим етапом аналізу сценарію для митця є фіксація суперечності в проблемі. Режисер має вхопити конфліктність того, що його турбує: зміст, сили (хто і яку позицію займає, яка кінцева мета, дія і контрдія), предмет конфлікту, а ще характер і глибинні передумови. Театру немає без дії, що покладається в основу боротьби, тож, на сцені знаходить своє художнє відображення амбівалентності життєвого протистояння. [18, с. 10]. Логіка побудови дієвого ряду забезпечує формування композиції та цілісність і структурність театрального твору [16, с. 166].

З аналізу сценарію випливає визначення жанру майбутньої постановки, що здійснюється на базі літературного матеріалу. Втім, очевидним є значущість бачення режисера, що, у свою чергу, пояснює імпліцитне розташування ним оціночного елемента. Визначення специфіки драматичного твору та відповідних емоційно-підсилювальних засобів є надзвичайно важливим. Б. Шарварко наголошує на «почутті жанру» [18, с.15], вмінні використовувати жанрове різноманіття. Проблематизуючи принципи утворення жанрів театралізованих масових дійств, митець визнає відповідним принцип синтезу антитез художнього і документального, умовного й реального, абстрактного і конкретного [18, с. 16]. Коректне визначення жанру є непомірно важливим, тому робота з жанровою суттю є вихідною для режисера.

Б. Шарварко завершує огляд специфіки режисури масового дійства рефлексією щодо постаті режисера. Він закликає досліджувати творчість майстрів, не боятися потрапити «в чужі тенета», перебувати в постійному пошуку, остерігатися лишень бездарності та всезнайства. Митець влучно проводить паралель між режисурою та грою у шахи: «Шахові фігури мають мізансцени, красоту ходу, вигравшних позицій і тріумф перемоги. Хіба це не режисура? А білі і чорні фігури –

блискуче художнє вирішення конфлікту. Їх розстановка в процесі гри – лінія конфлікту. Режисер, як і гросмейстер, думає – коли і як фігури світити і пускати їх на поле (читайте сцена), щоб вони були виграшними» [18, с. 19].

Засадничим принципом режисури свята Б. Шарварко називає розділення дійства на 2 частини: офіційної частини, подекуди театралізованої, та концертної програми. До Х річниці створення Внутрішніх Військ МВС України офіційна процедура внесення та винесення прапора, як підкреслює сам режисер, потребувала детального церемоніального оформлення.

Організаційна робота починається зі створення постановочної групи та подальшого детального розподілу завдань між учасниками, проведення планування та роботи над технічними аспектами постанови [18, с. 21]. Для успішного продукування образів необхідно налагодження взаємодії між усіма учасниками: акторами, сценаристами та самим «персонажами».

Оформлення цілісної вистави неможливе без «почуття цілісності», як вважає сам Б. Шарварко. Цей принцип, на думку кіносценариста Е. Загданського, пов'язує всі складові вистави ще на етапі планування [8]. Окрім цього, необхідно розуміти організаційний механізм втілення загального емоційного фону в життя [18, с. 24]. Б. Шарварко вважає, що світла, музики та звуку не достатньо для створення повноцінного видовища: має бути враховано й оформлення контексту події, що потребує взаємодії в організаційному полі. Театральне масове видовище повинно містити ритмічний малюнок, який визначає рівень драматичної боротьби, що дало підставу свого часу Лесю Курбасу виголосити, що «краса там, де є яскравий ритм» [7, с. 311]. З ритмом дуже тісно пов'язаний темп (поняття «темпоритму» у К. Станіславського [13]), який розкриває характер дії, образно-емоційне звучання епізоду та впливає на хронометраж.

Іншим важливим елементом у постановках Б. Шарварка є мізансцена, оскільки саме в ній втілюється манера і стиль видовища, досягається образне узагальнення. Саме мізансцена є пластичним вираженням простору сценічного життя героя, а для її побудови необхідна правильна розстановка візуальних акцентів та розуміння простору. Це акцентування має бути ідейним, сюжетним і смисловим, що виражатиме внутрішнє чуття виконавця [18, с. 27]. Масові мізансцени, на думку Б. Шарварка, найскладніші, оскільки потребують збереження «фактури» акторів та великого простору.

Необхідною складовою вдалої вистави є вміння працювати із музичним оформленням: розуміння жанрової специфіки та щільна співпраця режисера з композитором [18, с. 29]. Музика є рушієм емоційного фону вистави, що збуджує наскрізну дію, насичує дійство, дає розуміння контексту та духу епохи. Відомі ж композиції, щоб не стати їх заручником, краще не використовувати, зазначає сам Б. Шарварко. Завдання композитора полягає в тому, щоб розробити детальну партитуру для оркестрів і хорів, що відповідає тематиці та ідейній спрямованості театралізованого заходу.

Останніми роками, поруч із акторською грою, одним з ключових елементів створення постановки є її візуальна складова, за що відповідає художник-постановник. Режисер постає своєрідним деміургом, який направляє художника; останній, у свою чергу, узгоджує бачення режисера з необхідністю розкриття зорової складової постановки. Він веде роботу над ескізами гриму, костюмів, бутафорії, паралельно працюючи зі сценаристом і режисером на досягнення спільного результату.

Враховуючи масштаб театралізованих дійств, режисованих Б. Шарварком, останній відповідав і за організаційні питання, від логістики і реклами до компонування глядацької зали. Своїми конкретними практичними рішеннями і діями Б. Шарварко демонстрував високий, якщо не сказати

майстерний, рівень організації творчих проєктів. Для багатьох сучасних українських режисерів він залишається прикладом гармонійного поєднання професіоналізму в галузі культури і мистецтва з визначними менеджерськими навичками.

**Висновки.** Б. Шарварко творив в епоху, коли головною метою нових свят було продемонструвати визначальні зміни в культурному і соціально-політичному житті, правильність ідеологічного курсу, яким рухалася радянська держава – продовження нової радянської традиції, усталеної у 1920-х – 1930-х рр. Наступний етап розвитку радянського масового театралізованого дійства, 1950-і-1960-і рр., відзначався появою народних мотивів у масових дійствах. Уже на зламі 1970-х та 1980-х рр., зеніт творчості Б. Шарварка, впроваджувалися нові режисерські принципи у проведенні масових дійств: глядач перетворювався на учасника урочистих заходів, а самі дійства були витримані в соціалістично-реалістичному дусі.

У цьому контексті й формувалася творча режисерська лабораторія Бориса Шарварка. Народний артист України (до того – УРСР), кавалер відзнак Президента України II і III ступенів, професор, «Людина року» України в мистецтві (2000 р.), Б. Шарварко впродовж 53 років творчої діяльності підготував більше 1000 театралізованих заходів. Трудоголік та перфекціоніст, ще за часів роботи у провінційному Новоград-Волинському Будинку культури він отримував відзнаки відомих митців свого часу.

Отже, серед принципів роботи Б. Шарварка можна виділити наступні: поєднання професій режисера театру, естради, масового дійства та кіно в одній особі режисера масового дійства; синтез сучасного матеріалу з традиційним репертуаром; вміле використання факту і документа у соцреалістичному дусі; використання традиційної обрядовості; прискіпливий аналіз сценарію та шляхів його реалізації у постановці; вміле поєднання ліризму, гумору і пафосу; обов'язковість розкриття теми всіма доступними художніми

засобами; розуміння конфлікту всередині твору; втілення власного світовідчуття режисера; необхідність пізнання жанрової суті сценарію.

Вкрай важливим є організаційний аспект, що посприяв успіху постановок Б. Шарварка. Художнє оформлення, вдале застосування аудіовізуальних інструментів, логістика, реклама та робота з глядачем, налагодження діалогу та співпраці між учасниками вистави – все це є складовими успіху справді визначних театралізованих дійств авторства українського митця.

### Література

1. Анатомия революции. 1917 год в России: массы, партии, власть: Санкт-Петербург: Глаголь, 1994. 444 с.
2. Безклубенко С. Развитие культуры в Украинской РСР: Київ: Політвидав України, 1981. 119 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва: РУДОМИНО, 2001. 109 с.
4. Гошко Ю., Дмитренко Р., Здоровега Н. Соціалістична обрядовість на Україні: Історичний досвід та сучасні проблеми. Київ: Наукова думка, 1983. 223 с.
5. Его армии артистов превосходили по численности воинские подразделения (интервью А. Добрянской с Б. Шарварко). Сегодня. №121 (1169), 04.06.2002. URL: <https://ukr.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256bcd003c390e.html>
6. Ермолин Е. Материализация призрака. Тоталитарный театр советских массовых акций 1920-1930 –х гг. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 1996. 141 с.
7. Життя і творчість Леся Курбаса / за ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
8. Загданский Е. От мысли к образу. 2-е изд. доп, Київ: Мистецтво, 1990. 159 с.
9. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. Москва: ГИТИС, 2008. 432 с.

10. Короленко Є. Особливості організації театралізованих свят радянського періоду. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 135-141.
11. Обертинська А., Голубцова Л. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібник. Київ: ДАКККіМ, 2004. 87 с.
12. Сазонова А. Документ в структурі театралізованого представлення і праздника. Филологія і культура. 2014. №4 (38). С. 273-279.
13. Скорик Н. Система Станіславського як базовий орієнтир для сьогодняшнього театру. Вестник Московського державного університету культури і искусств. 2015. №4 (66). С. 112-117.
14. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 2, с. 2.
15. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 1, 2 арк.
16. Цунский И. Театральная герменевтика и анализ театрального текста. Общественные науки и современность. 2000. №3. С. 161-171.
17. Шарварко Б. Концертні жнива. Музика. 1973. № 6. С. 22.
18. Шарварко Б. Режисура театралізованого масового дійства: Навчально-методичний посібник. Київ: ДАКККіМ, 2004. 124 с.

**Ольга Сергеевна Белаш,**

доцент,

Киевский национальный университет культуры и искусств,

Киев, Украина,

e-mail: bilash.olga96@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6910-2238

**Зоя Михайловна Макарова,**

Киевская муниципальная академия

эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-2814-931X

**БОРИС ГЕОРГИЕВИЧ ШАРВАРКО:  
ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ И ОРГАНИЗАЦИОННАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

**Аннотация.** Цель публикации – анализ ключевых аспектов принципов работы и организационной деятельности Б. Г. Шарварко. Методология работы включает использование следующих методов исследования: общеисторического, сравнительно-исторического, аналитического и биографического. Задания публикации заключаются в изучении режиссёрских принципов работы Б. Г. Шарварко, организационных основ его деятельности как режиссера массовых театрализованных зрелищ и праздников. Среди принципов работы Б. Шарварко можно выделить следующие: совмещение профессий режиссера театра, эстрады, массового действия и кино в лице режиссера массового действия; синтез современного материала с традиционным репертуаром; умелое использование факта и документа в соцреалистическом духе; использование традиционной обрядовости; тщательный анализ сценария и путей его реализации в постановке; умелое

сочетание лиризма, юмора и пафоса; обязательное раскрытие темы всеми художественными средствами; понимание конфликта внутри произведения; воплощение собственного мироощущения режиссера; необходимость познания жанровой сути сценария. Крайне важен организационный аспект, который способствовал успеху постановок Б. Г. Шарварко. Художественное оформление, удачное применение аудиовизуальных инструментов, логистика, реклама и работа со зрителем, установление диалога и сотрудничества между участниками спектакля – все это является составляющими успеха действительно выдающихся театрализованных действий авторства украинского мастера.

**Ключевые слова:** Борис Шарварко, режиссура массовых праздников, театрализованные массовые мероприятия, репертуар

**Olha S. Bilash,**  
Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: bilash.olga96@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-6910-2238

**Zoia M. Makarova,**  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-2814-931X

### **BORYS SHARVARKO: HIS CAREER, WORKING PRINCIPLES AND ORGANIZATIONAL ACTIVITY**

**Abstract.** The main aim of the publication is to analyze key aspects of Borys Sharvarkos` career, working principles and organizational activity. The methodology of the work contains using of these research methods: general-historical, comparative-historical, analytical etc. The aim of the publication in exploration of Borys Sharvakos` director`s principles, organizational origins of his activity of the theatrical performances. Among the main principles of B. Sharvarko`s approach following can be highlighted: combining professions such as theatre director, show director, director of mass production, musical editor, choreographer and movie director in one person – the director of mass production; synthesis of modern material and traditional repertoire; skillul usage of facts and documents in a socially realistic way; employment of traditional ritualism; a thorough analysis of the script and ways for its realization in a play; skilled conjunction of lyricism, humour and pathos; call to use all available artistic means of storytelling to portray a theme; understanding of conflict that lies at the base of artwork; the embodiment of personal inner world of the director; a

need to explore what is the nature of the genre of the script. All of those, who was lucky to take part in Sharvarkos` performances were incredibly happy to share and get the art-experience, which was truly all-Ukrainian, because for each performance he tried to use the best crews and performers from all over the country. The organization was crucial to the success of B. Sharvarko`s production. The publication reminds us about the directors` true talent and his desire to improve the domestic mass performance. Artistic framing, skillful application of audio and visual tools, logistics, advertising and connection to the audience, establishment of a dialogue and cooperation between everyone involved in the production of a play – all of it played its role in the success of truly outstanding theatrical works, whose author is a Ukrainian artist.

**Key words:** Borys Sharvarko, directing of mass celebrations, theatrical mass events, repertoire

#### References

1. Anatomiya revolyutsii. 1917 god v Rossii: massy, partii, vlast` [The anatomy of the revolution. 1917 in Russia: masses, parties, power] . Sanct-Petersburg: Glagol, 1994 [in Russian].
2. Bezklubenko S. (1981). Rozvytok kul'tury v Ukrayins'kiy RSR [The development of culture in the Ukrainian SSR]. Kyiv: Polityvdav Ukrayiny [in Ukrainian].
3. Bodriyar Zh. (2001). Systema veshchey [The system of things]. Moscow: RUDOMINO [in Russian].
4. Hoshko, Yu., Dmytrenko R., Zdoroveha N. (1983). Sotsialistychna obryadovist' na Ukrayini: Istorychnyy dosvid ta suchasni problemy [Socialist rituals in Ukraine: Historical experience and modern problems]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Yego armii artistov prevoskhodili po chislennosti voinskiye podrazdeleniya (interv'y u A. Dobryanskoy s B. Sharvarkoy) (2002) [His armies of artists were outnumbered by military units (A. Dobrianskaya interview with B. Sharvarka)]. Segodnya, 121

- (1169), 04.06. Available at: <https://ukr.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256bcd003c390e.html> [in Ukrainian].
6. Ermolin, E. (1996). Materializatsiya prizraka. Totalitarnyy teatr sovetskikh massovykh aktsiy 1920-1930-kh gg. [Materialization of a ghost. The totalitarian theater of Soviet mass actions of 1920-1930s]. Yaroslavl: YAGPU. [in Russian].
  7. Zhyttya i tvorchist' Lesya Kurbasa / za red. Bohdan Kozak (2012) [The life and work of Les Kurbas /ed. Bohdan Kozak]. L'viv; Kyiv; Kharkiv: Litopys [in Ukrainian].
  8. Zagdanskiy, E. (1990). Ot mysl'i k obrazu [From thought to image]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
  9. Zahava, B. (2008). Masterstvo aktera i rezhissera [The skill of the actor and director]. Moscow: GITIS [in Russian].
  10. Korolenko, Ye. (2015). Osoblyvosti orhanizatsiyi teatralizovanykh svyaty rad'yans'koho periodu [Features of the organization of theatrical holidays of the Soviet period]. Kul'tura i mystetstvo u suchasnomu sviti. 2015, 16, 135-141 [in Ukrainian].
  11. Obertyns'ka, A., Holubtsova, L. (2004). Osnovy rezhysury teatralizovanykh masovykh vystav: navch. posibnyk [Fundamentals of Directing Mass Performances]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
  12. Sazonova, A. (2014). Dokument v strukture teatralizovannogo predstavlennya i prazdnika [The document in the structure of the pageant and celebration]. Filologiya i kul'tura, 4 (38), 273-279 [in Russian].
  13. Skorik, N. (2015). Sistema Stanislavskogo kak bazovyy oriyentir dlya segodnyashnego teatra [Stanislavsky's system as a reference point for today's theater]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 4 (66), 112-117 [in Russian].
  14. Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury i mystetstv Ukrainy, m. Kyiv (TSDAMLM Ukrainy), „Ukrayins'ke hastrol'no-kontsertne ob'yednannya Ukrkontsert [Central State Archive-

Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv], f. 504, op. 1, spr. 2, s. 2. [in Ukrainian].

15. Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv-muzey literatury i mystetstv Ukrayiny, m. Kyiv (TSDAMLM Ukrayiny), Ukrayins'ke hastrol'no-kontsertne ob'yednannya Ukrkontsert,[Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv], f. 504, op. 1, spr. 1, 2 ark. [in Ukrainian].

16. Tsunsky, I. (2000). Teatral'naya germenevtika i analiz teatral'nogo teksta [Theatrical hermeneutics and analysis of theatrical text]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'*, 3, 161-171 [in Russian].

17. Sharvarko, B. (1973). Kontsertni zhnyva [Concert reaping]. *Muzyka*, 6, 22 [in Ukrainian].

18. Sharvarko, B. (2004). Rezhysura teatralizovanoho masovoho diystva: Navchal'no-metodychnyy posibnyk [Directing a theatrical mass action]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 792 / 796.4

**Дмитро Володимирович Орел,**  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: artplatforma88@gmail.com,  
ORCID ID 0000-0002-2413-1676

**ДО ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНИХ  
ДИСЦИПЛІН СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКРОБАТИКА» У ЗВО  
МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ (НА ПРИКЛАДІ  
КМАЕЦМ)**

**Анотація.** У статті проаналізовано специфіку викладання у вищому навчальному закладі мистецького спрямування дисциплін спеціалізації «акробатика» як циркового жанру. Мета дослідження полягає в системному аналізі методів підготовки майбутнього професійного артиста циркових жанрів – акробата, викладача. Викладено стислий аналіз основних віх історії вітчизняної акробатичної школи через призму його видатних персоналій. Розглядається творчість представників 50-х-90-х рр. ХХ ст., їх значний внесок у вітчизняну школу циркової акробатики, акцентуються унікальні трюкові вправи. Представлено аналіз роботи попередників із дотичною проблематикою у різних жанрах циркового мистецтва, їх специфіка форм, технік, жанрів, сценічних та технічних особливостей реквізиту. Проаналізовано особливості термінологічного апарату, окремі важливі вправи, благоустрій, специфічна уніформа, дисциплінарні особливості, специфіку технічного оснащення циркового реквізиту. Зроблено акцент на тому, що сучасна циркова професійна освіта збагачується результатами взаємодії з новими технологіями спорту, пластики, танцю, з новітніми технологіями. Чітке виконання вправ і рухів, знання професійної термінології, понятійного апарату, вміння

логічно будувати та системно викладати навчальні дисципліни спеціалізації «Акробатика» надають можливість сучасній молоді бути конкурентоздатною на всесвітньому цирковому ринку праці та гідно презентувати себе на фестивалях та конкурсах.

**Ключові слова:** циркове мистецтво, цирковий жанр, циркова акробатика, фестиваль, спорт

**Вступ.** У статті визначено аналіз специфічних рис акробатики як циркового жанру, її видатних історичних персоналій, досягнення яких являють собою вітчизняний культурний спадок, а також окреслено специфічні риси методики викладання дисциплін жанру «Акробатика» у ЗВО.

**Постановка проблеми.** Акробатика посідає у масиві сценічних мистецтва, зокрема в цирковому мистецтві та хореографії, домінуюче місце порівняно з іншими жанрами, завдяки різноманітності видів, розмаїттю типів вправ і форм виконання. Володіння прийомами акробатики необхідне кожному професіональному артисту цирку: еквілібристу, гімнасту, жонглеру, клоуну, міму. Важливо це і для сучасних хореографів – артистів балету та танцювальних ансамблів і колективів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вітчизняні напрацювання в галузі циркознавства є поки доволі скудними, бо галузь перебуває в стадії становлення. Основні вектори представлені теоретичними штудіями таких дослідників, як Світлана Добровольська [14], Володимир Кашеварів [1], Юрій Кашуба [13], Анатолій Стеценко [14], Марина Малихіна [4], Олена Пожарська [5], Михайло Рибаків [9], Юлія Романенкова [6; 7; 8], Денис Шариков [10], Світлана Шумакова [11; 12]. У роботі Михайла Рибаківа проведений скрупульозний аналіз історичного процесу становлення та розвитку Київського цирку. Проаналізовані певні періоди його функціонування, висвітлено існуючі в рамках циркового простору Києва циркові жанри – акробатика, повітряна гімнастика, еквілібристика, клоунада,

пантоміма, ілюзія та маніпуляція, жонглювання, оригінальні циркові жанри, наведено дані про унікальні трюки і технічні особливості роботи видатних артистів цирку ХХ ст.

Частина циркознавчих розробок має суто теоретичний характер [4; 5; 6-8; 10; 11; 12], і лише деякі присвячені практичному боку справи та мають характер методичних рекомендацій, висвітлюючи прикладний аспект [1; 10; 13; 14]. Наприклад, Анатолій Стеценко та Світлана Добровольська у праці «Специфічні особливості в сценічному методі жанру «Циркова гімнастика»: формально-технічні характеристики, а також аналіз роботи повітряної гімнастики на трапеції» розглянули особливості сценічного методу жанру «Циркова гімнастика» в контексті циркової профільної освіти, подали аналіз окремих понять галузі гімнастики, що сприятиме розумінню їх специфіки, описали елементи роботи в повітряній гімнастиці на трапеції [7, с. 96].

**Мета дослідження** полягає в системному аналізі підготовки майбутнього професійного артиста циркових жанрів – акробата, викладача, в умовах сучасного українського ЗВО.

**Виклад основного матеріалу.** В українському цирку досить багато персоналій, знання творчих біографій яких сприятиме розумінню загальних процесів, пов'язаних із становленням української циркової школи. Торкнемося найвидатніших циркових артистів, представників акробатики київської школи, вагомих майстрів спортивних змагань та манежу, щоб створити уявлення про її характер та динаміку розвитку.

Серед старожилів київського манежу можна виділити, наприклад, Володимира Кашеварова. Акробат-стрибун, повітряний гімнаст 1960–1990-х рр. ХХ ст., він здобув популярність у цирковому світі передумів своїм знаковим номером «Акробати на верблюдах “Кадиргулям”» під керівництвом Владислава Янушевського. По ходу виконання номеру артист запам'ятався публіці найяскравішими трюками:

«Сальто вперед через п'ять верблюдів», «Рондад заднє сальто за бар'єр». Не менш яскравим був і номер акробатів-стрибунів в акробатичному ансамблі «Черемош» під керівництвом заслуженого артиста УРСР Віктора Максимова. Його найяскравіші трюки – «Подвійне сальто назад на килимі», «Подвійне сальто з гвинтом» (з обертом на 360°), «Арабські сальто по колу на манежі» – стали візитівкою акробата. Був у творчому здобутку артиста і дуетний номер – повітряна рамка «Повітряне кохання» з партнеркою та дружиною, заслуженою артисткою України Світланою Кашеваровою. Найхарактерніші трюки цього номеру - «Подвійне сальто вперед в руки партнеру», «Вольтижна робота та кабріоль із партнеркою» - завжди впадали в око глядачам. По завершенні кар'єри артист посів місце інспектора манежу Національного цирку України [1, с. 18].

Серед еквілібристів української циркової школи помітну роль відігравав Анатолій Стеценко – еквілібрист на першах, заслужений артист України, що працював в Україні та країнах світу впродовж 1970-1990 рр. Видатним номером, побудованим на принципах синтезу циркових жанрів, був акробатичний хенд-вольтиж з еквілібром із першами, номер «Летючі перши», при випуску якого було змінено загальноприйняте візуальне бачення статичного руху перша на його динамічний рух у просторі. Серед найпоказовіших трюків номеру – «Кидок перша з верхнім від одного нижнього до іншого», «Переліт верхнього з перша до середнього, який стоїть на перші», «Кидок перша з чотирьох рук партнеру, який стоїть на ходулях». У подальшому цей дивовижний номер був відновлений у 2014 р. та продовжує репрезентуватись на арені Національного цирку України під керівництвом Віктора Ярова за участі випускниці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва Тетяни Заремби [7, р. 97].

Українська циркова школа неможлива і без Валерія Піроговського – акробата на підкидних дошках, що працював у

1970-1980 рр. при «Союздержцирку» під керівництвом народного артиста України Володимира Шевченка. Він прославився видатними трюками: «Колона з чотирьох чоловік, де п'ятий робив захід у плечі (вилітає)», «Два бланжи, чотири задніх сальто мортале в плечі», ін. Його партнер, Сергій Ханов, у номері відзначився унікальним трюком «Потрійне сальто на одній ходулі» [3, с. 17].

Заняття акробатикою забезпечують відмінний розвиток усіх м'язів, зміцнюють фізичну силу, спритність, витривалість, покращують моторні здібності, пластичну виразність і координацію рухів, благотворно впливають на весь організм людини в цілому, додають постаті гарну поставу, а також сприяють вихованню вольових якостей майбутнього артиста. Заняття з акробатики включають у себе певні комплекси рухів, які здійснюють навантаження на всі групи м'язів. Для цього застосовуються спеціальні підготовчі вправи, які сприяють розвитку й укріпленню м'язів та суглобів і допомагають засвоєнню програмних акробатичних елементів і вправ.

В умовах ЗВО, де готують майбутніх циркових артистів, акробатів, опанування акробатичних вправ починається з усного пояснення викладача, мета якого – чітке усвідомлення студентом техніки та послідовності виконання акробатичних елементів і вправ. Практичне засвоєння акробатичних елементів і вправ, особливо на початковому етапі, обов'язково здійснюється із застосуванням допомоги та професійного страхування студентів викладачем (підтримки, утримання, лонжа). Переходити до вивчення нових, складніших акробатичних вправ необхідно тільки після практичного засвоєння попередніх [3, с. 52].

Провідним ЗВО, де сьогодні в Україні готують акробатів, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. Як і будь-який навчальний процес, навчання акробатичним вправам будується на дидактичних

принципах, але має свої специфічні особливості, властиві вітчизняній акробатичній школі.

Для успішного виконання акробатичних вправ студентами бакалаврату освітньо-професійної програми «Циркові жанри», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» потрібно дотримуватись деяких обов'язкових правил і будувати заняття бажано за таким принципом: 1) підготовча частина – розігрівання м'язів; 2) основна частина – засвоєння виключно технічних вправ, де напруга є максимальною; 3) заключна частина – виконання вправ на силу та розтягування м'язів і розслаблення. Співвідношення цих частин та повторення і закріплення вивченого матеріалу регламентується викладачем, виходячи з необхідності. На початковому етапі вивчення акробатичних вправ допомога викладача, вмиле страхування виховують у студентів впевненість у своїх силах та сприяють швидкому переборюванню страху і труднощів [6, с. 102].

Заняття зі спеціалізації «Акробатика» повинні бути різносторонніми, навантаження мають лягати на різні групи м'язів. Наприклад, статичні вправи – на розвиток гнучкості і розтягування, кульбіти, темпові вправи. Основні вміння, якими повинен володіти студент бакалаврату спеціалізації «Акробатика», та поняття, які він повинен знати, викладені в освітньо-професійній програмі «Циркові жанри». Серед основних для засвоєння термінів наступні: акробатика як жанр (та її різновиди), акробатичний вольтиж, акробатична доріжка, бланш, вальсет, вхід та схід із плечей, гвинт, зіскок, колесо, kopfsprung (копфшпрунг), копфштейн, culbute (кульбіт), courbette (курбет), лягскач, лонжа, мат, міст, пасеровка, переверот, перекидка, прапорець, розігрів, рондат, «із решітки в решітку», salto (сальто), сальто-мортале, стійка «кисті в кисті», страховка, стрекасат, темп, угрупування, хват, flic-flac (флік-фляк), vordersprung (фордершпунг), «із фуса», шпагат [5].

Передбачено, що в результаті опанування комплексом практичних навичок і теоретичних знань студенти бакалаврату спеціалізації «Акробатика» повинні:

- володіти ефективними прийомами збереження рівноваги тіла;
- правильно провести розігрів, включаючи прості та ефективні вправи;
- коректно застосовувати страхувальні засоби, необхідні як при опануванні, так і при виконанні акробатичних елементів і вправ;
- правильно виконувати як прості, так і складні акробатичні елементи і вправи;
- правильно аналізувати власну техніку виконання акробатичних елементів і вправ, уміти вчасно знаходити та виправляти помилки технічного характеру;
- на основі засвоєного програмного матеріалу з акробатики вміти правильно складати та виконувати прості і складні акробатичні комбінації.

Заняття зі спеціалізації «Акробатика» забезпечують у свою чергу всебічний фізичний розвиток на основі і в органічному зв'язку з вимогами і нормами підготовки артистів, дають змогу в цілому вдосконалювати майстерність виконавців.

**Висновки.** Таким чином, чітке виконання вправ і рухів, знання професійної термінології та знання понятійного апарату, а також вміння логічно будувати та системно проводити заняття з акробатики надає можливість сучасним молодим акробатам бути не тільки конкурентоспроможними як артисти, а також особистісно сформуватися як фахівці-викладачі.

### Література

1. Кашеваров В., Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 75 с.
2. Кисленко А. Акробатика. Методические рекомендации по обучению акробатическим упражнениям для учителей

- физической культуры. Климовск: Методический кабинет отдела образования администрации Климовского района, 2006. 17 с.
3. Коркин В. Акробатика. Москва: Физкультура и спорт, 2012. 127 с.
  4. Малихіна, М. Професійна циркова освіта в Україні. Культура і сучасність. 2012. Вип. 1. С. 174-179.
  5. Пожарська, О. Зміст та функції циркового видовища. Молодий вчений, 2017, вип. 9(49), с.181-186.
  6. Романенкова Ю. Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами. Арт-платформа, 2020. Вып. 1. С.69-93.
  7. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. Молодий вчений. 2020. 3(79), с. 69-73.
  8. Романенкова Ю., Игнатов А., Гандзюк В. Эксперименты молодых артистов в жанре парного ручного эквилибра в контексте развития украинского проекта «Raw цирк». Science, research, development. London, 2018. С. 29-34.
  9. Рыбаков М. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев: Атика, 2006300 с.
  10. Шариков Д. Балетна та циркова неокласика: інтеграційні процеси, синтез та трансформація. Арт-платформа, 2020. Вып. 1. С.109-125.
  11. Шумакова С. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства: автореф. дис. канд.иск. Харьков, 2015. 12 с.
  12. Шумакова С. Генезис Харківської школи циркового мистецтва в контексті становлення цирку Харкова. Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 24. С. 203-210.
  13. Kashuba Yu. Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Innovative solutions in modern science, 2018, 6 (25), 100-105.

14. Stetsenko A., Dobrovolskaya S. Specific features of the scenic method in the genre "Circus Gymnastics": formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on "Shvung Trape" (trapezium). Innovative solutions in modern science, 2018, 6 (25), p. 95-99.

**Орел Дмитрий Владимирович,**  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: artplatforma88@gmail.com,  
ORCID ID 0000-0002-2413-1676

**К ПРОБЛЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ УЧЕБНЫХ  
ДИСЦИПЛИН СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «АКРОБАТИКА» В  
ВУЗЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ (НА  
ПРИМЕРЕ КМАЕЦМ)**

**Аннотация.** В статье проанализирована специфика преподавания в высшем учебном заведении художественного направления дисциплин специализации «Акробатика» как циркового жанра. Цель исследования заключается в системном анализе методов подготовки будущего профессионального артиста цирковых жанров – акробата, преподавателя. Изложен краткий анализ истории отечественной акробатической школы через призму его выдающихся персоналий. Рассматривается творчество представителей 60-х-90-х гг. XX в., их значительный вклад в отечественную школу цирковой акробатики, акцентируются уникальные трюковые упражнения. Представлен анализ работы предшественников с касательной проблематикой в разных жанрах циркового искусства, их специфики, форм, техник, жанров, сценических и технических особенностей реквизита. Проанализированы особенности терминологического

аппарата, отдельные важные упражнения, благоустройство, специфическая униформа, дисциплинарные особенности, специфику технического оснащения циркового реквизита. Сделан акцент на том, что современное цирковое профессиональное образование обогащается результатам взаимодействия с новыми технологиями спорта, пластики, танца. Четкое выполнение упражнений и движений, знание профессиональной терминологии, понятийного аппарата, умение логически строить и системно преподавать дисциплины специализации «Акробатика» предоставляют возможность современной молодежи быть конкурентоспособной на всемирном цирковом рынке труда и достойно представить себя на фестивалях и конкурсах.

**Ключевые слова:** цирковое искусство, цирковой жанр, цирковая акробатика, фестиваль, спорт

**Dmytro V. Orel,**

Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: artplatforma88@gmail.com,

ORCID ID 0000-0002-2413-1676

**TO THE PROBLEM OF TEACHING THE EDUCATIONAL  
DISCIPLINES OF THE SPECIALIZATION “ACROBATICS”  
AT HIGH ART INSTITUTIONS (ON КМАСВА)**

**Abstract.** The article analyzes the specifics of teaching of the disciplines of specialization “Acrobatics” as a circus genre in a art high educational institutions. The aim of the research is to systematically analyze the methods of training a future professional circus artist – acrobat, teacher. A brief analysis of the history of the Ukrainian acrobatic school through the prism of its outstanding personalities is presented. A brief analysis of the history of the

domestic acrobatic school through the prism of its outstanding personalities is presented. The creativity of representatives is considered 60-90s of the XX<sup>th</sup> century, their significant contribution to the domestic school of circus acrobatics, unique stunt exercises are emphasized. An analysis of the work of predecessors with tangential problems in different genres of circus art, their specificity, forms, techniques, genres, stage and technical features of the props is presented. The features of the terminological apparatus, some important exercises, landscaping, specific uniforms, disciplinary features, the specifics of the technical equipment of circus props are analyzed. The emphasis is made on the fact that modern circus professional education is enriched by the results of interaction with new technologies of sports, plastics, dance, and the latest technologies. Accurate performance of exercises and movements, knowledge of professional terminology, conceptual apparatus, the ability to logically construct and systematically present the disciplines of the specialization “Acrobatics” provide an opportunity for modern youth to be competitive in the world circus labor market and present themselves worthily at festivals and competitions.

**Key words:** circus art, circus genre, circus acrobatics, festival, sport

### References

1. Kashevarov, V., Orel, D. (2018). Scenichno-tekhnichna pidgotovka v cirkovih zhanrah: tekhnika bezpeki, manezh, rekvizit [Stage and technical training in circus genres: safety equipment, playpen, props]. Kyiv: KMAVCA [in Ukrainian].
2. Kislenko, A. (2006). Akrobatika. Metodicheskie rekomendacii po obucheniyu akrobaticheskim uprazhneniyam dlya uchitelej fizicheskoy kul'tury. Klimovsk: Methodical cabinet of the Department of Education of the Administration of Klimovsky District [in Russian].
3. Korkin, V. (2012). Akrobatika. Moscow: Physical Culture and Sport [in Russian].

4. Malykhina, M. (2012). Profesiyna tsyrkova osvita v Ukraini [Professional circus education in Ukraine]. *Kul'tura i suchasnist*, 1, 174-179 [in Ukrainian].
5. Pozhars'ka, O. (2017). Zmist ta funktsiyi tsyrkovoho vydovyshcha [Content and functions of the circus spectacle]. *Molodyy vchenyy* 9(49), 181-186 [in Ukrainian].
6. Romanenkova, Yu. (2020). Sovremennoye tsirkovoye iskusstvo kak pole dlya bor'by so stereotipami [Contemporary circus art as a field for combating stereotypes]. *Art-platforma*, 1, 69-93 [in Russian].
7. Romanenkova, Yu. (2020). Suchasna ukrayins'ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul'turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. *Molodyy vchenyy*, 3(79), 69-73 [in Ukrainian].
8. Romanenkova, Yu., Ignatov, A., Gandzyuk, V. (2018). Eksperymenty molodykh artistov v zhanre parnogo ruchnogo ekvilibra v kontekste razvitiya ukrainskogo proyekta «Raw tsirk» [Experiments of young artists in the genre of pair manual equilibrium in the context of the development of the Ukrainian project “Raw circus”]. *Science, research, development*. London, 29-34 [in Russian].
9. Rybakov, M. (2006). Kievskiy cirk: lyudi, sobytiya, sud'by [Kiev Circus: people, events, fates.]. Kyiv: Atica [in Ukrainian].
10. Sharykov, D. (2020). Baletna ta tsyrkova neoklasyka: intehratsiyini protsesy, syntez ta transformatsiya [allegory and circus neoclassics: integration processes, synthesis and transformation]. *Art-Platforma*. 1, 109-125 [in Ukrainian].
11. Shumakova, S. (2015). Genezis i evolyutsiya khar'kovskoy shkoly tsirkovogo iskusstva [Genesis and evolution of the Kharkov school of circus art]: avtoref. dissertatsii na soiskanie nauchnoy stepeni kand. iskusstvovedeniya. Kharkov [in Russian].
12. Shumakova, S. (2013). Henezys Khar'kivs'koyi shkoly tsyrkovoho mystetstva v konteksti stanovlennya tsyrku Kharkova

[Genesis of the Kharkiv school of circus art in the context of the formation of the Kharkiv circus]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 24, 203-210 [in Ukrainian].

13. Kashuba, Yu. (2018). Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Dubai, TK Meganom [in English].

14. Stetsenko, A., Dobrovolskaya, S. (2018). Specific features of the scenic method in the genre "Circus Gymnastics": formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on "Shvung Trape" (trapezium). *Innovative solutions in modern science*, 6 (25), 95-99 [in English].

УДК 7.091.4;7.092

**Ірина Миколаївна Стулова,**  
Навчально-виховний комплекс №176  
імені Мігеля де Сервантеса,  
Київ, Україна,  
e-mail: artplatforma88@gmail.com

### **МІЖНАРОДНИЙ МОЛОДІЖНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА «ЗОЛОТИЙ КАШТАН» ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ**

**Анотація.** Зростання кількості та соціальної значущості дитячих та молодіжних циркових фестивалів-конкурсів у сучасній Україні відкриває широке поле для ретельного аналізу та дослідження цього культурного феномену. У статті розглядається Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан» у контексті сучасного українського культурного простору. Аналізуються історичні аспекти створення та розвитку фестивалю, принципи його організації, мета та завдання фестивалю, вікові категорії учасників фестивалю та критерії оцінювання їх виступів, завдання оргкомітету фестивалю, суддівський склад міжнародного журі, головні нагороди, роботи окремих переможців фестивалю. Акцентується значення міжнародного молодіжного фестивалю циркового мистецтва «Золотий Каштан» як унікального заходу в культурно-виховному просторі України, що поєднує у собі мистецькі, освітні, навчальні та оздоровчі заходи. Захопленість дітей та юнаків цирковим мистецтвом та участь у фестивалі «Золотий Каштан» має велике значення у фізичному та естетичному вихованні підростаючого покоління та розвитку особистості. Міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» сприяє розширенню творчих зв'язків між дитячими та молодіжними гуртками циркового мистецтва,

поглибленню взаєморозуміння між молодим поколінням різних країн і народів, а також інтеграції України до світового культурного простору. Підкреслюється, що фестиваль «Золотий Каштан» є унікальним зразком різнорівневого спілкування, яке відкриває можливості для ефективної міжкультурної взаємодії, у результаті якої досягається розуміння і будуються довірливі стосунки між представниками різних культур. Виходячи з такого досвіду, доводиться, що міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» як культурний феномен є ефективним інструментом міжкультурного діалогу, який покращує міжнародний імідж України.

**Ключові слова:** циркове мистецтво, міжкультурний діалог, фестиваль, спорт, цирковий жанр, «Золотий каштан»

**Вступ.** Глобалізованість сучасного світу зумовлює перетин життєвих та культурних смислів як окремих людей, так і цивілізацій. Особливого статусу в цивілізаційному вимірі набувають саме проблеми комунікації культур різних народів і спільнот, зокрема їх співіснування в єдиному світовому просторі. Майбутнє глобального світу неможливе без діалогу різних культур. Мультикультуралізм і толерантність залишаються основними принципами полікультурного та етноконфесійного діалогу в сучасному світі. Мультикультурне суспільство цінує різноманіття та заохочує творчий діалог між різними культурами. Воно не тільки поважає права своїх членів на їх культуру, збільшує діапазон їх вибору, але й культивує їх право на самокритику, самовизначення й сприяє їх розвитку. Міжкультурний діалог та мультикультуралізм повинні стати новою політичною стратегією і для України. Це сприятиме подальшій демократизації суспільства та входженню України до світової спільноти. Діалог між культурами – це найдавніший фундаментальний спосіб демократичного спілкування, мета якого вбачається у можливості жити мирно разом у багатокультурному світі, та розвивати відчуття спільності.

Міжкультурний діалог – це унікальна форма комунікації, у якій механізм міжкультурної взаємодії спрямований на взаємне порозуміння та розв’язання проблем людського буття.

Сьогодні на зміну «монокультури», яка організовується зазвичай навколо одного етнонаціонального, геополітичного ядра, приходять модель глобальної культури, в надрах якої встановлюються складні комунікативні відносини між представниками різних етнічних, національних, соціальних та інших спільнот. Цим пояснюється багаторазове зростання ролі механізму діалогу в сучасній культурі, а разом з ним і тих форм культурної творчості, які засновані на даному механізмі.

Сучасне мистецтво тісно взаємопов’язано з соціокультурними процесами і відображає все різноманіття і специфіку соціальних відносин, властивих нашому часу. Це твердження особливо актуально щодо таких форм мистецької творчості, в яких спочатку переважає ідея комунікації, тобто яскраво виражена установка на міжособистісне, міжнаціональне, міжкультурне спілкування та обмін інформацією. Саме до таких моделей творчої взаємодії можна віднести Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан», який з течією часу все активніше використовується в якості способу ведення міжкультурного діалогу.

Міжкультурний діалог учасників фестивального процесу є важливим інструментом для запобігання й вирішення конфліктів, підвищення поваги до людини, її прав, принципів демократії, це успішне спілкування представників різних культур, членів різних національних лінгвокультурних спільнот, ефективна форма реалізації національної толерантності до відмінностей у характеристиках різних культур та прагнення до об’єднання.

Метою міжкультурного діалогу на міжнародному фестивалі «Золотий Каштан» є визначення спільного та відмінного між різними культурними традиціями та способами

сприйняття, обмін найкращими практичними навиками, демократичне керування соціальним різноманіттям та сприяння соціальній згуртованості. Міжкультурний діалог на фестивалі циркового мистецтва ґрунтується на толерантності, довірі, відкритості до співробітництва, та сприяє досягненню взаєморозуміння, виявленню загальних цінностей і може трансформуватися в різні форми взаємодії між суб'єктами фестивального процесу.

Світова цивілізація повинна бути тільки коаліцією у світовому масштабі культур, кожна з яких зберігає свою самобутність. Такий підхід на тлі значного соціокультурного досвіду та збереження традицій діалогу культур має великі перспективи, а отже діалог культур стає інструментом формування світового суспільства на основі взаємних контактів із представниками інших культур з метою інтеграції та трансформації надбань культури.

Діалог культур на фестивалі «Золотий Каштан» як спосіб передачі надбань та можливість пізнання світу ретранслює досвід, традиції, чим сприяє оновленню ціннісного змісту сучасної циркової культури та буде передумови збереження і передачі досвіду міжкультурної взаємодії нащадкам. Саме шляхом діалогу реалізація комунікативної міжкультурної взаємодії сприяє зміцненню взаєморозуміння, взаємосприйняття та плюралізму. Культурний плюралізм являє собою адаптацію людини до іншої культури без відмови від своєї власної, а також передбачає оволодіння цінностями ще однієї культури без нанесення шкоди цінностям своєї культури, це добровільне оволодіння представниками однієї культури звичками та традиціями іншої, у результаті чого збагачує власну культуру. Міжнародний цирковий фестиваль сприймається як соціокультурний феномен, специфічна форма міжкультурної комунікації, у рамках якої реалізуються творчі інтенції нашого часу. Концепція міжкультурного діалогу в рамках міжнародного фестивалю «Золотий Каштан» характеризує його як відкритий

обмін поглядами між індивідами та групами, які належать до різних культур, що веде до глибшого розуміння інших видів, та глобального сприйняття світу.

Міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» є за своїм визначенням масовим святом і показом досягнень циркового мистецтва, тому даний захід можна трактувати як особливу можливість культурного обміну, розширення художньо-естетичного, мистецького кругозору у глядацьких мас і у самих учасників циркового фестивалю. Діалог культур у рамках міжнародного фестивалю «Золотий Каштан» відбувається завдяки проникнення в систему цінностей тієї чи іншої культури, що здійснюється через повагу до них, подолання стереотипів, синтез самобутнього й інонаціонального, що веде до взаємозбагачення, а також входження у світовий культурний контекст. Національний рівень міжкультурного діалогу є значно складнішим, ніж етнічний, тому що охоплює не тільки ціннісний, а й політико-правовий, соціо-економічний і ідеологічний аспекти. Діалог культур у рамках фестивалю «Золотий Каштан», з одного боку, забезпечує вільний розвиток і функціонування всіх культур, а з іншого – сприяє процесу їх взаємодії, взаємовпливу і взаємозбагачення.

Глобальність процесу творення витворів циркового мистецтва, які є, відповідно, частиною культури, є однією з характеристик міжнародного фестивалю «Золотий Каштан». У соціокультурному просторі він набуває статусу міжнародної культурної зустрічі, під час якої відбувається масштабний культурний обмін і творчий взаємовплив: циркові юні артисти однієї нації можуть запозичувати техніки виконання в різних жанрах циркового мистецтва в артистів іншої нації, а потім, образно кажучи, асимілювати їх у просторі власного сприйняття і власної культури.

В умовах глобалізації міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» трансформується в широко затребувану форму здійснення міжкультурного, соціокультурного діалогу, стає

свого роду майданчиком для діалогічних взаємодій за допомогою циркового мистецтва. Це дозволяє визначити його сутність із позицій культурології: цирковий фестиваль – це специфічний вид соціально-культурного діалогу, який реалізується у форматі творчої креативної комунікації на основі плюралізму світоглядів його учасників.

**Постановки проблеми.** За останні роки зросла кількість дитячих та молодіжних циркових фестивалів-конкурсів, які здебільшого орієнтовані на непрофесійних учасників: дітей, молодіжні аматорські та самодіяльні колективи. Такі події мають дуже важливе значення, оскільки популяризують циркове мистецтво в непрофесійному середовищі, залучають до подій підростаюче покоління, виступають підготовчою базою для їх можливого професійного майбутнього.

Людмила Шевченко, генеральний директор Національного цирку України (2012-2019 рр.), вийшла з пропозицією відтворити фестивальний рух України з метою підтримки циркового мистецтва та з ініціативою перенесення циркових фестивалів державного та міжнародного рівня до Києва, таким чином демонструючи, що українське циркове мистецтво було та залишається одним з найпотужніших у світі. Її підтримали керівники найстаріших та найавторитетніших циркових закладів України. У 2013 р. Україна здобула на Міжнародному Цирковому Фестивалі в Монте-Карло одразу золоту, срібну та бронзову нагороду і, таким чином, автоматично увійшла в трійку найсильніших циркових держав світу. А 28 травня 2016 р. розпочав свій історичний відлік Київський міжнародний дитячий цирковий фестиваль, заснований Національним циркум України та Київською муніципальною академією естрадного та циркового мистецтв, що, разом із Національним циркум, популяризує вітчизняне національне циркове мистецтво.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Циркознавча царина на сьогодні є доволі малорозвиненою, існує дуже мало

праць, присвячених цирковому мистецтву загалом, і фестивальному руху зокрема. Тому доводиться збирати матеріал по крупицях, вивчаючи праці, що висвітлюють феномен фестивалів, окремі публікації з історії вітчизняного циркового мистецтва. Серед авторів, які присвячували свої штудії фестивальному руху, цирковому мистецтву сучасності, – О. Пожарська [5], Ю. Шаповалова [8], С. Шумакова [9], але вивчення циркового фестивалю як інструменту міжкультурної взаємодії – тема досить широка і полікомпонентна, тому для її розкриття варто користуватися і працями і загальногуманітарного характеру [1; 2; 3; 4; 6; 7; 10].

**Мета статті** – проаналізувати історію становлення Міжнародного молодіжного фестивалю циркового мистецтва «Золотий каштан» у культурному просторі сучасної України та довести його роль у ствердженні позицій українського циркового мистецтва в міжнародному мистецькому та спортивному полі.

**Виклад основного матеріалу.** Відкриття I міжнародного дитячого циркового фестивалю було присвячене визначним подіям в Україні: 140-річчю з дня заснування одного з найпотужніших циркових закладів Європи – першого стаціонарного цирку у Києві, 65-річчю «Дирекції пересувних циркових колективів України», 60-річчю Першого Українського Національного Циркового Колективу та 55-річчю Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – єдиного профільного вищого навчального закладу в Україні.

У створенні та організації I міжнародного дитячого циркового фестивалю поєдналися фахові професійні структури, такі як Національний цирк України, Дирекція пересувних циркових колективів України, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв та інші. Фестиваль проводився за підтримки Міністерства культури України, мера Києва Віталія Кличка та місцевої громади. Президентом

міжнародного циркового фестивалю є народна артистка СРСР, народна артистка України Людмила Олексіївна Шевченко.

Щорічний фестиваль традиційно проводиться на манежі Національного цирку України, в Києві, наприкінці травня, в період цвітіння столичних каштанів, які є символом столиці та фестивалю. Заключний гала-концерт фестивалю присвячений найулюбленішим святкам киян – Дню Європи та Дню Києва. На першому фестивалі демонстрували майстерність найкращі артисти та циркові колективи України та світу, визначені почесним журі, а також професійні артисти українського та світового цирку.

У створенні та організації II міжнародного дитячого фестивалю циркового мистецтва, який відбувся 26 травня 2017 р., брали участь Національний цирк України, Державна циркова компанія України, Дирекція пересувних циркових колективів України, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, ін. До складу колективу суддів фестивалю входило почесне міжнародне журі за участю представників усіх найпотужніших циркових шкіл світу, від Азії до Європи, від Північної до Південної Америки. На фестивалі відбулася презентація книги Сергія Котельникова «Клітка для двох», у якій всебічно висвітлено творче життя двох легенд світового цирку – Володимира та Людмили Шевченків. У рамках проведення міжнародного дитячого фестивалю циркового мистецтва в Національному цирку України традиційно відбувся гала-концерт випускників Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

У 2018 р. фестиваль змінив свою назву на «Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва “Золотий Каштан”» та розширив вікові рамки учасників.

Метою фестивалю «Золотий Каштан» є виявлення та підтримка на вітчизняному та міжнародному рівні талановитої обдарованої молоді у цирковому мистецтві, його розвиток, розширення професійного кругозору учасників, підвищення

професійної майстерності молодих артистів цирку, наукове дослідження українського циркового мистецтва, виховання у молодих виконавців любові та поваги до спадку поколінь митців українського цирку.

Завданнями фестивалю «Золотий Каштан» є широка пропаганда і подальший розвиток кращих зразків українського та світового мистецтва у циркових жанрах, сприяння зростанню виконавської майстерності, обмін творчими здобутками в жанрах циркового мистецтва, розвиток та збагачення традицій української національної культури, покращення іміджу українських циркових виконавців, сприяння державній політиці з підтримки циркового мистецтва як складової української національної культури.

У міжнародному фестивалі «Золотий Каштан» беруть участь українські й зарубіжні професійні, самодіяльні, аматорські циркові виконавці і колективи, дитячі циркові колективи, театри клоунади, школи, студії, творчі об'єднання закладів культури, студенти спеціалізованих навчальних закладів, обдарована молодь, де кожен презентує яскравий номер із ефектними костюмами та реквізитом, захоплюючим сюжетом та приголомшливими трюками. У конкурсних програмах фестивалю проводиться показ номерів усіх учасників, які розділені на 2 групи: програма А та програма Б. У фестивалі можуть брати участь артисти до 25 років. Учасники міжнародного фестивалю «Золотий Каштан» змагаються відповідно до своїх вікових категорій: до 9 років; від 10 до 13 років; від 14 до 17 років; від 18 до 25 років (аматори, професіонали).

Фестиваль проводиться в 2 етапи: відбірковий тур, конкурс та гала-концерт. Перший етап фестивалю – це попередня реєстрація учасників фестивалю та відбір кандидатів на основі надісланих на електронну адресу оргкомітету фестивалю відеоматеріалів, а також за вивченням матеріалу учасників з інших циркових фестивалів і конкурсів. Критерієм

відбору є оцінка художніх якостей: новизна, оригінальність та висока виконавська майстерність. Підтвердженням участі у фестивалі є офіційне запрошення. Другий етап фестивалю проходить у Національному цирку України. Участь у Київському міжнародному молодіжному фестивалі циркового мистецтва «Золотий Каштан» безкоштовна. Витрати на дорогу, перебування супроводжуваних осіб конкурсантів несуть особи, які їх відправили. ДП «Національний цирк України» забезпечує проживанням та харчуванням учасників фестивалю, які прибули до Києва з інших країн та інших міст України. Усі учасники фестивалю отримують пам'ятні подарунки, а переможці та призери нагороджуються призами. Громадські, інші організації та приватні особи за свій рахунок та за погодженням з організаційним комітетом мають право встановлювати спеціальні призи та премії учасникам фестивалю.

Міжнародне журі формується дирекцією фестивалю та складається з видатних діячів культури та мистецтва України, керівників відомих світових цирків, директорів міжнародних циркових фестивалів різних країн світу, світових фахівців у галузі циркового мистецтва, затверджується президентом міжнародного фестивалю «Золотий Каштан».

Критеріями оцінювання учасників фестивалю є рівень професійності виконавців, оригінальність виконання, складність трюкового репертуару, оригінальність режисерського рішення та новаторство. Оцінка виступу конкурсантів проводиться після закінчення кожного показу номера. Кожен член журі самостійно визначає кількість балів, після чого підраховується загальна кількість балів кожного номера. Переможцем стає конкурсант, який набрав найбільшу кількість балів. Рішення журі оформлюється протоколом, підписаним членами журі, а протокол передається до оргкомітету після завершення конкурсних показів фестивалю. За результатами конкурсу переможець отримує головну нагороду фестивалю Гран-прі. Нагороди «Золотий Каштанчик», «Срібний Каштанчик» та

«Бронзовий Каштанчик» отримують лауреати у 4 вікових категоріях: до 9 років, від 10 до 13 років, від 14 до 17 років, від 18 до 25 років.

За результатами фестивалю також присуджуються приз глядацьких симпатій, приз наймолодшому учаснику, спеціальні дипломи за окремі номери: за найкращу ідею сольного номера, найкращу ідею групового номера, спеціальний приз ДП «Національний цирк України», цінні призи ДП «Національний цирк України» цирковим колективам та ін.

Для координації організаційної та творчої діяльності в період підготовки та проведення фестивалю створюється Організаційний комітет, склад якого затверджується засновниками фестивалю. До завдань Оргкомітету фестивалю входить: забезпечення проведення фестивалю; визначення місця та термінів проведення фестивалю; планування фестивальних заходів; розробка умов та порядку проведення фестивалю; проведення відбору учасників фестивалю; формування та затвердження складу міжнародного журі; створення належних умов для перебування журі, учасників та гостей фестивалю (проживання в готелі, харчування, транспортне обслуговування); організація роботи режисера фестивалю (постановка світла та звуку, прологу та епілогу фестивалю, репетиції номерів для учасників фестивалю, складання програм фестивалю, прогін вистав та ін.); розробка та виготовлення зразків рекламної продукції (буклети, афіші, програмки, футболки та шарфи с логотипом фестивалю та ін.); виготовлення спеціальних бейджів із логотипом фестивалю для журі, учасників, гостей та оргкомітету фестивалю; розробка та виготовлення призив переможців фестивалю; планування та організація цікавих екскурсій по Києву для журі, гостей та учасників фестивалю; організація проведення прес-конференцій, «круглих столів», майстер-класів, лекцій, семінарів, фото та відео-зйомки програми фестивалю; забезпечення висвітлення

фестивальних заходів у засобах масової інформації, організація роботи прес-центру протягом проведення фестивалю, тощо.

Велике значення в організації проведення фестивалю має робота режисера, який створює особливу атмосферу святкової, урочистої події, що об'єднує світове співтовариство фанатів циркового мистецтва. На кожному фестивалі завдяки режисерській роботі створюється особливий дух та індивідуальна енергетика, яка пронизує фестивальні події і пов'язує в одне ціле. Протягом 3 фестивальних днів режисеру фестивалю необхідно не тільки представити журі для перегляду конкурсні циркові номери, але і створити строкату і цікаву циркову виставу для глядачів.

Складністю режисерської роботи на фестивалі «Золотий Каштан» є необхідність швидкого реагування на подієві зміни та миттєве створення програми. Тобто за 5 днів (2 репетиційних дні і 3 фестивальні дні) режисер створює фактично 3 циркові вистави. Особливо швидко доводиться створювати циркову виставу – півфінал: на цю роботу відводиться приблизно 2-3 години. Також режисерові необхідно співпрацювати і спілкуватися з учасниками фестивалю з різних країн світу, які говорять різними мовами. Режисером міжнародного фестивалю «Золотий Каштан» з 2016 по 2019 рр. була режисер-постановник Національного цирку України Марія Ремньова.

Фінансування фестивалю забезпечується: Міністерством культури України в межах асигнувань, передбачених у Державному бюджеті України на відповідний рік; Київською міською державною адміністрацією на відповідний рік; за рахунок коштів засновників (коштів підприємств, отриманих від їх господарської діяльності); за рахунок інших джерел та надходжень, не заборонених чинним законодавством.

У 2005 р. Європейський парламент прийняв резолюцію, якою визнав цирку частиною європейської культурної спадщини та закликав держави-члени ЄС вживати дій для визнання цирку невід'ємним елементом культурного надбання.

2018 р. для світового цирку був особливим – ювілейним. Англійський наїзник, підприємець і винахідник Філіп Естлі 250 років тому започаткував цирк, яким ми його знаємо сьогодні.

З 30 травня по 1 червня 2018 р. у Національному цирку України, в рамках проекту «Київська циркова весна – 2018», за підтримки Міністерства культури України, Київської міської державної адміністрації та Європейської Циркової Асоціації, проходив III Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан», присвячений 250-річчю європейського циркового мистецтва.

Як зазначалося вище, з назвою «Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва “Золотий Каштан”» конкурс в 2018 р. відбувся вперше, раніше він мав інші назви: у 2016 р. – «Міжнародний дитячий цирковий фестиваль», у 2017 р. – «Міжнародний дитячий фестиваль циркового мистецтва». Організатори фестивалю вирішили додати ще одну вікову категорію – з 18 до 25 років, тому він з цього разу став юнацьким фестивалем.

Свою майстерність на фестивалі демонстрували 250 юних циркових артистів із Білорусі, Ізраїлю, Італії, Латвії, Литви, Китаю, Чеської Республіки, Швейцарії, а також із різних регіонів України. Поважному журі та глядачам було представлено 52 кращих циркових номери юних виконавців. Програма фестивалю включала як власне конкурсні номери учасників, так і показові виступи призерів фестивалів і спеціально запрошених майстрів циркового мистецтва.

До складу почесного журі фестивалю «Золотий Каштан-2018» увійшли: П. Дубинський – відомий цирковий режисер і продюсер, президент «Firebird Productions, Inc.» (США); Чжао Шуангу – генеральний директор Хунанського театру акробатичного мистецтва, Ltd (КНР); Фабіо Монтіко – президент міжнародного циркового фестивалю Італії (Італія); Геніс Матабош – директор Іспанського Міжнародного

циркового фестивалю «Золотий Слон» у м. Жирона (Іспанія); В. Шабан – директор Білоруського державного цирку (Білорусь); Крістіан Крістоф – всесвітньо відомий артист, художній та креативний директор (Угорщина); Р. Здренник – комерційний директор ДП «Львівський державний цирк» (Україна); Фердінанд Кайзер – програмний директор Міжнародного циркового фестивалю «Cirkus Cirkus» у Празі та програмний директор чеського телеканалу «Кабаре» (Чеська Республіка); Лоліта Ліпінська – член-засновник Громадської організації Латвійської Республіки «Асоціація Артистів Цирку», режисер, менеджер (Латвія); Лідія Мігані – директор циркової школи Лугано (Швейцарія); Нір Каплан – засновник, директор цирку «Флорентіно», сучасної циркової школи та розваг (Ізраїль); Раймондас Янушявічус – директор міжнародного фестивалю-конкурсу «Вогні цирку Шакай» (Литва); Ю. Поздняков – завідувач кафедри циркових жанрів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, заслужений артист України (Україна); Пітер Фекете – генеральний директор столичного цирку Будапешта, Голова Центральноєвропейської циркової асоціації, Уповноважений міністра, інноваційний організатор-менеджер угорського театру та циркового життя (Угорщина).

Гран-прі фестивалю «Золотий Каштан» у 2018 р. отримав Хунанський театр акробатичного мистецтва (Китайська Народна Республіка), який представив 2 унікальних номери – еквілібристичне соло та груповий каучук.

Нагороди «Золотий Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – «Ранковий сюрприз» (еквілібр на тростях – Анна Левіна, Народний цирк «Юність Києва», Центр художньої та технічної творчості «Печерськ», керівник – В. Судейкін, м. Київ, Україна); вікова категорія 10-13 років – «Казкова прогулянка» (еквілібр на вільному дроті – Амелі Білик, Циркове відділення ДМШ №14, керівники – Л. Носенко та Ю. Соколев, м. Київ, Україна); вікова категорія 14-17 років –

«Infinity» (акробатичний дует – Марія Лось та Влад Кузеренко, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, керівник – І. Горковенко, м. Київ, Україна); вікова категорія 18-25 років – «Маестро» (повітряний гімнаст на ременях Максим Бобер, режисер – Марія Ремньова, м. Київ Україна).

Нагороди «Срібний Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – «Майбутня балерина» (повітряна гімнастика у кільці, Леся Рекун, Народний цирковий колектив «Галактика», керівник – В.Третьякова, м. Бахмут, Україна); вікова категорія 10-13 років – Дуо «Феєрверк» (каучук, еквілібр, акробатика – Єсенія Собко та Марина Проскурякова, Школа акробатики Ірини Жердевої, керівники – І. Жердева та Є. Оболоніна, м. Київ, Україна); Маріонетки» – (груповий ручний еквілібр – Владислава Нараєва, Вероніка Хістова, Амелі Білик, Циркове Відділення ДМШ №14, керівники – Л. Носенко та Ю. Соболев, м. Київ, Україна); вікова категорія 14-17 років – ручний еквілібр (Марія Книр, зразково спортивно-циркова студія «Тріумф», керівники – Є. Магола та Р. Бурлака, м. Чернігів, Україна); повітряні гімнасти (Мія Хоргін та Омер Лук, циркова школа «Дорато», керівник – С. Нусинський, м. Ашдод, Ізраїль); вікова категорія 18-25 років – «Теніс-жонглер» (Кевін Стіпка, м. Прага, Чеська Республіка); еквілібр – Азія Періс (Італія).

Нагороди «Бронзовий Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – «Балерина» (акробатика – Марія Скорина, Зразкова спортивно – циркова студія «Тріумф», керівники – Є. Магола та Р. Бурлака, м. Чернігів, Україна); «Принц та троянда» (повітряна гімнастика на ременях – Кіра Забудько та Олександр Шевченко, Народний цирковий колектив «Галактика», керівник – В. Третьякова, м. Бахмут, Україна); вікова категорія 10-13 років – повітряний гімнаст на ременях, Ілля Міхєєв, керівник – О. Міхєєв, м. Кривий Ріг, Україна); «Петлі» (повітряна акробатика на петлях, Анна Юзвіна, Дитячо-

юнацька студія циркового мистецтва «Старий Цирк», керівники – С. Момот та Д. Лико, м. Харків, Україна); акробатична група «Шабаш» (Валерія Берегова, Анастасія Руденко, Софія Духно, Олександра Апанасенко, Юлія Денисюк, Таміла Приходько, Зразкова спортивно-циркова студія «Тріумф», керівники – Є. Магола та Р. Бурлака, м. Чернігів, Україна); вікова категорія 14-17 років – «Трапедія» (повітряна гімнастика – Огюст Ёжанайтите та Агне Палубінськайте, Шакайська циркова школа, керівники – Ітана та Раймондас Янушевічяй, м. Шакай, Литва); «Кельтські візерунки» (каучук – Ангеліна Федорко та Олександра Чала, Київський Палац дітей та юнацтва, циркова студія «Алле-Ап», керівники – І. Гінжалюк та О. Куринський, м. Київ, Україна); вікова категорія 18-25 років – Дует «Sunrise» («Адажіо» – Дар'я Корсак та Геннадій Шевченко, м. Суми, Україна); «Прометей» (жонгливання – Станіслав Самарін, ДП «Дирекція пересувних циркових колективів України», генеральний директор – художній керівник, Заслужений артист України, П. Книш, м. Харків, Україна). Крім головних призів фестивалю учасники також отримали багато спеціальних призів.

З 30 травня по 1 червня 2019 р. у Національному цирку України, в рамках проекту «Київська циркова весна-2019», за підтримки Міністерства культури України, Київської міської державної адміністрації та Європейської Циркової Асоціації, пройшов уже IV Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан». У поді взяли участь діти та молодь із різних регіонів України, а також конкурсанти з Білорусі, Ефіопії, Єгипту, Казахстану, Китаю, Німеччини, Швейцарії, інших країн. Поважному журі та глядачам було представлено 50 кращих циркових номерів юних виконавців.

До складу почесного журі фестивалю «Золотий Каштан-2019» увійшли: П. Дубинський – відомий цирковий режисер і продюсер, президент «Firebird Productions, Inc.» (США); Чжао Шуангу – генеральний директор Хунаньського театру акробатичного мистецтва, Ltd (КНР); Фабіо Монтіко –

президент міжнародного циркового фестивалю Італії (Італія); Геніс Матабош – директор Іспанського Міжнародного циркового фестивалю «Золотий Слон» у місті Жирона (Іспанія); В. Шабан – директор Білоруського державного цирку (Білорусь); Крістіан Крістоф – всесвітньо відомий артист, художній та креативний директор (Угорщина); Такуя Цуджі – цирковий продюсер «After Cloudy Company» (Японія); Лоліта Ліпінська – член-засновник Громадської організації Латвійської Республіки «Асоціація Артистів Цирку», режисер, менеджер (Латвія); Бата Глувачевич – директор Міжнародного циркового фестивалю у місті Массі (Франція); Фердінанд Кайзер – програмний директор Міжнародного циркового фестивалю «Cirkus Cirkus» у Празі та програмний директор чеського телеканалу «Кабаре» (Чеська Республіка); Р. Здреник – комерційний директор ДП «Львівський державний цирк» (Україна); М. Баранов – Заслужений діяч мистецтв України, відомий режисер-постановник, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (Україна).

Гран-прі фестивалю «Золотий Каштан» у 2019 р. отримала Фу Юн, Акробатична трупа Шень Чжень (Китай), яка представила груповий номер обручі на кулі та груповий номер «Overhead skill».

Нагороди «Золотий Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – акробатичний дует «Love is» (Марія Скорина та Денис Телелейко, Зразкова спортивно-циркова студія «Тріумф», керівник – Є. Магола, м. Чернігів, Україна); повітряні петлі – «Привид старого цирку» (Анастасія Чепурна, школа повітряної гімнастики Євгенії Крестьянікової, керівник – Є. Крестьянікова, м. Дніпро, Україна); вікова категорія 10-13 років – Duo «Wonder boys» («Адажіо», акробатика, еквілібр, каучук – Єгор Собко та Данііл Минко, Школа акробатики Ірини Жердевої, керівники – І. Жердева та Є. Оболоніна, м. Київ, Україна); вікова категорія 14-17 років – пластичний еквілібр (Вікторія Дзюба, Київська муніципальна академія естрадного та

циркового мистецтва, Україна); вікова категорія 18-25 років – трапеція (Анастасія Донченко та Анастасія Путято, Білоруський державний цирк, м. Мінськ, Білорусь).

Нагороди «Срібний Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – «Хранитель», каучук (Софія Тепла, Студія танцю та циркового мистецтва «Грація», керівник – М. Тепла, м. Подільськ, Україна); вікова категорія 10-13 років – «Політ на ременях», повітряні ремені (Ельдар Юлдашев, керівник – Р. Юлдашев, Україна); «Мое шкільне кохання», повітряні ремені (Лілія Грединюк та Сергій Удала, циркова студія «Юність» при Львівському державному цирку, керівник – В. Мруз, Україна); вікова категорія 14-17 років – «Зворотній бік сутінок», акробатика, каучук (Ангеліна Федорко та Олександра Чала, Київський Палац дітей та юнацтва циркова студія «Алле – Ап», керівники – І. Гінжалюк та О. Куринський, м. Київ, Україна); «Едіт Піаф» (повітряна гімнастика на петлі – Анна Юзвіна, Дитячо-юнацька студія циркового мистецтва «Старий цирк» при ГО «Естрадно-цирковий центр дитячого та циркового мистецтва “Старий цирк”»), керівники – С. Момот та Д. Лико, м. Харків, Україна); вікова категорія 18-25 років – «Дуо Магнус» (силова пара – Андрій Балихін та Руслан Жук, Україна); «Меда та Мікі», ікарійські ігри – Сібхату Медхані Махарі та Гебрекідан Мікіале Атсбха, Національний цирк України (режисер Д.Туркеєв, Ефіопія).

Нагороди «Бронзовий Каштанчик» отримали: вікова категорія до 9 років – «Боніфаций», повітряні ремені (Олександр Гришков, Дитячо-юнацька студія циркового мистецтва «Старий цирк» при ГО «Естрадно-цирковий центр дитячого та циркового мистецтва “Старий цирк”», керівники – С. Момот та Д. Лико, м. Харків, Україна); «Амазонка», повітряне кільце (Катерина Ларіна, Зразковий цирковий колектив «Арена» ім. Валентини та Володимира Мак, керівник – Н. Горела, м. Костянтинівка, Україна); вікова категорія 10-13 років – «Принцеса дроту», еквілібр на вільному дроті (Ангеліна та

Уляна Цибульські – циркове відділення ДМШ №14, керівник – Ю. Соболев, м. Київ, Україна); дует «Крила Ангелу», акробатика, еквілібр, каучук – Софія Дорошенко та Анна Меликян, Школа акробатики Ірини Жердевої, керівники – І. Жердева та Є. Оболоніна, м. Київ, Україна); вікова категорія 14-17 років – «Революція» (повітряні ланцюги – Даяна Нос, Естрадно-циркова студія «Джин Рох», керівник – Р. Вашченко, м. Херсон, Україна); «Пані Відьма» (повітряне кільце – Олена Баїна, Циркова студія «Вітамін», керівник – Д. Баїн, м. Миколаїв, Україна); вікова категорія 18-25 років – дует «Kondratyev/Korotin», силова пара – Максим Коротін та Микита Кондрат'єв (Казахстан); «Дует Максим та Руслана», повітряний пілон – Максим Потапов та Руслана Мента, Цирк «Шекера» (керівник – Л. Потапова, Україна); «Duo Sunrays», підколінна рамка – Ростислав Ткачук та Анна Лях (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, тренери Національного цирку України Н. та О. Терещенки, Україна). Також, крім головних призів фестивалю учасники традиційно отримали багато спеціальних призів.

Слід зауважити, захопленість дітей та юнаків цирковим мистецтвом та участь у цирковому фестивалі «Золотий Каштан» має велике значення у фізичному та естетичному вихованні підростаючого покоління та розвитку особистості. Циркове аматорське мистецтво в рамках фестивального заходу сприяє фізичному розвитку та залученню до здорового способу життя, розвитку естетичного смаку і творчих здібностей, розвитку виконавських якостей, формуванню творчого самовираження та самовдосконалення, формуванню самостійності, організованості та дисциплінованості, стійкому прагненню до постійного зростання, формуванню вміння ставити цілі та досягати їх, соціальній адаптації дітей та юнаків у колективі та вмінню працювати в команді, готовності до позитивної взаємодії та співпраці з колегами. Фестиваль «Золотий Каштан» є

унікальним заходом у культурному просторі України, що поєднує в собі мистецькі, освітні, навчальні та оздоровчі заходи.

Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан» сприяє і розширенню творчих зв'язків між дитячими та молодіжними гуртками циркового мистецтва, поглибленню взаєморозуміння між молодим поколінням різних країн і народів та входженню України до світового культурного простору.

Таким чином, міжнародний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан», включений у систему складних соціокультурних взаємодій, стає однією з форм здійснення глобальних міжкультурних зв'язків, однією з важливих складових загального процесу глобалізації і розширення творчої міжкультурної комунікації. Будучи культурною універсалією, фестиваль «Золотий Каштан» відіграє вагомую роль у просторі національних культур, встановлюючи взаємозв'язок і породжуючи взаємовплив в глобальному культуротворчому процесі.

Під час міжнародного циркового фестивалю «Золотий Каштан» формується тонкий зв'язок – культурна рефлексія, яка дозволяє проаналізувати і особливості циркового мистецтва окремої країни, і зробити умовну спробу порівняння їх зі специфікою циркового мистецтва іншої держави.

Фестиваль «Золотий Каштан» трансформується в особливу платформу, на якій здійснюється процес конструювання культурних цінностей, спільних для країн (культурна цінність мистецтва і естетики, традицій, звичаїв і норм поведінки, моральності та етики, історичного минулого) і власних для кожної окремої нації (культурна цінність конкретного ритуалу, зразків поведінки).

Будучи невід'ємною частиною культури як знаково-комунікативної системи, міжнародний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан» є унікальним зразком різнорівневого спілкування, відкриває можливості для

ефективної міжкультурної комунікації, у результаті якої досягається порозуміння між людьми як представниками різних культур, цілими спільнотами, різниця між якими носить, соціальний, професійний, віковий, етнічний та інший характер.

Адже діалог – це не лише спілкування, а й взаємодія, у якій людина відкривається собі та іншим. Отже, зміст культурологічної концепції міжнародного циркового фестивалю «Золотий Каштан» полягає у необхідності прийняття ідеї діалогу як форми спілкування учасників фестивалю, глядачів, гостей, журі, організаторів фестивалю, циркової спільноти, а також спосіб їх взаємодії з об'єктами культури та мистецтва. Таким чином, міжкультурний діалог на фестивалі циркового мистецтва завдяки емоційній, соціальній, психологічній, прагматичній природі, стає центральним поняттям у культурі пізнання світу на основі взаємопроникнення культур і усвідомленні важливості толерантного ставлення до представників інших культур. Фестивальний міжкультурний діалог як форма комунікації активно сприяє виявленню творчої сутності людини через пізнання іншої та відкриття в собі бажання бути пізнаним. У рамках проведення циркового фестивалю «Золотий Каштан» діалогова культура дозволяє на тлі збереження власної культурної самобутності формувати способи пізнання іншої культури через взаємне збагачення та розвиток національних культур. Міжкультурний діалог на цирковому фестивалі сприяє формуванню власного культурного простору, уможливорює водночас вихід за його межі на ґрунті не протиставлення, а єдності та рівноправності всіх учасників фестивального процесу.

Особлива увага на міжнародному цирковому фестивалі «Золотий Каштан» приділяється постановці прологу й епілогу конкурсної циркової вистави. Це святкове, урочисте, хвилююче, яскраве дійство, куди залучені всі учасники фестивалю, що об'єднує дітей та молодь різних країн світу в співтовариство шанувальників циркового мистецтва, в «єдину циркову сім'ю».

Під час проведення міжнародного циркового фестивалю «Золотий Каштан» традиційно відбувається розширення меж поля діяльності одного фестивалю і утворюється єдиний цирковий майданчик глобальної співпраці, взаємообміну та взаємодії з іншими міжнародними цирковими фестивалями. Як правило, це відбувається завдяки спеціальним призам учасникам фестивалю, а саме запрошенню до участі в іншому міжнародному цирковому фестивалі від члена журі або гостя фестивалю, який є президентом цього фестивалю.

Президент Київського міжнародного молодіжного фестивалю циркового мистецтва «Золотий Каштан», народна артистка України, СРСР, Людмила Шевченко, член журі на багатьох міжнародних циркових фестивалях Білорусі, Іспанії, Казахстану, Китаю, Латвії, Литви, Угорщина, Франції і, звісно, України, запрошує найсильніших конкурсантів взяти участь у міжнародному фестивалі «Золотий Каштан». А представники журі фестивалю та його гості, які є президентами міжнародних циркових фестивалів у Білорусі, Італії, Іспанії, Китаї, Литві, Німеччині, Угорщині, Франції, Чехії та інших країнах, запрошують кращих юних циркових артистів на свої фестивалі в рамках спеціального фестивального призу.

**Висновки.** Міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» як інструмент міжкультурного діалогу передбачає не тільки передачу, поширення та обмін інформації у контексті комунікації, а й цілісну взаємодію та взаємовплив, які здійснюються на моральних засадах, здатність до розуміння іншого, до подолання відчуженості. Міжкультурний діалог на фестивалі – це, в першу чергу, створення соціальних відносин, що сприяють розумінню, вдячності й повазі до інших культур, відкритий та ввічливий обмін думками між особами та групами осіб різного етнічного, культурного, релігійного, мовного походження і традицій на основі взаєморозуміння і взаємоповаги. Обговорення та визначення членами журі кращих циркових номерів та переможців міжнародного

фестивалю «Золотий Каштан», на нашу думку, – це найкращий зразок міжкультурного спілкування та співпраці циркової спільноти з різних країн світу. Також у рамках проведення фестивалю для учасників та гостей традиційно проводяться різні екскурсії, знайомство з культурним життям столиці, що також можна розглядати в контексті діалогу між представниками різних культур. Організатори фестивалю орієнтовані на розширення міжкультурного діалогу і планують у рамках проведення «Золотого Каштану» постійно проводити не тільки науково-практичні конференції, круглі столи, покази документальних стрічок про відомих циркових артистів із різних країн світу, тематичні лекції для освітлення історичних аспектів циркового світу, а й майстер-класи з різних жанрів циркового мистецтва для міждержавного обміну досвідом та глобальної циркової взаємодії.

Міжкультурний діалог у рамках міжнародного фестивалю циркового мистецтва «Золотий Каштан» відбувається як соціокультурний процес, спрямований на розширення міжкультурної комунікації на принципах відкритості, високого ступеня поваги до різних культурних моделей і толерантності. Як інструмент міжкультурного діалогу міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» створює умови для збереження ідентичності та відродження культур, стоїть на заваді їх уніфікації, сприятиме формуванню інформаційно-комунікативного та соціокультурного середовища на підґрунті конструктивного підходу.

Міжнародний фестиваль «Золотий Каштан» – це унікальна форма артистичного обміну, показу кращих досягнень національних культур, державного престижу, а також можливість формування нової «планетарної» культури третього тисячоліття. Крім того, він відіграє значну гуманітарну роль, сприяючи взаємному пізнанню і розумінню в якості основи для досягнення більш високого рівня поваги і довіри між народами. Це важлива форма міжнародного обміну, культурної інтеграції,

гуманітарних зв'язків.

Проведення міжнародного фестивалю циркового мистецтва «Золотий Каштан» сприяє підвищенню ступеню привабливості України на світовій культурній арені, активізації процесу євроінтеграції України, підтримки і розвитку міжкультурного співробітництва, участі України в міжнародних організаціях, поширенню її присутності в міжнародному культурному просторі та покращенню міжнародного іміджу.

### Література

1. Аксьонова В. Міжкультурна комунікація в умовах сучасного діалогу культур. Соціальні технології: актуальні проблеми теорії і практики. 2011. Вип. 50. С. 135-145.
2. Бучковська О. Міжкультурний діалог у контексті міжкультурної комунікації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19(2). С. 197-200.
3. Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан». URL: <http://fest.circus.kiev.ua/>
4. Козак А. Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур. Наукові записки. Серія: філологічні науки. 2013. Вип. 118. С. 106-109.
5. Пожарська О. Фестивалі циркового мистецтва як форма культурної взаємодії. Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ. 2018. Вип. 19. С. 79-86
6. Садохин А. Основы межкультурной коммуникации – Москва: Альфа-М, ИНФРА-М, 2005. 342 с.
7. Толерантность в межкультурном диалоге. Отв. ред.: Н. Лебедева, А. Татарко. Москва: ИЭА РАН, 2005. 372 с.
8. Шаповалова Ю. Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва. Культурологічна Думка. 2018. №14. С. 94-101.
9. Шумакова С. Циркове мистецтво в аспекті міжкультурної толерантності діалогізма: цирковий фестиваль.

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип.19. С. 118-121.

10. Шульга М. Формула злагоди – діалог культур. Віче. 1997. №1. С. 33.

**Ирина Николаевна Стулова,**  
Учебно-воспитательный комплекс №176  
имени Мигеля де Сервантеса,  
Киев, Украина,  
e-mail: artplatforma88@gmail.com

### **МЕЖДУНАРОДНЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА «ЗОЛОТОЙ КАШТАН» КАК ИНСТРУМЕНТ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА**

**Аннотация.** Возрастание количества и социальной значимости детских и молодежных цирковых фестивалей-конкурсов в современной Украине открывает широкое поле для тщательного анализа и исследования этого культурного феномена. В статье рассматривается Киевский международный молодежный фестиваль циркового искусства «Золотой Каштан» в контексте современного украинского культурного пространства. Анализируются исторические аспекты создания и развития фестиваля, принципы его организации, цели и задачи, возрастные категории участников фестиваля и критерии оценки их выступлений, задачи оргкомитета фестиваля, судейский состав международного жюри, главные награды и работы отдельных победителей фестиваля. Акцентируется роль международного фестиваля циркового искусства «Золотой Каштан» как уникального мероприятия в культурно-воспитательном пространстве Украины, сочетающего в себе культурные, образовательные, учебные и оздоровительные мероприятия. Увлеченность детей и юношей цирковым искусством и участие в фестивале «Золотой Каштан» имеет

большое значение в физическом и эстетическом воспитании подрастающего поколения и развитии личности. Международный цирковой фестиваль «Золотой Каштан» способствует расширению творческих связей между детскими и молодежными студиями циркового искусства, углублению взаимопонимания между молодым поколением разных стран и народов, а также интеграции Украины в мировое культурное пространство. Подчеркивается, что фестиваль «Золотой Каштан» является уникальным образцом равноуровневого общения, открывающего возможности для эффективного межкультурного взаимодействия, в результате которого достигается понимание и строятся доверительные отношения между представителями разных культур. Исходя из такого опыта, доказывается, что международный фестиваль «Золотой Каштан» как культурный феномен является эффективным инструментом межкультурного диалога, который улучшает международный имидж Украины.

**Ключевые слова:** цирковое искусство, межкультурный диалог, фестиваль, спорт, цирковой жанр, «Золотой каштан»

**Iryna M. Stulova,**

Miguel de Cervantes Educational Complex N 176,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: artplatforma88@gmail.com

**INTERNATIONAL YOUTH FESTIVAL OF CIRCUS ART  
«GOLDEN KASHTAN» AS A TOOL  
OF INTERCULTURAL DIALOGUE**

**Abstract.** The growing number and social significance of children's and youth circus festivals-contests in modern Ukraine opens up a wide field for a thorough analysis and research of this cultural phenomenon. The Kyiv International Youth Festival of Circus Art “Golden Kashtan”, in context of the modern Ukrainian

cultural space, is considered in the article. The historical aspects of the creation and development of the festival, the principles of its organization, the goals and objectives of the festival, age categories and criteria for evaluating the participants of the festival, tasks of the organizing committee of the festival, the judges of the international jury, the main awards and winners of the festival, etc. are analyzed. The International festival of circus art «Golden Kashtan» is emphasized as a unique event in the cultural and educational space of Ukraine, combining cultural, educational, training and health-improving events. The enthusiasm of children and youths in circus art and participation in the “Golden Kashtan” festival is of great importance in the physical and aesthetic education of the younger generation and development of personality. The International Circus Festival “Golden Kashtan” promotes the expansion of creative ties between children's and youth circus art studios, deepening mutual understanding between young generation of different countries and peoples, as well as Ukraine's entry into the European and world cultural space. It is emphasized that “Golden Kashtan” festival is a unique example of multilevel communication, which opens up opportunities for effective intercultural interaction, as a result of which understanding and trusting relationships are built between representatives of different cultures. Based on this experience, it is proved that the international festival “Golden Kashtan” as a cultural phenomenon is an effective tool for intercultural dialogue that improves the international image of Ukraine.

**Key words:** circus art, intercultural dialogue, festival, sport, circus genre, “Golden Kashtan”

### Reserences

1. Aks'onova, V. (2011). Mizhkul'turna komunikatsiya v umovakh suchasnoho dialohu kul'tur [1. Aksonova V. Intercultural communication in the modern dialogue of cultures]. *Sotsial'ni tekhnolohiyi: aktual'ni problemy teorii i praktyky*, 50, 135-145 [in Ukrainian].

2. Buchkovs'ka, O. (2013). Mizhkul'turnyy dialoh u konteksti mizhkul'turnoyi komunikatsiyi [Intercultural dialogue in the context of intercultural communication]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 19(2), 197-200 [in Ukrainian].
3. Kyivivs'kyi mizhnarodnyy molodizhnyy festyval' tsyrkovoho mystetstva "Zoloty Kashtan" [Kyiv International Youth Festival "Golden Kashtan"]. Available at: <http://fest.circus.kiev.ua/> [in Ukrainian].
4. Kozak, A. (2013). Mizhkul'turna komunikatsiya v konteksti dialohu kul'tur. *Naukovi zapysky. Seriya: filolohichni nauky*. 118, 106-109 [in Ukrainian].
5. Pozhars'ka, O. (2018). Festyvali tsyrkovoho mystetstva yak forma kul'turnoyi vzayemodiyi [Festivals of circus art as a form of cultural interaction]. *Kul'tura i mystetstvo u suchasnomu sviti. Naukovi zapysky KNUKiM*. 19, 79-86 [in Ukrainian].
6. Sadokhin, A. (2005). *Osnovy mezhkul'turnoy kommunikatsii*. Moscow: Al'fa-M, INFRA-M [in Russian].
7. *Tolerantnost' v mezhkul'turnom dialoge* (2005) [Tolerance in intercultural dialogue]. Otv. red.: N. Lebedeva, A. Tatarko. Moscow: IEA RAN [in Russian].
8. Shapovalova, Yu. (2018). Suchasne tsyrkove mystetstvo Ukrayiny v konteksti mizhnarodnoho kul'turno-mystets'koho spivrobotnytstva [Contemporary circus art of Ukraine in the context of international cultural and artistic cooperation]. *Kul'turolohichna Dumka*. 14, 94-101 [in Ukrainian].
9. Shumakova, S. (2013). Tsyirkove mystetstvo v aspekti mizhkul'turnoyi tolerantnosti dialohizma: tsyrkovyy festyval' [9. Shumakova S. Circus art in the aspect of intercultural tolerance of dialogism: circus festival]. *Naukovi zapysky Rivnens'koho derzhavnogo humanitarnoho universytetu*. 19, 118-121 [in Ukrainian].
10. Shul'ha, M. (1997). Formula zlahody – dialoh kul'tur [The formula of harmony – the dialogue of cultures]. *Viche*. 1, 33 [in Ukrainian].

UDC 72/75:910.4

**Olena M. Som-Serdyukova,**

PhD in Arts, Associate Professor,

Stavanger, Norway,

e-mail: olenasom@gmail.com,

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5192-545X>

**KARLO ZVIRYNSKYI AND HIS «UNDERGROUND  
ACADEMY»: REFLECTIONS OF CULTURAL MEMORY**

**Abstract.** Karlo Zvirynskyi (1923-1997) was an outstanding personality and great artist. His influence on the Lviv cultural environment in the 1960s–1990s was indisputable. Zvirynskyi was a quiet man rooted in his own research fields, but the awareness of his actions formed a strong environment in the aesthetics of the European art and ethical norms of Christianity. The artist's undiverted view on European culture was related to the understanding of processes that cannot be guided ideologically, as well as the realization that culture exists in continuity, and reflects aesthetical and ethical forms of human activity. His search for a European cultural tradition and the reprobation of foundations of socialist realism played an important role in the formation of his “underground academy”. Zvirynskyi’s primary goal was the education of creative young people as citizens, whose consciousness would enable them to remain artists in defiance of the enticing society. The circle of his students embraced Zinoviy Flinta, Andriy Bokotey, Oleh Minko, Liubomyr Medvid, Roman Petruk, Ivan Marchuk and Bohdan Soyka. Our task, for now, is not to embalm the legacy of his “underground academy”, but create the cultural space, where intellectual reflections can take place. Karlo Zvirynskyi understood his stand in life as “I look at life through the prism of a book” and his artistic position as “all my painting is a prayer”. Attitude to his own life as a part of a holistic cultural flow has formed his worldview. The cultural memory of generations that

accumulates “modernity” played for the artist a territory of freedom, which has always been a criterion of human nature for Zvirynskiy. Realizing that memory about Karlo Zvirynskiy is a kind of tuning fork for the moral health of the nation, this article is an attempt to bring knowledge about the master from the chamber community, which resembles the mechanisms of catacomb culture, in a wider and more open space that will use his name as part of the national cultural landscape.

**Key words:** artist, “underground academy”, reflection, cultural memory, study, education, knowledge, intellectual, aesthetic, ethic, cultural landscape

**Introduction.** While thinking, analysing, and remembering everything related to the figure of Karlo Zvirynskiy in my life, I mentally recur to the phrase of Joseph Brodsky: A free man does not mean a happy man. And through the prism of time, I still understand that for these two giants of culture who have passed away, the criterion of freedom was comprehended as the starting point of humaneness. And it was the point only from which occurred the counting out of abilities, talents, accomplishments, and the scribing of people’s own destinies.

**Problem statement.** In the realm of the 1960s-1990s Lviv artistic culture, Karlo Zvirynskiy not only has played a huge role but also has virtually become a component of its cultural landscape. His personality, as an artist and teacher, is partially outlined within the general Ukrainian context; however, studying this topic is still far from completion. He thought of himself as part of the Halychyna culture, yet his field of interests and acquaintance with the European culture, philosophy, music, and fine arts definitively take the master to another level of modern perception and rethinking of him.

An important point in reinterpreting his activities and heritage is a form of his existence as an artist and teacher. And here we should note that in fact, these two occupations, for Zvirynskiy, were almost merged together. Both of them were indispensable for

the artist; in their interaction, he examined the quality of his own thoughts and the potency of formal visual expression. In addition, being confident in his ethical and aesthetic attitudes, Zvirynskiy realized that the moral degradation of society proffered by the system could be diminished. This would happen if he personally took on the task of educating young people not only within the frame of official teaching, but also in a private form of conversation at home. And let it be a small number of students, but the quality of ethical and artistic messages that he would convey to youth would make them free. For this purpose, he shared his time and knowledge with them, and, by and large, perceived it as a vocation of all his life.

Soviet ideology and the method of socialist realism were unacceptable to the artist's mindset. He enables us to feel and comprehend how culture manifests itself in the format of diachrony. The historical context strained the artist, contrasted with his personality and probably pushed Zvirynskiy to inner concentration and implementation of his own artistic potential in the form of isolated nature. Nevertheless, even having isolated himself from reality, the artist still saw himself against the broad background of human culture. Looking into the depths of history, reflecting on the past, building a system of one's own memory as a part of the general cultural memory – these are the personal institutions Zvirynskiy aspired to set up throughout his life.

**Analysis of recent research works and publications.** The earliest Karlo Zvirynskiy-related publications appeared to 1995 in connection with his nomination for the Shevchenko Prize (Mariya Vavrukh, Liubov Voloshyn, Nataliya Kosmolinska, Yevstakhiya Shymchuk, etc.). It is in them that the features of the master's painting style and the originality of his worldview were already outlined. However, the representative genre of these articles deprived them of the opportunity to delve into analysing the works of Zvirynskiy.

The main array of publications about Karlo Zvirynskiy appeared upon his death, and this fact confirms the artist's diachrony

with his time. It was the beginning of a stage of gradually understanding the role of the artist, as well as restoring his name as the content of the day. Nataliya Kosmolinska attempted to introduce the figure of Zvirynskiy into the 1960s artistic context, with outlining the main range of art searches outside the mainstream [6]. Opposing the official art to those who were on the margins – such a methodological technique was applied by Orest Holubets in his analysing the mid- to late XX th-century Lviv artistic situation, concerning the creation of K. Zvirynskiy [1]. While continuing to examine the theme of the Lviv artistic centre, O. Holubets tried to formulate factors of uniqueness, however, at the same time, focusing on school differences does not allow to take a look wider and fit leading personalities such as K. Zvirynskiy into the Ukrainian and general European contexts [2].

Roman Yatsiv analyses the Lviv artistic environment against the backdrop of culturological context, looking for a key to understanding both this phenomenon and its main carriers [15]. In such an approach, a view of an isolated society is offset by the power of such individuals as Zvirynskiy, whose thirst for knowledge was capable of finding exclusive routes to replenish information, with giving a sense of remote participation in a common European stream of cultural memory. N. Kosmolynska's monographic sketch about K. Zvirynskiy gives an idea of the artist, his creative method and pedagogical system [7]. There is an analysis of his activities related to sacred art. In general, the format of a composite monograph on the Sixtiers' art expands the possibilities of saliently comprehending the artist's personality.

The artist's daughter Khrystyna Zvirynska-Chaban was the first to introduce into scientific circulation materials about her father's "underground academy" [3]. There is an investigation of a phenomenon of isolation, both internal and external. My first meeting with Kh. Zvirynska-Chaban took place in 2001, when an exhibition of K. Zvirynskiy was planned to be held at the Ukrainian National Art Museum in Kyiv. While scrutinizing his archives, I

have discovered the greatness of Karlo Zvirynskiy's thought, which was implemented in word and image. In 2019, we met again with Kh. Zvirynska-Chaban, upon her publishing a monograph on her father and an exhibition of K. Zvirynsky, as well as after the exhibition of K. Zvirynskiy and his "underground academy" had occurred at the Korsak Modern Ukrainian Art Museum in Lutsk. The book of memoirs, interviews, reflections and articles about Karlo Zvirynskiy became a thorough publication, with depicting a full, complete and cordial portrait of the artist against the background of familial, student, and artistic recollections. During a long conversation, it became clear to us that the remembrance of K. Zvirynskiy's name is maintained in a form close to the catacomb one, when the links of this memory do not extend beyond the range of those relative to it. However, the figure of the artist is so significant that its place is not only within the Lviv cultural landscape, but also in the general collective memory. Therefore, there is a huge amount of work ahead to be done in this direction.

**The purpose of this research work** is to analyse the method of Karlo Zvirynskiy's working in his *underground academy*, which was based on forming the awareness of reflections on the general cultural memory of humankind. Analysing the system of internal and external apartness makes it possible to grasp the factors that instigated and pushed him to obtaining information and deeply assimilating these sources. Treating the narrative heritage of the artist provides an opportunity to clarify his ideas and their reflections in the form of images. The analysis of his students' thoughts forms a fuller picture of the personality of the artist-teacher. Another task is to identify personality traits that can enable us to understand the figure of K. Zvirynskiy as a component of the Lviv cultural landscape.

**Presentation of the main research material.** Unfortunately, my approach to Karlo Zvirynskiy's works took place already upon his death. However, I still remember very well the day when I was for the first time in his studio. I was listening to his daughter,

Khrystyna Zvirynska, and it seemed to me that it was the very story I wanted to listen to. I was all agog to vanish completely among those stories and an atmosphere of the bright studio, where his paintings compactly hung and stood. Later on there were numerous meetings with Khrystyna Zvirynska who kindly enabled me to work with her father's archival materials.

While turning over pages of Karlo Zvirynskiy's memoirs, I was drawn by an expression: In the lifespan of each person, there are the meetings exerting a significant influence on the further course of his life. Had it not been for him – all in him would have gone in a different way. "They open his eyes to what he has not seen before, and it is unknown whether he would have seen it ever. They lend new tints to his understanding of life and his worldview" [13, p. 45].

If to develop the theme of meetings in culture, then in the art of the 20<sup>th</sup> century, Karlo Zvirynskiy most appreciated Oleksandr Arkhyenko. And it is a significant thing that at a very short interval, such as the changeover of grandeurs of generations of the past century, there were personal exhibitions of both O. Arkhyenko in 2001 and K. Zvirynskiy in 2002 at the National Art Museum of Ukraine in Kyiv. In the same 2002, the Lviv Academy of Arts hosted a conference devoted to the artist The Wall: an Absurd or a Reality; the National Museum of Lviv hosted an exhibition of Ukrainian-Polish artists Margit and Roman Selskyis, as well as Karlo Zvirynskiy, Andriy Mentukh, and Waclaw Taranczewski; and the catalogue-album "KarloZvirynskiy" was published.

It is unpleasant to state, but the fact is that Karlo Zvirynskiy – as an artist, a teacher, a man of enormous scholarship – exerted a significant influence on the Lviv cultural environment. However, his complete inability to conform to the authorities has led to the fact that it was only when Zvirynskiy was 73 that the artist's first exhibition within a joint project with Andriy Mentukh (from Poland) took place at the National Museum of Lviv in 1996. After this exhibition, Karlo Zvirynskiy has been nominated for the Shevchenko Prize, but this nomination was rejected in Kyiv cabinets.

Karlo Zvirynskiy's painting is fascinating, as a mysterious and obscure space, with its moving living stars. And the concentration of abstract painting spoke like a prayer. "For me, my painting is closely connected with my attitude to God, to my seeing Him, in everything that surrounds me" [4 2002, p. 32]. This probably lies in his uniqueness as an artist, who in the way known solely to him went to the understanding and vision of the great essence of sacred painting, to which he sincerely devoted himself, as well as to abstract painting, the latter uttering by rhythms, pauses, lines, colour combinations, while remaining in its essence the same spiritual language. He came out on the way by which icon painters went as well, and where images encounter abstract forms, and symbols are created.

The distance separating us from K. Zvirynskiy is gradually increasing. Accordingly, the possibility appears to consider his creation not exclusively within the confines of the Lviv artistic situation, and the objectification of his contribution to art grows more real. Zvirynskiy's out-of-time and out-of-style classic gives us a chance to introduce his works into the European artistic context. Therefore, his coming to the public at the turn of the century, only upon his death, is symbolic, which in essence were all his activities. Kh. Zvirynska-Chaban draws our attention: "And nevertheless, while living in conditions of informational isolation, he managed to create in the context of the global art, with leaving behind the following record: 'I will be understood by solely future generations' " [5, p. 19].

In 1946, Karlo Zvirynskiy graduated from the Lviv Art and Industry School, where Roman Selskyi was his teacher. Most likely, it was his meeting with Roman Selskyi, from which the then-young Karlo began to nurture the feeling of teaching as a mission. Selskyi and Zvirynskiy have become the closest friends. And Zvirynskiy entered a secluded, elitist artistic environment of the spouses Roman and Magrit Selskyi, where Roman Turyn, Witold Monastyrskiy, sisters Maksymovichs met each Saturday, and conversations on art in

French and Polish were held. Sometimes talks went outdoors, due to the company's unwillingness to be heard by the KGB.

Undoubtedly, Karlo Zvirynskiy had a gift of communication unlimited to simple words. It was the language of music, plastic art, and silent contemplation. His students said that Karlo Zvirynskiy was a translator of Roman Selskiy. However, the translation should be here considered as the ability to span a bridge between different generations, which itself generates an undivided stream of cultural memory.

Separate records of talks between Selskiy and Zvirynskiy are remained. With all depth and carefulness of those discussions, the most impressive is a level of their correctness. Selskiy adhered to the realistic style and was an atheist, while Zvirynskiy was drawn towards abstraction and was a deeply religious person. In 1990, Roman Selskiy died and Karlo Zvirynskiy recorded: "Out of 87 years of his life, the last 45 – the most important ones – he lives in an «oasis», lives his previous life, spinning a thread of memories that is a reality within this atmosphere" [10, p. 47]. The situation with the generations' cultural memory developing into the protector of human beings from realities of the world has become Karlo Zvirynskiy's existential norm.

In 1949, Zvirynskiy was expelled for a year from the Lviv Institute of Decorative and Applied Arts, for he said in full voice: "One apple of Cézanne is worth more than all the art of socialist realism taken together" [8, p. 17]. That statement embraced truth and, at the same time, juvenile maximalism. He later formulated a mechanism for rejection of the ideologized art: "Socialist realism of Stalin's epoch cast me away to an opposite position – further from naturalism, searching for formalism, to abstraction" [5, p. 201].

The years passed and he would write: "The artist is a special person. He is endowed with a special vulnerability to his surroundings. He cannot and have no right to remain in the ivory tower at a time when the injustice, untruth, is raging, when the homeland needs the help of each member. There is a time to beat

ploughshares into swords and a time to beat swords into ploughshares. How may you admire the drawing of an apple when a person dies nearby” [12, p. 258]. Zvirynskiy came to understand the significance of the civic stand when it became insufficient to simply remain silent. His intellectual and civil thews were strengthening, while he was clearly circumscribing his artistic standpoint.

By that time, he was already an educated man with a comprehensive erudition. He was well trained in world art, music, literature, philosophy, and religion. His knowledge had been accumulating since his childhood, when he was quite carried away by books from the library of the Basilian Monastery in his native village of Lavriv, Sambir District. Books imbued young Karlo with knowledge, and it was in them that he found advice and consolation in his life full of hunger and cold. As early as in this period, he acquired the skills to escape from reality, discovering a sense in words’ strength and abstraction. Having left Lavriv for Lviv at the age of 19, he took with him a concentrated and pulsating image of his childhood and adolescence, on which he would later reflect with his art. Therefore, without any doubt, the first and most important source of his creation was his childhood. These foundations of moral principles, which he obtained in those years, he was able to carry throughout his life. He managed to avoid adaptation to exhibition committees and timeserving policy with respect to power. He was constantly looking for paths that would turn into roads, with subsequent searching for associates while going along these roads – points Kh. Zvirynska-Chaban [5, p. 15].

The turning point in Karlo Zvirynskiy’s biography was 1957. In art, he was losing touch with the influence of Roman Selskiy’s realistic painting and began teaching at the institute, from which he had once been dismissed for rebelliousness. An important influence was the environment of the Selskiy family, where almost all the artists traveled around the world and had received European education. The source of information for him, were broadcasts of the “Voice of America” via the Radio “Liberty” transmitted in Polish

language, as well as his acquaintance with Andriy Mentukh from Gdansk. He subscribed to all the journals on art in Poland for Zvirynskiyi, and sent articles from newspapers. At the time, people in Poland were much more informed about the trends vivid in the artistic world of the West. Although these periodicals had a predominantly negative evaluation of formalistic and abstract searches, they still were a valuable source of information, which Zvirynskiyi thoughtfully worked up.

While working with students, Karlo Zvirynskiyi began understanding that in the dominant atmosphere of sluggish and amorphous socialist realism, young people needed to be saved, all the more so he carried a colossal treasure of knowledge, whose sharing was vital for him.

The main goal for Zvirynskiyi came to educate citizens whose consciousness would allow them to remain artists, counter to the totalitarian system. In such a peculiar way, he intervened in politics. He collected a group of students, notably Zinoviy Flinta, Andriy Bokotey, Oleh Minko, Liubomyr Medvid, Roman Petruk, Ivan Marchuk, and Bohdan Soyka. All of them came to his one-room apartment where Karlo Zvirynskiyi lived together with his wife and three children. Here he conducted classes. Kh. Zvirynska-Chaban wrote: “I remember long walks, of us, three young children, with our mother in the park, and our requests to go home at last. Though, our mother, while looking at the clock, always delayed us for some reason. It was afterwards, over the years, when we understood and found out why it was. In our apartment at the Lysenko Street, students gathered and discussions were held on various topics, as well as one-day exhibitions. It was later – already in the 1990s – when those gatherings were called the «underground academy of Zvirynskiyi», or the «underground school of Zvirynskiyi” [4, p. 7].

The artist himself explained the need for those meetings in such a way: “I saw what students were taught. They were taught bad things, they were not taught what was needed. If they went that way, their talents would be lost and they would be lost as citizens as well.

And therefore, it seemed to me, I had to do everything to help them preserve their natural endowments and at the same time develop their human dignity, civic awareness. I wanted them to know who they were, what they should do and where to go” [8, p. 17].

Zvirynskiy-teacher and Zvirynskiy-artist were like two wings of one big bird. He explained this condition in such a way: “I would like to emphasize very strongly that ... my work with young people ... it was at the expense of my creativity ..., and further ... I am like an artist, but it turned out that I spent the most time on teaching, on the formation of others than on my own creativity. The times were bad ... It seemed to me that my life was still long, I would paint in plenty, but as I did not explain it to them today, it would be too late tomorrow” [12, p. 260].

The artist repeatedly emphasized that his students were very important to him. The classes had a form of discussion, where various formal approaches were approbated, where young people learned to reflect on what they had seen and heard. And where the teacher tried to prove to them, that there was a current of cultural memory and how important it was to get involved. He was a very tactful person and always tried to see the strengths of students in their works and encourage them. “There is something in it, but...” – repeated Zvirynskiy from time to time. He had clear views and convictions, yet he was always open to another thought, if someone could seriously argue it.

Having worked at the Lviv Institute of Decorative and Applied Arts for twenty-five years, he held the position of senior teacher. Nevertheless, students addressed to him exclusively as “Mr. Professor”. And it was only after his death that Khrystyna Zvirynskahave received a certificate of awarding him the title of associate professor.

However, before that, there was another sad and, at the same time, significant episode. One year before retirement, Zvirynskiy was removed from teaching. After some time, when Oleh Minko, his student at the “underground academy”, became the rector,

Zvirynskiy resumed work. However, he was still unable to regain himself from that emotional shock. Kh. Zvirynska-Chaban wrote: "He stood firm and believed. A stronger and more faithful person than my father, I did not meet in all my life. He was always able to stand up and give us the belief that everything would be fine. Only upon his death, I understood the price at which all this was given, and from where it all went" [4, p. 9].

Faith in God, self-confidence, belief in his students and certitude in the finality of Soviet ideology invigorated K. Zvirynskiy. Art, as a language of human memory, constantly inspired him. At the end of his life, the artist would write: "In our time, due to a number of factors, the role of art in human life has become especially important. The role of art is not limited to exclusively affecting aesthetic senses, but influences all areas of human life, moral position, living conditions, and feelings" [5, p. 233]. Nowadays, these lines of the artist sound over-optimistic, with our understanding what a pragmatic and feudal-oligarchic system Ukraine has reached during almost 30 years of its Independence. However, Zvirynskiy always believed and this faith lent plenitude to his life without feeling general happiness, yet having personal freedom. Thus, his faith is handed over to us and a hope remains that art will become what he bequeathed. We have a responsibility to re-educate ourselves aesthetically and ethically through art.

Church tradition and sacred art meant a great deal to K. Zvirynskiy. However, meditating upon what a level of art began to fill churches after Ukraine gained independence, he sadly stated: "The simplest and perhaps most comprehensive answer was that we did not have our own state. The winds of history rolled us like tumbleweed from side to side, while we permanently borrowed from our neighbors what was worthless for them, with feeling ashamed of shunning the values created by the genius of our people" [5, p. 248].

In addition to working with Karlo Zvirynskiy's archives and talks with his daughter, Khrystyna Zvirynska-Chaban, it was very important for me to hear the memories-reflections of his students,

who became famous artists. While holding conversations with them, I was impressed by the fact how immediately busy and venerable people responded to my request to tell about their teacher. In the studio of Oleh Minko gathered also Roman Petruk, Andriy Bokotey, and Liubomyr Medvid. We sat for a long time and had recollections, impressions, memories filled with emotions. The following conclusions were outlined:

“We were prodigal sons; we re-realized his greatness when we ourselves became old. We circled time after time and it happened in our own work only to return to Karlo. He did not choose students for their talents; he was like Pissarro, who said that a stone could be taught to draw; but he cultivated a taste, skills and crafts in us via the authentic, the old art. And it was civic position from which he took us for being his disciples”.

Roman Petruk.

“In fact, having got behind the walls of the institute, we did not realize the fine art. Zvirynskyi was the first to reveal the world of art, the world of a human-intelligent of a high rank. He was a TEACHER. We flew away from Karlo in our interests as different planets. Now, there is a longing for youth. Those times were incredibly interesting”.

Andriy Bokotey.

“Selskyi said that a student should go not further, but otherwise. Zvirynskyi went further. He had an inner need to do good deeds, yet to make them unobtrusively. How much we miss him! Loneliness. There is no one to consult with. And in that there is a great truth”.

Oleh Minko.

“His communication with us was a time of maturation of his own talent and creative motivation as well. Because of that, Karlo said that the brush would wait. He had a decent posture at the easel. That was an aristocratic attitude to the process of creation. And it is

that what brought us up. In his eyes behind thick glasses was fear, intelligence, a secret”.

Liubomyr Medvid [9, p. 29].

While analysing the conversation with Andriy Bokotey, Liubomyr Medvid, Oleh Minko and Roman Petruk, we can realize how strong was the influence of K. Zvirynskiyi on forming their aesthetic and ethical positions. The artist’s mission as a kind of bridge that connects generations and endeavors to hold out against the flow of a would-be *true* culture and knowledge has been accomplished. Quiet Zvirynskiyi, by the power of his personality alone, managed to stand up for what is the standard of humaneness, dignity and ability to learn. Without being a representative of the external ideological system, he was able to form an internal environment, preserving its merit. And the vitality of his environment endures in the activities of his students.

Kh. Zvirynska-Chaban noted: “It is unknown what the face of the 1960s Lviv school would have been like without this chain: Selskyi – Zvirynskiyi – a younger generation – “Zvirynskiyi’s underground academy”. The result of an advanced approach of the artist-teacher to educating his students was the emergence of a qualitatively new generation of young artists in Lviv, which determined a new path of development and growth of the Lviv art in the decades to come” [5, p. 19].

Despite the circle of students and his family, at the end of his life, Karlo Zvirynskiyi would write: “I am a very lonely person” [13, p. 47]. His loneliness was an island of liberty created with his own hand. That expression was a voice of a great man whose mystery and power went with him. Yet, the dialogue with the Universe continued. “... That what I did could be described as an attempt to walk with the spirit of time. And that is true” [14, p. 53].

Perhaps “sincerity” is the key to every thing that touched Karlo Zvirynskiyi. And we already saw the consequences in historical perspective, how strength and sincerity of one particular person

overcame the walls of ideology. Already over twenty years have gone since his life ended. There is an empty space in downtown Lviv, where once there was a house in which he lived and from where his “underground academy” sprouted. However, the master returns in his creation, which gives us grounds for a different look at the Ukrainian art of the latter half of the XX<sup>th</sup> century. Zvirynskiy was aware of cultural memory’s durability, and his students are full of reflections on his name. And his great theoretical work on the methodology of training artists has received a life.

**Conclusions.** However, the type of memory of Karlo Zvirynskiy still remains in the format of the “catacomb” culture. All who in one or another way have touched the artist’s personality, as well as his artistic and epistolary heritages, do understand their worth. Zvirynskiy was fond of mountains, often went to make studies in the Carpathians. As mount Hoverla rises above the mountain ridge, so the figure of Karlo Zvirynskiy retains the spirit of high art and humanity, and the passage of time only more distinctly outlines the master’s grandeur. He does deserve to become, in our minds, an essential part of the cultural landscape, a landmark of what is genuine in both life and art.

### References

1. Holubets, O. (2001). Mizh svobodoyu ta totalitaryzmom. Mystetske seredovyshe Lvova druhoyi polovyny XX stolittia [Between Freedom and Totalitarianism. The Lviv Artistic Environment in the Latter Half of the XX<sup>th</sup> Century]. Lviv: Akademichnyiekspres, 85-86 [in Ukrainian].
2. Holubets, O. (2008). Mystetske seredovyshe Lvova druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: chynnykynepovtornosti [The Lviv Artistic Environment in the Latter Half of the XX<sup>th</sup> to Early XXI<sup>st</sup> Century: Factors of Its Singularity] // MystetskamapaUkrayiny. Lviv. Albom [The Art Map of Ukraine. Lviv: An Album]. Kyiv: Yuvelir-pres, 24-25 [in Ukrainian].

3. Zvirynska-Chaban, Kh. (1999). Karlo Zvirynskiy i yoho «dukhovna shkola» [Karlo Zvirynskiy and His «Spiritual School»]. Visnyk LAM, 155-162 [in Ukrainian].
4. Zvirynskiy Karlo: spohady, statti, maliarstvo. 2002. Kataloh [Karlo Zvirynskiy: Recollections, Articles, Painting. A Catalogue], Lviv [in Ukrainian].
5. Zvirynskiy, K. (2017). Vse moy emaliarstvo – to molytva. Spohady, intervyyu, rozdumy, statti [All My Painting is a Prayer. Recollections, Interviews, Reflections, and Articles]. Uporiad. Zvirynska-Chaban K. Lviv [in Ukrainian].
6. Kosmolinska, N. (1998). Karlo Zvirynskiy i mystetstvo 1960-kh [Karlo Zvirynskiy and the 1960s Art] // Buklet «Mystetstvo na zlami tysiacholit» [“At the Turn of the Millennia”]. Lviv: Braty Syrotynskii [in Ukrainian].
7. Kosmolinskaya, N. (2015). Zvirynskiy Karlo Yosifovich 1923–1997 [Zvirynskiy Karlo Yosifovich 1923–1997]. Isskustvo ukrainskikh shestidesiatnikov [The Art of the Ukrainian Sixtiers]. Sost. Balashova O., German L. Kyiv: Osnovy, 154-169 [in Russian].
8. Som-Serdyukova, O. (200 2a). Znayomstvo z velychchiu [An Acquaintance with Grandeur]. Dzerkalo tyzhnia [The Mirror Weekly], January, 19 [in Ukrainian].
9. Som-Serdyukova, O. (2002 b). Bih cherez skhodyнку – Karlo Zvirynskiy [Running across the Step – Karlo Zvirynskiy]. Halereya [The Gallery], 2, 28-29 [in Ukrainian].
10. Som-Serdyukova, O. (2003 a). Karlo Zvirynskiy [Karlo Zvirynskiy]. ANT, 10-12, 120 [in Ukrainian].
11. Som-Serdyukova, O. (2003 b). Zvirynskiy ta “stina” [Zvirynskiy and the “Wall”]. Ukrayinske mystetstvo [The Ukrainian Art], 1, 47 [in Ukrainian].
12. Som-Serdyukova, O. (2005). Karlo Zvirynskiy – khudozhnyk, pedahoh: pohliad u maybutnie [Karlo Zvirynskiy, An Artist, A Teacher. A Look into the Future]. MIST, 2, 256-262 [in Ukrainian].

13. Som-Serdiukova, O. (2006 a). Bih cherez skhodynku [Running across the Step]. Zhyttia bez arkhivu, 45-48 [in Ukrainian].
14. Som-Serdyukova, O. (2006 b). Karlo Zvirynskiy: kyyivskiy pohliad [Karlo Zvirynskiy: A View from Kyiv]. Zhyttia bez arkhivu, 49-56 [in Ukrainian].
15. Yatsiv, R. (2008). Obrazotvorche mystetstvo Lvova 1960-kh –1970-kh rokiv: u poshukakh kliuchiv dlia rozuminnia [Fine Arts of Lviv in the 1960s–1970s: Searching for Keys to Understanding]. Mystetska mapa Ukrayiny. Lviv. Albom [The Art Map of Ukraine. Lviv: An Album]. Kyiv: Yuvelir-pres, 28-29 [in Ukrainian].

**Олена Миколаївна Сом-Сердюкова,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Ставангер, Норвегія,

e-mail: olenasom@gmail.com,

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5192-545X>

### **КАРЛО ЗВІРИНСЬКИЙ ТА ЙОГО «ПІДПІЛЬНА АКАДЕМІЯ»: РЕФЛЕКСІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ**

**Анотація.** Карло Звіринський (1923-1997 рр.) – видатний митець та непересічна особистість. Незаперечним був його вплив на львівське культурне середовище 1960-1990-х рр. Звіринський був тихою людиною, зануреною у власні світи, проте усвідомленість його дій формувала міцне середовище на естетиці європейського мистецтва та етичних нормах християнства. Уважний погляд митця на європейську культуру був пов'язаний із розумінням, що її процесами не можна керувати ідеологічно, і, разом з тим, що культура існує у безперервності та відображає естетичні та етичні форми людської діяльності. Його пошуки європейської традиції та повне відторження засад соціалістичного реалізму відіграли

важливу роль у створенні «підпільної академії». Основною метою Звіринського було виховання творчої молоді як громадян, свідомість яких мала б дозволяти їм залишатися митцями всупереч зухвалим викликам суспільства. У коло його учнів входили: Андрій Бокотей, Іван Марчук, Любомир Медвідь, Олег Мінько, Роман Петрук, Богдан Сойка, Зіновій Флінта. Нашим завданням є не бальзамування спадщини «підпільної академії», а спроба створити культурний простір, де можуть відбуватися інтелектуальні рефлексії. Карло Звіринський розумів свою життєву позицію як «я дивлюсь на життя крізь призму книжки» та мистецьку позицію, як «все мое малярство – то молитва». Ставлення до власного життя як до частини цілісного потоку культури сформувало його світобачення. Культурна пам'ять поколінь, що акумулює «сучасність», відігравала для митця територію свободи, яка завжди була його критерієм людського ества. Розуміючи, що пам'ять про Карла Звіринського – це своєрідний камертон морального здоров'я нації, автор робить метою цієї статті ще однією спробою вивести історію про майстра за коло камерної спільноти, що за механізмами дії нагадує катакомбну культуру, в ширший та відкритіший простір, у якому ім'я митця звучало б як частина національного культурного ландшафту.

**Ключові слова:** художник, «підпільна академія», рефлексія, культурна пам'ять, навчання, освіта, знання, інтелектуальний, естетичний, етичний, культурний ландшафт

### Література

1. Голубець О. Між свободою та тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес, 2001. С. 85-86.
2. Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: чинники неповторності // Мистецька мапа України. Львів. Альбом. Київ: Ювелір-прес, 2008. С. 24-25.

3. Звіринська-Чабан Х. Карло Звіринський і його «духовна школа» // Вісник ЛАМ. 1999. С. 155-162.
4. Звіринський Карло: спогади, статті, малярство. Каталог. Львів, 2002, 80 с.
5. Звіринський К. Все моє малярство – то молитва. Спогади, інтерв'ю, роздуми, статті. Упоряд. Звіринська-Чабан К. Львів: Манускрипт, 2017. 280 с.
6. Космолінська Н. Карло Звіринський і мистецтво 1960-х. Буклет «Мистецтво на зламі тисячоліть». Львів: Брати Сиротинські і К., 1998.
7. Космолинская Н. Звыринський Карло Йосифович 1923-1997. Искусство украинских шестидесятников. Сост. Балашова О., Герман Л. Київ: Основи, 2015. С. 154-169.
8. Сом-Сердюкова О. Знайомство з величчю. Дзеркало тижня, січня 19, 2002а.
9. Сом-Сердюкова О. Біг через сходинки – Карло Звіринський. Галерея, 2002b, 2. С. 28-29.
10. Сом-Сердюкова О. Карло Звіринський. АНТ, 2003а, 10-12, С. 120.
11. Сом-Сердюкова О. Звіринський та «стіна». Українське мистецтво, 2003b, 1, С. 47.
12. Сом-Сердюкова О. Карло Звіринський – художник, педагог: погляд у майбутнє // МІСТ, Київ, 2005, 2, С. 256–262.
13. Сом-Сердюкова О. Біг через сходинку // Життя без архіву, Київ, 2006а. С. 45–48.
14. Сом-Сердюкова О. Карло Звіринський: київський погляд. Життя без архіву, Київ, 2006b, С. 49-56.
15. Яців Р. Образотворче мистецтво Львова 1960-х – 1970-х років: у пошуках ключів для розуміння. Мистецька мапа України. Львів. Альбом. Київ: Ювелір-прес, 2008. С. 28-29.

**Елена Николаевна Сом-Сердюкова,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Ставангер, Норвегия,  
e-mail: olenasom@gmail.com,  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5192-545X>

### **КАРЛ ЗВИРИНСКИЙ И ЕГО «ПОДПОЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ»: РЕФЛЕКСИИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

**Аннотация.** Карл Звиринский (1923-1997 гг.) – выдающейся художник и незаурядная личность. Его влияние на львовскую культурную среду 1960-1990-х гг. неоспоримо. Звиринский был тихим человеком, живущим миром внутренних размышлений, но осознанность его поступков послужила формированию определенной культурной среды на основах эстетики европейского искусства и этических нормах христианства. Внимательный взгляд художника на европейскую культуру был связан с пониманием того что ее процессами нельзя руководить идеологически, а также осознанием того, что культура существует в непрерывности и отражает эстетические и этические формы человеческой деятельности. Его поиски европейской традиции и полное неприятие устоев социалистического реализма сыграли важную роль в создании «подпольной академии». Основной целью Звиринского было воспитание творческой молодежи как граждан, чье сознание позволило бы оставаться художниками вопреки грубым вызовам общества. В круг его учеников входили Андрей Бокотей, Иван Марчук, Любомир Медвидь, Олег Минько, Роман Петрук, Богдан Сойка, Зиновий Флинта. Нашей задачей является не бальзамирование наследия «подпольной академии», а создание культурного пространства, где могут состояться интеллектуальные рефлексии. Карл Звиринский понимал свою позицию в жизни, как «я смотрю на жизнь сквозь призму книги», а художественную позицию, как «вся моя живопись –

это молитва». Отношение к собственной жизни, как к части целостного культурного потока сформировало его мировоззрение. Культурная память поколений, которая аккумулирует «современность», значила для художника территорию свободы, которая всегда была его критерием в понимании человеческой природы. Осознавая, что память о Карле Звиринском – это своеобразный камертон нравственного здоровья нации, втор в данной статье осуществил попытку вывести историю о мастере из камерного сообщества, механизмы деятельности которого напоминают катакомбную культуру, в более широкое и более открытое пространство, в котором его имя будет звучать как часть национального культурного ландшафта.

**Ключевые слова:** художник, «подпольная академия», рефлексия, культурная память, обучение, образование, знания, интеллектуальный, эстетический, этический, культурный ландшафт

УДК 7.03; 7:001.12

**Ольга Николаевна Филиппова,**  
заведующая архивом, Политехнический музей,  
Москва, Россия,  
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,  
ORCID: 0000-0002-8933-1214

## ТВОРЧЕСТВО НАТАЛЬИ СЕВЕРЦОВОЙ

**Аннотация.** Наталия Алексеевна Северцова-Габричевская (1901-1970 гг.) была яркой и незаурядной личностью. Природный темперамент, артистичность, красота привлекали к ней ученых и художников. И если в московской жизни профессиональная занятость и научные штудии круга друзей ее мужа определяли и ритм, и стиль общения, то в Коктебеле, куда ехали жить свободно, играть, отдыхать, складывалась атмосфера, в которой расцветал ее талант хозяйки дома, душевного круга, дар художницы. Н. А. Северцова создавала то, что специалисты определяют как наивное искусство. Можно было бы сказать, что ее творчество сформировалось вопреки тем вкусам и художественным идеалам, которые были присущи ее друзьям и наставникам из ближайшего окружения. Это был пример наивного видения, остающегося целым в элитарной среде. Однако, Н. А. Северцова была человеком своего круга – подлинным интеллигентом, с присущим независимо мыслящим людям взглядом на мир, острым, часто ироничным, всегда нестандартным. С течением времени – десятков лет, прошедших с того периода, когда вокруг стола в коктебельском доме Габричевских собиралась веселая дружеская компания, – становится ясно, что угнетающему давлению советской действительности противостояли люди, связанные дружескими и профессиональными отношениями, общими интересами и увлечениями. В искусстве Н. А. Северцовой воплотился тот

образ жизни и стиль самовыражения, который был присущ кругу людей, собиравшихся в доме Северцовых-Габричевских, наследовавший бытовой культуре отцов и дедов, хранивший их привычки, манеры, способы суждения столь же бережно, как произведения живописи и графики, достававшиеся в наследство. Эти традиции продолжает хранить племянница и воспитанница Н.А. Северцовой – О.С. Северцева (р. 1931). Она сохранила не только все художественное наследие Н. А. Северцовой, но и архивы всех ученых, принадлежавших этой исключительной семье.

**Ключевые слова:** Творчество Натальи Северцовой, Коктебель, искусство, музыка, театральная студия, актриса, звукоподражатель, живопись, натюрморты, портреты

**Введение.** Человек прожил жизнь, и имя его потом связывается с тем, что он после себя оставил. Так, было и с именем Натальи Алексеевны Северцовой-Габричевской, широко известным многим, среди кого были музыканты, артисты, художники, искусствоведы, ученые и просто любители прекрасного. Она оставила после себя самобытное, яркое, неповторимое искусство, несущее людям радость. Встреча с работами Н. А. Северцовой сегодня – это знакомство с галереей образов, созданных большим талантом и творческим темпераментом художника, который по-своему, очень остро, видел и понимал мир.

**Постановка проблемы.** Творчество Натальи Северцовой – это малоизученное, но удивительно радостное и сложное явление русского искусства XX в. Оно приходится на 1950-1960-е гг., – время, когда были созданы многие из ее произведений. Эти же годы хорошо известны современному российскому зрителю по искусству художников-нонконформистов. Корпус ее гавных произведений и будет основным предметом внимания статьи.

**Анализ последних исследований и публикаций.**

Творчество Н. А. Северцовой, по словам исследователей, – своеобразно, т. к. необычны его истоки. В книге-альбоме Елизаветы Плавинской о Наталье Северцовой, в качестве научного комментария приводятся выдержки из двух статей ее друзей: А. А. Румнева (1899-1965 гг.), актера, просвещенного человека, поддерживающего живые вены в русском искусстве 1950-1960-х гг., и ученого-энциклопедиста, искусствоведа Р. Б. Климова (1928-2000 гг.) [8; 9; 11]. Из воспоминаний А. А. Румнева о живописи Н. А. Северцовой: «Живопись Натальи Северцовой программна. Однако, натура для нее – лишь отправная точка ее вымышленных портретов, натюрмортов и многофигурных жанровых композиций. Чаще всего эта страна вымысла связана с любимым ей Коктебелем, с его природой и людьми, наблюдаемыми ею издавна и по сегодняшний день. И именно тогда зоркость глаза, юмор и способность передать в портретах целые биографии проявляется у Н. А. Северцовой с особой остротой» [3, с. 14].

Таким образом, особой главой в жизни и творчестве Н. А. Северцовой является Коктебель – бывшая деревня на восточном берегу Крыма, где вокруг дома М. А. Волошина (1877-1932 гг.), а потом и вокруг дома Габричевских на протяжении десятилетий продолжал сохраняться круг исключительных людей – заповедник русского искусства и мысли XX в. В книге Е. И. Жаркова: «Страна Коктебель. Культурные очаги. Середина XIX – середина XX веков» автор рассказывает о Н. А. Северцовой, где она родилась, у кого училась, что было присуще ее стихийному творчеству [4]. Между тем, на сегодняшний день нет подробных публикаций, посвященных ее творчеству, комплексного анализа ее работ.

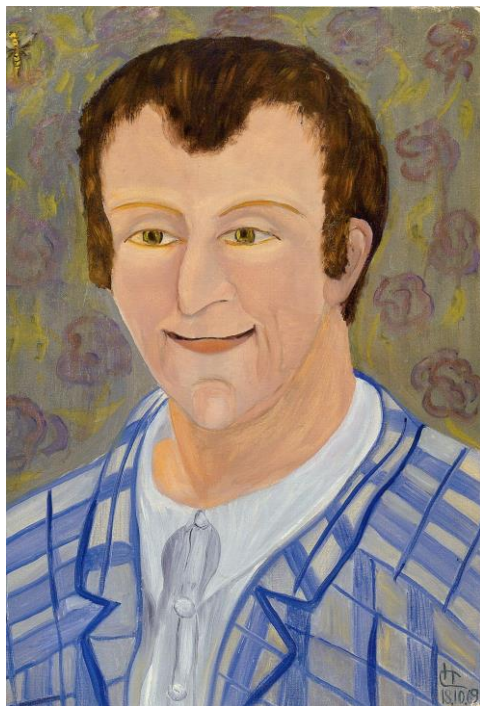
**Цель** данной публикации – осветить творчество Н. А. Северцовой, которая обладала редким даром впитывать красоту мира, наслаждаться ею и дарить другим.

**Изложение оновного материала.** Наталия Алексеевна Северцова родилась в 1901 г. в Москве. Ее дед, Николай Алексеевич Северцов (1827-1885 гг.), был зоологом-путешественником, отец, Алексей Николаевич Северцов (1866-1936 гг.) – зоологом-морфологом, брат, Сергей Алексеевич – зоологом, и племянник, сын брата – тоже зоологом. Четыре поколения зоологов. Н. А. Северцова росла в любви к природе, ко всем животным и насекомым, к ящерицам и змеям; для нее не было страшных и безобразных существ. В 1920 г. она вышла замуж за искусствоведа Александра Георгиевича Габричевского (1891-1968 гг.), брата художника – Евгения Габричевского. Историк и теоретик искусства, литературовед, переводчик, доктор искусствоведения, ученый с мировым именем. Это все – об А. Г. Габричевском. В 1915 г. он окончил историко-филологический факультет Московского университета. А в 1918 г. начал педагогическую деятельность (Московский университет, Высший архитектурно-строительный институт, Институт аспирантуры Академии архитектуры СССР в Москве). А. Г. Габричевский – это автор многих работ по истории и теории архитектуры, живописи (главным образом, эпохи Возрождения), музыки и литературы.

Он стоял во главе процесса издания многих классических трудов Л.-Б. Альберти, Дж. Вазари, Виньолы, Витрувия, Палладио и других. А. Г. Габричевскому также принадлежат переводы трудов писателей итальянского Ренессанса и философского сочинения Данте: «Пир» (1968 г.) [4, с. 422]. Он был также другом многих талантливых и интеллигентных людей того времени – А. Белого, В. Брюсова, М. Волошина, Г. Нейгауза, Б. Пастернака, С. Рихтера, Р. Фалька, М. Цветаевой и др. 26 мая 1924 г. Н. Северцова-Габричевская вместе с мужем впервые приехала в Коктебель. И с этого времени киммерийский поселок становится для Габричевских неизменным местом отдыха и творчества. Они влюбились в эту землю на всю жизнь и постоянно сюда возвращались.

Исключением были военные годы и время, которое А. Г. Габричевский провел в тюрьмах и ссылках. Н. А. Северцову-Габричевскую всегда интересовали искусство и музыка. Она училась в театральной студии Ю. А. Завадского, была актрисой, пеала, работала на радио, как звукоподражатель (в постановке: «Каштанка», «Спор Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» и др.) [3, с. 8].

Благодаря живописному и танцевальному таланту, а также дару звукоподражания Наталии Алексеевны и эрудиции Александра Георгиевича, они зачастую становились инициаторами, как интеллектуальной, так и развлекательной жизни Дома Поэта. Уже после войны Габричевским удалось купить небольшой домик в Коктебеле, который в 1950-х-1960-х гг. стал одним из главных культурных центров поселка. Здесь любили гостить А. А. Румнев, Р. Б. Климов, приезжал к ним и поэт И. А. Бродский. Его портрет Н.А. Северцова напишет в 1969 г. (рис. 1). Seriously заниматься живописью Н. А. Северцова начала лишь в начале 1950-х гг., в Коктебеле. К ее шедеврам из Коктебельской серии относятся: «Никто никому не грубит. Шалман», «Жених и невеста», «Деревенский оркестр», «Парикмахерская» и более ранние, такие как: «Татарская семья за трапезой», «Влюбленная пара татар» (рис. 2, 3). К лучшим ее работам относятся и некоторые натюрморты, навеянные Коктебелем, такие как: «Капуста и редиска», «Дыня», «Татарский столик с желтой дыней и каперсами» и др. (рис. 4, 5).



*Рис. 1. Северцова Н. А. «Портрет поэта Иосифа Александровича Бродского». 1969 г. Холст на картоне, масло. Частное собрание О. С. Северцовой*

Крымская тема отражена Н. А. Северцовой и в цикле портретов, как, например, работа «Предки», где изображены романтические пираты, рыбаки и рыбачки, некогда населявшие Коктебель. Более шаржированный характер носят типы «Базарного цикла», посвященного Феодосии. Считая, что живопись должна украшать жизнь, Н. А. Северцова вторгается с нею прямо в быт. Отсюда множество предметов обихода, расписанных ее рукой, – подносов, татарских столиков, украшенных коктебельскими растениями и рыбами, оконных

наличников и дверных створок и среди них великолепные по юмору и красочному богатству створки шкафа с изображением («Фрайера и бандерши» [3, с. 80]).



*Рис. 2. Северцова Н. А. «Никто никому не грубит. Шалман».  
25.08.1960 г. Фанера, масло. Частное собрание  
О. С. Северцевой*

Из воспоминаний Н. А. Северцовой об этой работе: «... Я стала «своим» художником у сельских жителей. Женщины мне приносили всякую утварь: подносы, металлическую и керамическую посуду, разные крышки и черепки – с просьбой их расписать...» [3, с. 8]. Иногда Н. А. Северцова погружается в воспоминания прошлого, и тогда из-под ее кисти возникают такие своеобразные сюжеты, как «Монахи. Пасха (После

заутрени в монастыре)», «Санька в санках. Ямщик», «Шарманщик», «Освещение куличей», или цикл «Ложи (I-V)», где изображены театралы, следящие из лож за оперным спектаклем (Илл. 6, 7, 8, 9) [3, с. 38].

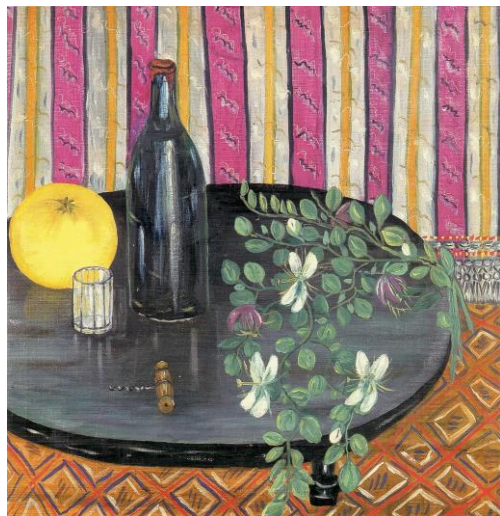


*Рис. 3. Северцова Н. А. «Жених и невеста. Диптих». «Жених». 09.07.1962 г. Фанера, масло, серебряная краска; «Невеста». 10.07.1962 г. Фанера, масло, серебряная краска. Частное собрание О. С. Северцовой*

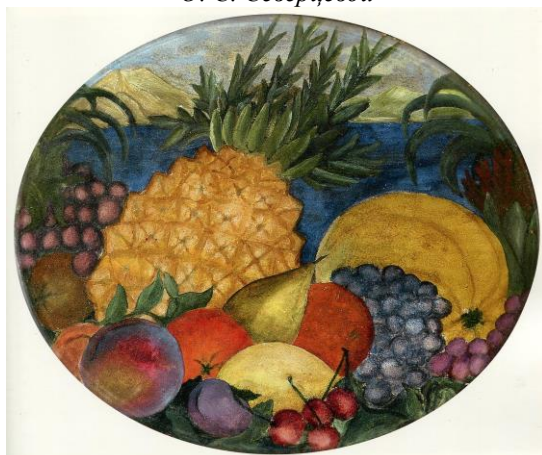
Если ограничиться только перечислением сюжетов, отраженных в работах Н. А. Северцовой, то можно было бы предположить, что они не многим отличаются от традиционных сюжетов передвижнического толка, столь набивших оскомину еще полвека тому назад и бесчисленно варьируемых в наше время живописцами советской школы. Однако, такой вывод меньше всего отвечал бы истине. Живописные приемы Н. А. Северцовой настолько своеобразны, что заставляют выделить ее искусство из общего потока продукции советских живописцев, как явление совершенно оригинальное и современное в самом творческом понимании этого слова. Постараемся разобраться, в чем же его своеобразие и современность. Начнем с того, что рисовать Н. А. Северцова вообще не умеет. Во всяком случае рисовать «по правилам», соблюдая пропорции, перспективу и т.д. [11, с. 33].

Однако, в ее карандашных набросках, напоминающих рисунки детей, где смещены все пропорции, где кривая перспектива, нас странно поражает то, что перспектива прямая и обратная находятся в каком-то необъяснимом содружестве, а смещенные пропорции не случайны, а служат программности замысла и заострению характеристик, перекликающихся то с русским лубком, то с бытовым жанром И. С. Шмелева, или Л. И. Соломаткина, то с гравюрами О. Домье. И, наряду с этим, в картинах Н. А. Северцовой линиям, как очертанию фигур и предметов, иногда свойственна такая певучесть и изящество, которая вызывает в памяти фрески Фра Беато Анджелико, иранскую миниатюру, русскую икону [3, с. 102].

Материалами Н. А. Северцовой служат картон, фанера, иногда жесть. Она бережно наносит на них кистью красочные слои, лессируя, иногда растирая краску пальцем, чем достигает удивительной мягкости цветовых соотношений. Композиционные построения Н. А. Северцовой разнообразны, но, чаще всего, фронтальны, овальны.



*Рис. 4. Северцова Н. А. «Татарский столик с желтой дыней и каперсами». 15(8).08.1951 г. Холст, масло. Частное собрание О. С. Северцевой*



*Рис. 5. Н. А. Северцова. «Фрукты на рассвете (натюрморт с ананасом)». 12. 09. 1951 г. Картон, масло. Частное собрание О. С. Северцевой*



*Рис. 6. Северцова Н. А. «Санька в санках (Ямцик)». 1962 г. Фанера, масло. Частное собрание О. С. Северцевой*

Иногда эти композиции настолько приближены к зрителю, что первый план словно выходит за пределы нижней границы кадра, как это мы видим в работах «Монахах. Пасха (После заутрени в монастыре)», «Никто никому не грубит. Шалман», «Парикмахерская» [3, с. 32]. Фронтальны и многие из лучших натюрмортов, такие, как «Окорок» или «Кулич», напоминающие по композиции трактирные вывески народных умельцев. Особенно достойны внимания натюрморты мастера. Они полны жизни и декоративны, в них живет уют дома Габричевских. О. С. Северцева вспоминала, что Наталья Северцова, сходяв с друзьями живописцами в музей, потом изображала их в лицах персонажей А. Матисса и П. Пикассо.



*Рис. 7. Северцова Н. А. «Монахи. Пасха (После заутрени в монастыре)». 23.07.1960 г. Оргалит, масло, 119,0 X 164,0 см.  
Частное собрание О. С. Северцовой*

В натюрмортах можно заметить, что она не осталась глуха и к декоративным приемам матиссовских панно. Большая эрудированность, постоянный контроль со стороны, равнодушно, относившихся к ее творчеству близких придают творчеству художницы многие черты профессионализма, которых на найдешь у наивных художников из народа. Но, все же, наиболее сильной стороной ее искусства является его любительская, домашняя интонация, приближенность к собственному быту, конечно, весьма, неординарному» [12, с. 135]. В больших ее композициях все не так просто. Так, например, в работе «Монахи. Пасха (После заутрени в монастыре)» верхний ряд черных фигур, расположенных овалом вокруг белого стола по традиционной схеме: «Тайных вечерь»,

изображен в фас и прерывается в центре белой фигурой игуменьи.



*Рис. 8. Северцова Н. А. «Шарманщик». Начало 1960-х годов.  
Картон, масло. Коллекция музея Царицыно*

Между тем, внутри этого большого овала есть еще малый овал, образуемый киноварью яиц, ритмической цепью замыкающих большое алое пятно корзины с яйцами, несколько сдвинутой в сторону от центра. И этот сдвиг нарушает симметрию композиции, придавая ей характер непосредственной случайности. Принцип фронтальности, своеобразно варьируемый, свойственен и многим другим композициям Н. А. Северцовой, в частности, «Парикмахерской», одной из ее самых зрелых работ, где центральная фигура, написанная в фас,

является композиционным стержнем, вокруг которого расположено несколько фигур в разных поворотах, а одна даже запрокинута в сложном ракурсе – головой на зрителя.



*Рис. 9. Северцова. Н. А. «Освещение куличей». 02.08.1964 г. Картон, бумага, масло. Частное собрание О. С. Северцовой*

Со всей откровенностью ничем не маскируемый принцип фронтальности выявлен в парных портретах, таких как «Жених и невеста», или «Фрайер и бандерша», а также в портретах индивидуальных, как «Бага», или «Девушка с блюдом рыб», перекликающихся с иранской миниатюрой и итальянским Кватроченто. Интересно проследить в этой связи те нити, которые соединяют искусство Н. А. Северцовой с живописными традициями. Это и русский народный лубок («Жених и невеста»), и русские лаки («Санька в санках. Ямщик»), и трактирные вывески (ряд натюрмортов), и икона («Георгий Победоносец», «Девушка с блюдом рыб»). Это и голландские жанристы XVII в. («Базарный цикл»), и восточная фреска

(«Татары за трапезой»), и французская карикатура XIX в., перенесенная на русскую почву («Никто никому не грубит. Шалман», «Парикмахерская»). Это и цветовая изысканность мастеров парижской школы. В колоритае живописи преобладают чистые, яркие тона.

Особенно прекрасны они в «Татарах за трапезой», где зеленый, розовый, коричневый и фиолетовый цвета создают аккорд редкого звучания и интенсивности [3, с. 48]. В совершенно другом ключе созданы «Монахи. Пасха (После заутрени в монастыре)», где аскетическая строгость белых и черных оттенков подчеркнута темной охрой фона [3, с. 48]. Иное цветовое решение «Парикмахерской» с ее гаммой белесовато-серых, голубовато-зеленых тонов, нарушенных ярко-розовым фортиссимо центральной фигуры [3, с. 48]. И совершенно по-иному написан «Никто никому не грубит. Шалман» с его изысканной гаммой и приглушенностью цвета, лишь в нескольких местах нарушаемой грязно-розовыми майками пьяниц и красными пятнами раков [3, с. 48]. Колорит картин Н. А. Северцовой продуман не только в целом у каждой из них, но и в отношении отдельных кусков благодаря тому, что цвета соседствуют друг с другом в самых изысканных сочетаниях, особенно ощутимых при анализе деталей. Цвет является у Н. А. Северцовой не только значительным компонентом живописи, но и подчеркивает замысел, идею картины. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить работы «Монахи. Пасха (После заутрени в монастыре)» и «Никто никому не грубит. Шалманом», «Санька в санках. Ямщик» с произведением «Татары за трапезой» [3, с. 45]. Цвет делает картины Н. А. Северцовой то радостными и праздничными, как шум ярмарки, то строгими, как ритуальный обряд. Он находится в тесном соотношении с композицией, фактурой, ритмом и сюжетом картины.

Наряду с этим, искусству Натальи Северцовой свойственна чистота души, нарушить которую ничто не

угрожает, настолько она органична с природой, радостным, праздничным и оптимистическим восприятием жизни художницы. Любование людьми и природой, животными, цветами и плодами, весенними овощами и осенней листвой толкает ее на то, чтобы взять в руки кисть. Люди, смотрящие на нас с ее картин, добры и красивы. Но ее доброму восприятию мира сопутствует юмор.

И тогда она весело шутит, подтрунивает, иронизирует, а иногда и разблачивает своих любимцев, создавая шаржированные портреты, олицетворяющие человеческие слабости, тупость и невежество. Однако, и тогда ее искусство не покидает праздничное самочувствие и любовь к жизни, полной контрастов и противоречий, и все же прекрасной. В живописи Н. А. Северцова выражает свое восприятие мира, выражает себя со всей своей неповторимой индивидуальностью.

Искусство Н. А. Северцовой реалистично и народно. Деформируя действительность, она искренне предана ей. Это отражено и в ее сюжетах, и в доходчивости живописных приемов, иногда достигающих иллюзорного сходства с натурой.

Ее искусство глубоко национально: оно неразрывно связано с русскими праздниками, русскими людьми, русской природой, русскими традициями. И оно остается глубоко русским, несмотря на все западные и восточные влияния, вряд ли даже осознанные художником. Но, может быть, именно благодаря им оригинальная и самобытная живопись Наталии Северцовой становится в один ряд с подлинно современными явлениями мирового искусства.

Отдельно акцентируем, ценил ли сам А. Г. Габричевский живописный талант своей жены. По мнению русского художника Р. Р. Фалька, который преподавал ей несколько уроков, А. Г. Габричевский недостаточно ценит талант своей жены. Фальк считал, что ему мешает академическое воспитание. И, хотя А. Г. Габричевский был широчайше образованным историком и тонким ценителем искусства, но, как многие

«обыкновенные» хорошие профессиональные художники, считал, что картины Натальи Алексеевны – самодеятельность, или стилизация лубка [3, с. 37]. На самом же деле, у нее собственное, индивидуальное мироощущение. Ее персонажи, будто прямо из жизни «выхваченные» художницей, глубоко реальны, но отнюдь не натуралистичны.

Первая большая выставка работ Н. Северцовой прошла еще при ее жизни, в Институте теории и истории архитектуры, в 1968 г. Это стало событием в культурной жизни Москвы тех лет. Самый факт показа произведений, созданных свободно, без правил и заданий, уже был интересен, важен. Обаяние произведений Н. А. Северцовой многие запомнили тогда навсегда. После ее смерти в 1970 г. О. С. Северцева организовала серию выставок живописи, скульптуры и коллажей Н. А. Северцовой, в т. ч. выставки в Музее Царицыно и в музее-квартире С. Т. Рихтера, с которым Наталья Северцова и Александр Габричевский были очень дружны. Уникальным достижением деятельности О. С. Северцовой также явилась выставка из серии «Искусство в кругу ученых. Собрание Станкевичей-Габричевских-Северцовых», посвященная 250-летию Московского государственного университета (проводилась в ГМИИ им А. С. Пушкина с 3 февраля по 6 марта 2005 г.) [7]. Помимо организации выставок, О. С. Северцева издала книгу к столетию со дня рождения А. Г. Габричевского, посвященную его жизни, науке и искусству, его друзьям и выдающимся людям этого круга, а также двухтомный сборник документов и воспоминаний из архивов Габричевского-Северцовой [6; 8; 10].

**Выводы.** Н. А. Северцова всегда стремилась к творчеству, делала игрушки, фигурки из корней, пробовала себя как актриса. Но нашла свое призвание лишь к пятидесяти годам, когда после инфаркта начала рисовать. Ее самобытные работы, сохраненные потомками и друзьями, поражают любовью к людям, восхищением и упоением жизнью. В произведениях

Н. А. Северцовой мы имеем пример русского искусства, выросшего на базе общеевропейской культуры начала XX в. и самостоятельно развивавшегося в духе свободы новых художественных открытий 1950-1960-х гг.

### Литература

1. Балдина О. Второе призвание. Москва: Молодая гвардия, 1983. 124 с.: ил.
2. Волкова П. Мы заждались вас, Наталья Алексеевна. ДИ. 2007. №6. С. 132-134.
3. Галерея Полины Лобачевской: Наталья Северцова (1901-1970). Живопись из собрания Ольги Северцовой и Федора Погодина-Стукалова. Сост. Е. Плавинская. Москва: Государственный центральный музей современной истории России, 2007. 129 с.
4. Жарков Е. Страна Коктебель. Культурные очаги. Середина XIX – середина XX веков. Киев: Болеро, 2008. 608 с.: ил.
5. Из воспоминаний Н. А. Северцовой-Габричевской. Старый добрый Коктебель: природа, история, филология, мифология, люди. Т. М. Фадеева, А. К. Шапошников. Симферополь: Бизнес-информ, 2008. С. 262-293.
6. Из записок Н. А. Северцовой. 1968 г. Александр Георгиевич Габричевский: биография и культура: документы, письма, воспоминания: [в 2 книгах. Сост., археограф. работа, коммент. О. С. Северцева]. Москва: РОССПЭН, 2011. С. 96-99.
7. Искусство в кругу учёных: собрание Станкевичей-Габричевских-Северцовых: живопись, графика, скульптура, архивные документы из музеев Москвы и частного собрания. Москва: [б. и.], 2005. 9 с.: ил.
8. Климов Р. Живопись Натальи Северцовой. Александр Георгиевич Габричевский, 1891-1968: К 100-летию со дня рождения. Москва: Советский художник, 1992. С. 59-70.

9. Климов Р. Теория стадияльного развития искусства и статьи. Москва: О.Г.И, 2002. 498 с.: ил.
10. Роман в письмах (1942-1944). Александр Георгиевич Габричевский: биография и культура: документы, письма, воспоминания: [в 2 книгах / сост., археограф. работа, коммент. О.С. Северцова]. Москва: РОССПЭН, 2011. С. 333-565.
11. Румнев А. Наталия Северцова – живописец // РГАЛИ. Ф. 2721. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 28-35.
12. Северцова-Габричевская Наталья Алексеевна Severzova-Gabricgedskaya (1901-1970). Богемская К. Г. Наивные художники России = Russian naive and outsider artists: лексикон коллекционера. Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. С. 124, с. 133-135, с. 149.
13. Хан-Магомедова В. Про жизнь в Коктебеле. Искусство. 2008. №7. С. 2.
14. Шкаровская Н. Народное самодеятельное искусство. Ленинград: Аврора, 1975. 54 с.: цв. ил.

**Ольга Миколаївна Філіппова,**  
завідувач архівом, Політехнічний музей,  
Москва, Росія,  
e-mail: [iscusstvo0891@mail.ru](mailto:iscusstvo0891@mail.ru),  
ORCID: 0000-0002-8933-1214

## **ТВОРЧИСТЬ НАТАЛІЇ СЕВЕРЦОВОЇ**

**Анотація.** Наталія Олексіївна Северцова-Габричевська (1901-1970 рр.) була яскравою і непересічною особистістю. Природний темперамент, артистичність, краса пригортали до неї вчених і художників. І якщо в московському житті професійна зайнятість і наукові штудії кола друзів її чоловіка визначали і ритм, і стиль спілкування, то в Коктебелі, куди їхали жити вільно, грати, відпочивати, складалася атмосфера, в якій розквітав її талант господині будинку, душевного кола, дар

художниці. Н. О. Северцова створювала те, що фахівці визначають як наївне мистецтво. Можна було б сказати, що її творчість сформувалася всупереч тим смакам і художнім ідеалам, які були притаманні її друзям і наставникам з найближчого оточення. Це був приклад наївного бачення, що залишається цілим в елітарному середовищі. Проте, Н. О. Северцова була людиною свого кола – справжнім інтелігентом, з властивим незалежно мислячим людям поглядом на світ, гострим, часто іронічним, завжди нестандартним. З плином часу – десятків років, що минули з того періоду, коли навколо столу в коктебельському будинку Габричевських збиралася весела дружня компанія, – стає зрозуміло, що гнітючому тиску радянської дійсності протистояли люди, пов'язані дружніми і професійними стосунками, спільними інтересами і захопленнями. У мистецтві Н. Северцової втілювався той спосіб життя і стиль самовираження, який був притаманний колу людей, що збиралися в будинку Северцових-Габричевських, успадкували побутову культуру батьків і дідів, зберігали їх звички, манери, способи судження настільки ж дбайливо, як твори живопису і графіки, що діставалися у спадок. Ці традиції продовжує зберігати племінниця і вихованка Н. О. Северцової – О. С. Северцева (н. 1931 р.). Вона зберегла не тільки всю художню спадщину Н.А. Северцовой, а й архіви всіх вчених, що належали цій винятковій родині.

**Ключові слова:** творчість Наталії Северцової, Коктебель, мистецтво, музика, театральна студія, актриса, звуконаслідувач, живопис, натюрморти, портрети

**Olga N. Filippova,**

Head of the Department of the Polytechnic Museum,

Moscow, Russia,

e-mail: [iscusstvo0891@mail.ru](mailto:iscusstvo0891@mail.ru),

ORCID: 0000-0002-8933-1214

## CREATIVE WORK OF NATALIA SEVERTSOV

**Abstract.** Natalia Severtsov-Gabrichevsky (1901-1970) was a bright and extraordinary personality. Her natural temperament, artistry, and beauty attracted scientists and artists to her. And, if in Moscow life professional employment and scientific studies of her husband's circle of friends determined both the rhythm and style of communication, then in Koktebel, where they went to live freely, play, relax, there was an atmosphere in which her talent as a hostess, a spiritual circle, as well as the gift of an artist flourished. N. A. Severtsova created what experts define as naive art. It could be said that her work was formed contrary to the tastes and artistic ideals that were inherent in her friends and mentors from the inner circle. This was an example of a naive vision remaining intact in an elite environment. However, N. A. Severtsova was a person of her own circle – a true intellectual, with an inherent, independent, thinking people's view of the world, sharp, often ironic, always non-standard. With the passage of time – tens of years since the time when a cheerful friendly company gathered around the table in the Koktebel house of the Gabrichevskys – it becomes clear that the oppressive pressure of Soviet reality was resisted by people connected by friendly and professional relations, common interests and hobbies. N. A. Severtsova's art embodies that way of life and style of self-expression, which was inherent in the circle of people gathered in the house Sewerzowii-Gabrichevski, which inherits the consumer culture of our fathers and grandfathers kept their habits, manners, ways of judgment as carefully as paintings and graphics, get a legacy. These traditions continue to be kept by niece and pupil

of N. A. Severtsova – O. S. Severtsev (b. 1931). It has preserved not only the entire artistic heritage of N. A. Severtsova, but also the archives of all scientists who belonged to this exceptional family.

**Key words:** the creative work of Natalia Severtsova, Koktebel, art, music, theater studio, actress, onomatopoeic, painting, still-lives, portraits

### References

1. Baldina, O. (1983). Vtoroe prizvanie [The second call], Moscow: Molodaja gvardija [in Russian].
2. Volkova, P. (2007). My zazhdalis' vas, Natal'ja Alekseevna [We've been waiting for you, Natalia Alekseevna]. In: DI, 6,132-134 [in Russian].
3. Galereja Poliny Lobachevskoj: Natal'ja Severtsova (1901-1970) (2007). Zhivopis' iz sobranija Ol'gi Severtsovoj i Fedora Pogodina-Stukalova. Sost. E. Plavinskaja [Polina Lobachevskaya Gallery: Natalia Severtsova (1901-1970). Paintings from the collection of Olga Severtsova and Fedor Pogodin-Stukalov]. Moscow: Gosudarstvennyj tsentral'nyj muzej sovremennoj istorii Rossii [in Russian].
4. Zharkov, E. (2008). Strana Koktebel'. Kul'turnye ochagi. Seredina XIX – seredina XX vekov [Koktebel Country. Cultural center. Mid of the XIX – mid of the XX centuries], Kiev: Bolero [in Russian].
5. Iz vospominanij N. A. Severtsovoj-Gabricheskoj. Staryj dobryj Koktebel': priroda, istorija, filologija, mifologija, ljudi (2008). T. M. Fadeeva, A.K. Shaposhnikov [From the memoirs of N. A. Severtsov-Gabricheskii. Good old Koktebel: nature, history, philology, mythology, people. T. M. Fadeeva, A. K. Shaposhnikov]. Simferopol: Biznes-inform [in Russian].
6. Iz zapisok N. A. Severtsovoj. 1968 g. (2011). Aleksandr Georgievich Gabricheskij: biografija i kul'tura: dokumenty, pis'ma, vospominanija: v 2 knigah. Sost., arheograf. rabota, komment. O. S. Severtseva. [From the notes of N.A. Severtsova]. Alexander

Georgievich Gabrichevsky: biography and culture: documents, letters, memories. Moscow: ROSSPEN, 96-99 [in Russian].

7. Iskusstvo v krugu uchjonyh: sobranie Stankevichej-Gabrichevskih-Severtsovyh: zhivopis', grafika, skul'ptura, arhivnye dokumenty iz muzeev Moskvy i chastnogo sobranija (2005). [Art in the circle of scientists: the Stankevich-Gabrichevsky-Severtsov collection: paintings, drawings, sculptures, archival documents from Moscow museums and private collections]. Moscow: [b. i.] [in Russian].

8. Klimov, R. (1992). Zhivopis' Natal'i Severtsovoj. Aleksandr Georgievich Gabrichevskij, 1891-1968: K 100-letiju so dnja rozhdenija [Painting of Natalia Severtsova. Alexander Georgievich Gabrichevsky, 1891-1968: To the 100-th anniversary of his birth], Moscow: Sovetskij hudozhnik, 59-70 [in Russian]

9. Klimov, R. (2002). Teorija stadial'nogo razvitija iskusstva i stat'i [The theory of the stadial development of art and articles], Moscow: O.G.I [in Russian].

10. Roman v pis'mah (1942-1944). (2011). Aleksandr Georgievich Gabrichevskij: biografija i kul'tura: dokumenty, pis'ma, vospominanija: v 2 knigah / sost., arheograf. rabota, komment. O. S. Severtseva [Roman in letters (1942-1944). Alexander Georgievich Gabrichevsky: biography and culture: documents, letters, memories]. Moscow: ROSSPEN, 333-565 [in Russian].

11. Rumnev, A. Natalija Severtsova – zhivopisets [Natalia Severtsova-painter]. RGALI. F. 2721. Op. 2. Ed. hr. 5. L. 28-35 [in Russian].

12. Severtsova-Gabrichevskaja Natal'ja Alekseevna Severzova-Gabricgedskaya (1901-1970) (2009). Bogemskaja K. G. Naivnye hudozhniki Rossii = Russian naive and outsider artists: leksikon kolleksionera [Severtsova-Gabrichevskaya Natalia Alekseevna Severzova-Gabricgedskaya (1901-1970). Bogemskaya K. G. Naive artists of Russia = Russian naive and outsider artists: collector's lexicon], Saint-Petersburg: Aletejja, 124, 133-135, 19 [in Russian].

13. Хан-Магомедова, В. (2008). Pro zhizn' v Koktebele [About life in Koktebel]. Iskusstvo, 7, 2 [in Russian].
14. Shkarovskaja, N. (1975), Narodnoe samodejatel'noe iskusstvo [Folk Amateur art]. Leningrad: Avrora [in Russian].

УДК 766:097](477)”1991

**Петро Володимирович Нестеренко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національна академія  
образотворчого мистецтва і архітектури,  
Київ, Україна,  
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,  
ORCID 0000-0003-4153-4175

### **ЕКСЛІБРИС ЯК НАРИС ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ, КОМПЛЕКСУ ДУХОВНИХ ЗДОБУТКІВ СУСПІЛЬСТВА**

**Анотація.** Екслібрис або книжковий знак, виконується художниками для своїх друзів і знайомих, частіше безкоштовно, а також для участі в міжнародних чи місцевих конкурсах, до пам'ятних або ювілейних дат, а також на замовлення, переважно для заможних іноземних колекціонерів. Таким чином, екслібрис є важливим джерелом історії та культури не лише України, а всього людства.

Особливою популярністю користувалась творчість легендарного поета, музиканта і актора Володимира Висоцького, у якого було чимало шанувальників. Вони замовляли екслібриси Миколі Бондаренку з Сумської області, Оресту Криворучку з Чернівців, Миколі Неймешу та Олексію Литвинову з Харкова. Останній на початку 1990-х рр. створив для Вадима Альбертіна з Очакова 2 десятки екслібрисів з образом В. Висоцького та героїв його творів. Не менш популярною в мистецтві екслібриса був образ Анни Ахматової. Її поетичні рядки приваблювали мільйони людей протягом останніх десятиліть, як у нашій країні, так і за кордоном.

Автор понад тисячі екслібрисів, Давид Беккер з Одеси – художник широкого тематичного діапазону. Його творчість

презентована портретними образами відомих композиторів і серією «Карнавали Венеції».

Не менш цікаві кольорові екслібриси Аркадія і Геннадія (батька й сина) Пугачевських, Володимира Вишняка з Києва, Василя Леоненка з Чернігова та ін.

Майстри книжкового знаку полюбляють вшановувати видатних діячів культури і мистецтва минулого й присвячувати їм екслібриси пам'яті. Чимало таких графічних мініатюр створили Георгій Сергеев з Києва, Борис Дроботюк зі Львова, Іван Балан з Чернівців та інші.

Екслібриси Заслуженого художника України Іван Крислача зі Львова присвячені солістам Львівської національної опери ім. С. Крушельницької та акторам Львівського театру ім. М. Заньковецької. Він також є автором численних книжкових знаків для львівських музеїв.

**Ключові слова:** екслібрис, художник, конкурси, ювілейні дати, культура, театр, музей, колекціонери, поети, музиканти, композитори, актори

**Вступ.** У галузі «духовного виробництва» радянської України переважали важкі парадні форми, присвячені високоідейним темам, – ораторії, опери, врочисті полотна, скульптури, піднесено-патріотичні поеми, музику виконували тпри урочистих нагодах. Паралельно у суспільстві розвивалося книжкова культура, формувалися приватні бібліотечні зібрання. Завзяті книголюби мали власні екслібриси, які підкреслювали особливу любов до джерел знань. Ними вшановували й окремі розділи зібрань, які засвідчували взаємний інтерес художника й власника бібліотеки до вітчизняної та світової культури.

**Постановка проблеми.** У статті зібрано, систематизовано і всебічно розглянуто роботи провідних художників мистецтва книжкового знаку, які працювали у цьому жанру протягом багатьох років. Виявлено основні концепції, композиційні та образно-стилістичні рішення.

Окреслено місце екслібрисного надбання в мистецькій спадщині України.

Екслібрис або книжковий знак виконується художниками для своїх друзів і знайомих, частіше безкоштовно, а також для участі в міжнародних чи місцевих конкурсах, до пам'ятних або ювілейних дат, а також на замовлення, переважно заможних іноземних колекціонерів. Він завжди адресований певній людині, яку художник поважає, втілює образно чи символічно глибокий зміст. Кожна графічна мініатюра передає не тільки систему вмінь і навичок, а й систему цінностей. Таким чином, екслібрис є важливим джерелом історії і культури не лише України, а всього людства. Отже, духовна культура українського суспільства висвітлюється завдяки мистецтву книжкового знаку як сегмент світового культурного процесу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значні зібрання екслібрисів знаходяться у колекціонерів, а також у музейних та бібліотечних фондах. Держава ще не зацікавлена в цьому виді мистецтва (та й інших теж), у поповненні фондів, тому установи збагачують їх за рахунок пожертвувань колекціонерів. Прикладом цього може бути щедрий подарунок у 2014 р. Степана Давимуки Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника – унікальної колекції книжкових знаків, яка налічує 12342 твори малої графіки. Колекція науковця й народного депутата Верховної Ради України у 2005 р. IV скликання, згодом V і VI скликань, формувалася упродовж 50 років (1964-2014 рр.) у тісній співпраці з художниками та колекціонерами того часу. В ній переважають твори українських художників, які яскраво демонструють історію розвитку українського книжкового знаку впродовж десятиліть. Два десятки художників представлені у колекції сотнею й більше екслібрисів [4]. На щастя, подаровані меценатом твори не спіткала доля багатьох інших подібних зібрань, які покинули одне й переселилися в інше закрите для всіх приміщення. Їм була уготована краща доля – за підтримки

11 небайдужих людей були видані в 2017 р. професійно опрацьовані групою науковців бібліотеки на чолі з упорядником і автором вступної частини Ларисою Купчинською з грубесних томи Каталогу колекції С. Давимуки [8]. Заради справедливості варто зазначити, що каталоги своїх екслібрисних фондів також опрацьовували й опублікували Музей «Кобзаря» в Черкасах, Херсонський художній музей ім. О. О. Шовкуненка, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, наукова бібліотека Львівського національного університету ім. І. Я. Франка та Одеська національна наукова бібліотека ім. М. Горького.

Дослідження книжкового знаку краще вдаються колекціонерам на базі їх зібрань. Варто наголосити, що до уваги в цій статті бралися роботи художників, які систематично працюють у жанрі книжкового знаку й заявили про себе як на теренах України, так і за її межами. Їхній здобуток у цій сфері налічується сотнями екслібрисів, наприклад, Анатолій Алексєєв з Чернігова створив 250 екслібрисів, Олексій Литвинов із Харкова – 330, Микола Неймеш із Харкова – 580, Георгій Сергєєв з Києва – 850, Давид Беккер з Одеси і В. Леоненко з Чернігова – понад тисячу кожен.

**Мета статті** – розкрити визначну роль екслібриса як нарису історії культури України, комплексу духовних здобутків суспільства.

**Виклад основного матеріалу.** Головною й домінуючою в екслібрисах була й залишається літературна тематика, адже це книжковий знак. Особливо популярною є творчість Пушкіна, Гоголя, Шевченка, великі цикли графічних мініатюр оспівували поезію С. Єсеніна, М. Рубцова, А. Ахматової, наших сучасників: І. Драча, Л. Костенко та інших. До ювілейних дат, і не тільки, митці творили численні екслібриси, присвячені «Слову о полку Ігоревім», «Русалці Дністровій», образам з творів Івана Франка, Лесі Українки.

Особливою популярністю користувалась творчість легендарного поета, музиканта й актора Володимира Висоцького, у якого було чимало шанувальників. Вони замовляли екслібриси Миколі Бондаренку з Сумської області, Оресту Криворучку з Чернівців, Миколі Неймешу та Олексію Литвинову з Харкова. Останній на початку 1990-х рр. створив для Вадима Альбертіна з Очакова 2 десятки екслібрисів з образами В. Висоцького та героїв його творів. Це чорно-білі та кольорові композиції (в 2-3 кольори), в яких поет постає з неодмінною гітарою (чорно-біла плашка) й опиняється на тлі сюжетів своїх пісень, надрукованих у кольорі, у відповідному місці композиції. Глядач із задоволенням розгадує, до якої пісні створено певний сюжет. В одному з екслібрисів бард постає на тлі образу своєї музи – Марини Владі.

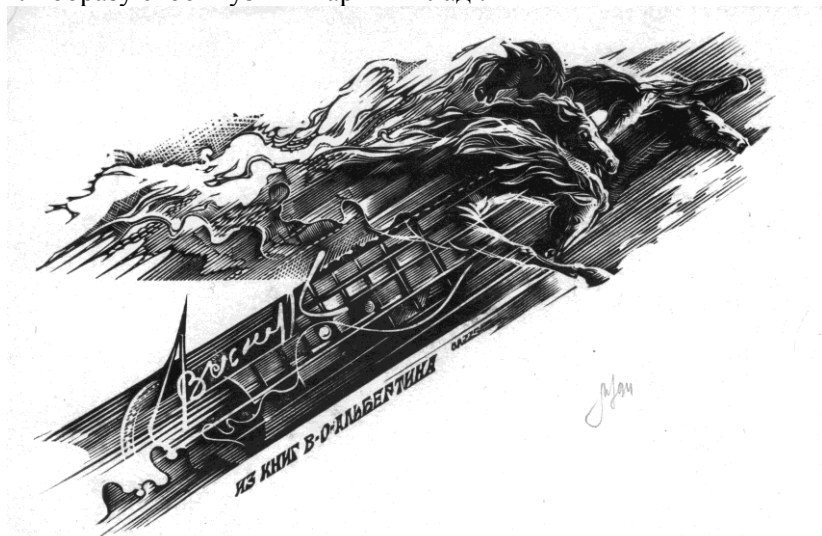


Рис. 1. Литвинов О. Екслібрис В. Альбертіна. Гравюра на пластику.  
1994 р.

Цікава особистість колекціонера, колишнього шкільного вчителя фізики з м. Очаків Миколаївської області Вадима Альбертіна (рис. 1). 40 років він збирав усе, що пов'язане з В. Висоцьким. Свої скарби колекціонер з успіхом експонував у рідному місті, в 2010 р., до 30-ти річчя з дня смерті В. Висоцького, в Центральній бібліотеці ім. М. Кропивницького в Миколаєві. На виставці біли представлені прижиттєві фотографії кумира, його платівки, раритетні книжки, журнали, публікації. Але основу зібрання В. Альбертіна складає унікальна колекція екслібрисів, яка нараховує понад 700 екземплярів, серед яких значна кількість адресована саме йому. Нині колекція зберігається в Миколаївській науково-педагогічній бібліотеці, цьому її працівники завдячують директору миколаївського видавництва «Наваль» Леву Траспову. Його видавництво випустило в світ 2 книги, присвячені пам'яті поета й виконавця власних пісень, остання вийшла в 2008 р.

Не менш популярною в мистецтві екслібриса була Анна Ахматова (справжнє прізвище Горенко) (рис. 2).



Рис. 2. Леоненко В. Екслібрис В. Селіванова. Лінорит

Її поетичні рядки приваблювали мільйони людей як у нашій країні, так і за кордоном. Друкуватися Ахматова почала рано. Її перші твори побачили світ у 1911 р. Напередодні Різдва 1903 р. Анна познайомилася з Миколою Гумільовим. Тоді 14-річна Аня Горенко була стрункою дівчинкою з великими сірими очима, які різко виділялися на тлі блілого обличчя і прямого чорного волосся. Її витончений профіль, що нагадував античні камеї, притягував увагу численних шанувальників. Проте велика поетеса не була принадна до ролі люблячої дружини, отож вона стала ідеальною вдовою. За часів сталінізму вона була приречена на «ходіння по муках».

...У 1951 р. Анну Ахматову поновили у Спілці радянських письменників й почали друкувати її твори. Ще за життя поетеси деякі художники дарували їй свої екслібриси. На прохання сучасника й шанувальника таланту Ахматової відомий російський бібліофіл і колекціонер Е. Ф. Голлербах замовив у майстра графіки Павла Шилінговського книжковий знак. На екслібрисі були гарно скомпоновані предмети з зображенням пам'ятника О. С. Пушкіну в Дитячо-сільському парку. Біля підніжжя пам'ятника розкриті книжки, сувої з іменами поетів XIX і XX ст. На одній із книг чітко видно напис: «Анна Ахматова», «Чотки». Екслібрис створений у 1925 р. – це перший знак низки численних знаків «Ахматовіани». Шанувальник поезії Ахматової київський художник К. С. Козловський (1905-1976 рр.) тричі у своїй творчості робив для поетеси екслібриси. У 1957 р. він виконав перший книжковий знак для опальної мисткині. У ньому розкрита книга з чорнильницею на тлі грозового неба зі зламаним деревом – це натяк на несприятливу атмосферу, в якій жила Ахматова.

Серед авторів екслібрисної «Ахматовіани» художники радянських республік, серед яких чимало українських шанувальників творчості поетеси з Києва, Львова, Івано-Франківська, Одеси, Чернівців. Видавець Володимир Селіванов з Одеси дослідив екслібрисну спадщину й видав 150-тисячним

тиражем каталоги, в яких відтворено понад сотню екслібрисів. Це «Анна Ахматова в графіке и екслібрисе к 125-летнему юбилею» і 2 випуски «Антологии ахматовского екслібриса» [1, 2, 3]. У більшості екслібрисів художники зображували характерний профіль молодої поетеси. Київський художник А. С. Мистецький (1910-1985 рр.) неодноразово звертався до образу Ахматової і згодом створив малотиражну добірку з 14 екслібрисів під загальною назвою «Тут проживала А. А. Ахматова».

Значна кількість екслібрисів присвячена музиці й музикантам. Музика – це продукт, який сприймається слухом у режимі реального виконання. Справжній професіонал намагається передати те, що заклав у композицію її автор, а слухач, якщо це буде добре подано, зможе цю емоцію відчитати, в свою чергу, до глядача донесе музичне мистецтво мовою графіки художник. Автор понад тисячу екслібрисів Давид Беккер з Одеси – художник широкого діапазону тематики: біблійні сюжети, антична міфологія, архітектура, видатні особистості, літературні герої, вишукані жінки, еротика, тварини і ще багато чого. За свої екслібриси, створені у техніці кольорового офорту, він отримав чимало нагород у багатьох країнах світу. Д. Беккер взяв участь у десятках виставок в Україні та за кордоном, мав понад 60 персональних виставок. Свій перший екслібрис художник виконав у техніці ліногравюри в далекому 1968 році.

В Одесі у друкарні вже знайомого читачу Володимира Селіванова надруковано низку якісних кольорових каталогів екслібрисів різної тематики. Розглянемо зміст двох із них: «Звучащей музыки штрихи» і «Венецианский карнавал. Графика» [4, 5]. У першому дуже якісно відтворено 35 мініатюрних кольорових композицій, адресованих переважно зарубіжним шанувальникам музики. В основі багатьох із них постає образ відомого композитора в оточенні героїв його творів. Це І. Бах, Ж. Бізе, А. Вівальді, В.-А. Моцарт,

М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, Ф. Шуберт, та інші. На нотному стані (улюблений прийом художника) розташовуються й живуть герої творів Бетховена («Місячна соната»), Моцарта («Чарівна флейта»), Бізе («Кармен»), Верді, Пуччіні, Шуберта тощо. Екслібриси Д. Беккера вражають своєю глибиною, високою майстерністю й бездоганною проробкою найменших деталей.

Низка пастелей Д. Беккера з серії «Карнавали Венеції», а також екслібриси, були присвячені знаменитому святу, яке щорічно відбувається у Венеції – карнавалу. Венеція XVIII ст. була наймузичнішим містом континенту. Слово «консерваторія» в сучасному значенні з'явилося саме там. Раніше воно означало «монастирський притулок». Венеціанці перетворили притулки в закриті музичні школи з кращими в Європі оркестрами й хорами, які склалися з вихованок. У таких консерваторіях працювали знамениті композитори: Вівальді, Порпора, Скарлатті, Галуппі. Місто було пронизане музикою й зачароване театром. Так само зачаровують нас і вишукані екслібриси Д. Беккера, які сповнені атмосферою святкової розкоші. Кокетливо одягнені напівоголені жінки, галантні кавалери розкошують у присутності музикантів. Венеціанський карнавал отримав нове життя у творчості Давида Беккера, завдяки якостям, які відповідають абсолютному відчуттю стилю й високій професійній майстерності у техніці кольорового офорту.

«Comediada» – така назва екслібриса народного артиста України Георгія Делієва, відомого актора, режисера, художника, музиканта й художнього керівника театру «Маски-шоу», який створила його землячка О. Вальчук. Делієва зображено в одязі блазня, який жонглює кубиками, що відтворюють вищезгадану назву екслібриса. Майстерно виконана кольорова гама екслібриса, створеного в техніці лінориту.

Блазні у різних проявах – одна з улюблених тем київських графіків Аркадія й Геннадія Пугачевських (батька й сина). В екслібрисах Геннадія блазня зображено за спиною

короля у вигляді його тіні, сидячого на гральній картці короля пік, або граючого на трубі на тлі чорно-білої шахової дошки. Не менш цікаві екслібриси Аркадія. Його блазень всівся верхи на віслюка й тримає спрямоване на глядача дзеркало, яке відблискує сріблястою поверхнею й гарно доповнює кольорове зображення.

Для німецького колекціонера екслібрисів Ганса Іоахіма Паулуса Аркадій виконав багатокольоровий екслібрис на пластику, в якому зобразив героїв казки «Бременські музики», створеної братами Грімм у 1819 р. Скульптор Герхард Маркс у 1951 р. установив «піраміду» – музикантів, які стоять один на одному: осел, пес, кіт і півень. У цій самій послідовності зображено й героїв екслібриса Аркадієм Пугачевським, проте є суттєві доповнення, враховуючи, що в 1998 р., коли творився книжковий знак, Німеччина переходила з дойчмарок на євро, отже, осел, за бажанням художника, поглинав марки й, пропустивши їх через шлунок, видавав уже «єврики». Всі тварини у художника наділені веселою вдачею, а кіт ще й грає на трубі та тримає парасольку. До речі, у 2007 р. у казковій скульптурі було встановлено «співаючий отвір», куди туристи вкидають монети і за вцей несок слухають знаменитий спів бременських музик.

Подібний сюжет став окрасою і екслібриса для Едвіна Смітса, створеного Володимиром Вишняком із Київської області. Його кольорова гравюра на пластику надрукована з 6 дошок і зображує героїв братів Грімм, що завзято музикують. Художнику притаманне ліричне сприйняття світу, доброзичливе ставлення до героїв своїх книжкових знаків. Це спостерігається і в інших сюжетах: канатохідцем, що гуляє над площею європейського міста, чи веселих мисливців, які несуть спійманого вовка, за якими спостерігають Червона Шапочка та її бабуса.

У 4 дошки надруковано 666 екслібрис Василем Леоненком з Чернігова для Краківського театру імені

Я. Словацького. У ньому на тлі театральної завіси зображено жовто-червоного збання й 2 театральні маски, які символізують драму і комедію. На другому плані у світлі рампи постає театральне дійство. Чорно-білий екслібрис Ірини Колядіної адресований режисеру Дніпровського лялькового театру В. Барку. Незважаючи на відсутність бажаного кольору, він майстерно передає робочий процес, коли 3 лялькові маріонетки приводяться в рух за допомогою ниток актором-ляльководом, прихованим від глядача.

Майстри книжкового знаку полюбляють вшановувати видатних діячів культури і мистецтва минулого й присвячувати їм екслібриси пам'яті. Чимало таких графічних мініатюр створив Георгій Сергеев із Києва. Вражає своїм пронизливим і водночас сумним поглядом екслібрис пам'яті режисера, актора, драматурга, народного артиста України Леся Курбаса (1987-1937 р.), адресований Лесю Танюку, в його виконанні. Ще трагічнішим виглядає екслібрис львів'янина Бориса Дроботюка, в якому Курбас постає як в'язень за ґратами.

В іншому екслібрисі Г. Сергеева – пам'яті народного артиста оперети України і Радянського Союзу з Одеського театру музичної комедії Михайла Водяного (1924-1987 рр.), адресованого одеситу Володимиру Селіванову, актор постає в ролі улюбленця глядачів Попандопула. При роботі над цією роллю Водяний звернувся за допомогою до одеських стиляг, один з яких подарував актору свій одяг – екзотичну сорочку з пальмами, єгипетськими пірамідами, та яскраву краватку. Проте в екслібрисі Водяний постає у морському тільнику й екзотичному головному уборі.

Болюче пережив Сергеев смерть всесвітньо відомого українського оперного співака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника Революції Гідності та бойових дій на Сході, героя України Василя Сліпака (1974-2016 рр.). Його брату, Оресту, він присвятив екслібрис пам'яті героя, який усе покинув для захисту України.

Вшанували художники й Заслуженого артиста України Івана Миколайчука (1941-1987 рр.), якого недаремно називають обличчям і душею українського поетичного кіно, аристократом духу, самородком, кінозіркою 1960-70-х рр. У ті роки майже жоден фільм не обходився без його участі. 34 ролі в кіно, 9 сценаріїв та 2 режисерські роботи в активі легенди не лише національного, а й світового кінематографу. Він був справжній, найкращий, в його особі українська нація має позитивного героя, який пробуджував національний дух. З екслібриси пам'яті Івана Миколайчука створив у 2010 і 2011 рр. його земляк Іван Балан із Чернівців. У кожному з них присутній «білий птах з чорною ознакою». Блискуча акторська гра Миколайчука в однойменному фільмі Юрія Іллєнка була високо оцінена на міжнародних фестивалях у Москві та Сорренто. Ще 2 екслібриси з портретами кінозірки адресовані актору вже після його смерті, у 1990 і 2012 рр., Ярославом Омеляном із Тернополя і Мирославою Шевченко з Києва.

Значну кількість екслібрисів присвятив акторам Заслужений художник України Іван Крислач зі Львова (1929-2017 рр.). Значна частина з них відтворена у третьому малоформатному виданні, здійсненому коштом автора: «Екслібрис Івана Крислача» [6]. Серед них оперний співак, народний артист України Степан Степан (1938-2017 рр.) – соліст Львівської національної опери ім. С. Крушельницької. В його репертуарі понад 100 арій, народних пісень, щедрівок, колядок. Виконавець партії Набукко в однойменній опері Верді, отамана – в опері «Тарас Бульба» Лисенка, султана – в «Запорожці за Дунаєм» Гулака-Артемовського та багатьох інших. В екслібрисі (2006 р.) І. Крислач зобразив його у вигляді молодого красеня поруч із кокетливою жінкою. Інший екслібрис художника присвячений оперній співачці, Народній артистці України Володимирі Чайці (1928-2015 рр.). Вона виконувала партії Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, Віолетти, Джильди («Травіата»,

«Ріголетто» Верді), Констанци («Викрадення з сералю» Моцарта), Лейли («Шукачі перлин» Бізе) та ін. В екслібрис (2008 р.) артистка зображена у вигляді молодої жінки у профіль і з віялом на тлі Львівської національної опери. Актор Львівського театру ім. М. Заньковецької, Народний артист України Святослав Максимчук особливу популярність здобув як майстер художнього читання. Йому притаманні унікальна пам'ять, тонке відчуття стилю Івана Франка, глибоке прийняття психологією його творів. Саме в образі Мойсея, який титанічними зусиллями тримає, ніби скелі, гігантські скрижалі, зобразив його Крислач в екслібрисі 2004 р. Угорі рядки з прологу поеми «Мойсей», «Народе мій...» та багато інших.

Чимало екслібрисів виконали художники для музеїв. Для львівських музеїв значну кількість створив і І. Крислач: Івана Франка (1980 р.), Івана Федорова (1981 р.), Музею-садиби Маркіяна Шашкевича (1986 р.), Музею етнографії АН України (1999 р.), Олени Кульчицької (2003 р.), Національного музею у Львові (2004 р.), Соломії Крушельницької у Львові (2007 р.), Львівської галереї мистецтв (2007 р.) та інших установ культури. У 1991 р. І. Крислач взяв участь у міжнародному конкурсі на кращий екслібрис для наукової бібліотеки Києво-Могилянської академії та переміг. У творі зображені студент із розкритою книгою академії й козак, які шанобливо вклонилися на тлі академічної споруди. Їх благословляє Божа Матір – Покрова, а вгорі – дати, 1615-1992 рр.

Образи знаменитих діячів культури минулого постають в екслібрисах видатного майстра графіки малих форм Василя Леоненка з Чернігова. Польським шанувальникам творчості Фредеріка Шопена присвячені його композиції з профілем композитора на тлі нотного ряду. Демонічний профіль знаменитого скрипаля й композитора Нікколо Паганіні постає в екслібрисі «Ex musicis Tadeusha Ortyla» (opus 924, 1999 р.). Грайливі графічні контури, які віддалено нагадують форми скрипки, органічно доповнюють образ Паганіні. Художнику

досить використати у своїх лінориках всього два кольори щоб надати їм особливої поезії й мажорного звучання.

**Висновки.** Представлені досягнення майстрів екслібриса свідчать про їхню високу громадянську позицію, яка включає пошук і створення вивірених, продуманих композицій, вишукане графічне зображення образу та емоційне втілення в кольорі. Замовляючи численним художникам екслібриси, колекціонери й шанувальники прекрасного надають символу-знаку високого ідейного змісту, спонукаючи їх до нової форми художнього вислову.

### Література

1. Анна Ахматова в графіке и екслібрисе к 125-летнему юбилею. Одесса: Издание В. Селиванова, 2014. 17 с.
2. Антология ахматовского екслібриса. Одесса: Издание В. Селиванова, 2014. 19 с.
3. Антология ахматовского екслібриса. Вып. 2. Одесса: Издание В. Селиванова, 2016. 15 с.
4. Давид Беккер: Звучащей музыки штрихи. Одесса, 2010, 10 с.
5. Давид Беккер: Венецианский карнавал. Графика. Одесса, 2014, 10 с.
6. Екслібрис Івана Крислача / вступ. слово Р. Яціва. Львів, 2009.
7. Нестеренко П. Утвердження національного характеру – основа художньої сутності українського книжкового знаку // Дзвін. Львів. 2018. № 5. С. 163-167.
8. Український книжковий знак ХІХ-ХХ століть : каталог колекції Степана Давимуки : у 3 т. / упоряд. і авт. вступ. частини Л. Купчинська; наук. ред. Л. Снісарчук. Львів: Апріорі, 2017.

**Петр Владимирович Нестеренко,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Национальная академия  
изобразительного искусства и архитектуры,  
Киев, Украина,  
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,  
ORCID 0000-0003-4153-4175

### **ЭКСЛИБРИС КАК ОЧЕРК ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ, КОМПЛЕКСА ДУХОВНЫХ ИЗЫСКАНИЙ ОБЩЕСТВА**

**Аннотация.** Эклибрис, или книжный знак, исполняется художниками для своих друзей и знакомых, чаще бесплатно, а также для участия в международных или местных конкурсах, к памятным или юбилейным датам, а также на заказ, большей частью для иностранных коллекционеров. Таким образом, эклибрис является важным источником истории и культуры не только Украины, но и всего человечества.

Особенной популярностью пользовалось творчество легендарного поэта, музыканта и актера Владимира Высоцкого, у которого много почитателей. Они заказывали эклибрисы Николаю Бондаренко из Сумской области, Оресту Криворучко из Черновцов, Николаю Неймешу и Алексею Литвинову из Харькова. Последний создал для Вадима Альбертина 2 десятка эклибрисов с образом В. Высоцкого и героев его произведений.

Не менее популярной в искусстве эклибриса была Анна Ахматова. Ее поэтические строки привлекали миллионы людей на протяжении последних десятилетий, как в нашей стране, так и за рубежом.

Автор более 1000 эклибрисов Давид Беккер из Одессы – художник широкого тематического диапазона. Его творчество представлено портретными образами известных композиторов и серией «Карнавалы Венеции».

Не мене интересны цветные экслибрисы Аркадия и Геннадия (отца и сына) Пугачевских, Владимира Вишняка из Киева, Василя Леоненко из Чернигова и других.

Мастера книжного знака любят чествовать выдающихся деятелей культуры и искусства прошлого и посвящать им экслибрисы памяти. Много таких графических миниатюр создали Георгий Сергеев из Киева, Борис Дроботюк из Львова, Иван Балан из Черновцов и другие.

Экслибрисы Заслуженного художника Украины Ивана Крислача из Львова посвящены солистам Львовской национальной оперы им. С. Крушельницкой и актерам Львовского театра им. М. Заньковецкой. Он также является автором многочисленных книжных знаков для львовских музеев.

**Ключевые слова:** экслибрис, художник, конкурсы, юбилейные даты, культура, театр, музей, коллекционеры, поэты, музыканты, композиторы, актеры

**Petro V. Nesterenko,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
National Academy of Fine Arts and Architecture,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,  
ORCID 0000-0003-4153-4175

**EX-LIBRIS AS AN ESSAY ON THE HISTORY OF  
UKRAINIAN CULTURE, A COMPLEX OF SPIRITUAL  
ACHIEVEMENTS OF SOCIETY**

**Abstract.** An ex-libris, or book plate, is work, created by artists for their friends and acquaintances, often free of charge, as well as for participation in international or local competitions, for anniversaries, and to order, mostly by wealthy foreign collectors.

Thus, the ex-libris is an important source of history not only of Ukrainian culture, but of all mankind.

The creativework of the legendary poet, musician and actor Volodymyr Vysotsky, who had many fans, was especially popular. They ordered bookplates from Mykola Bondarenko from Sumy region, Orest Kryvoruchko from Chernivtsi, Mykola Neimesh and Oleksiy Litvinov from Kharkiv, who created 20 bookplates with the image of V. Vysotsky and the heroes of his works for Vadim Albertin from Ochakov in the early 1990s.

Anna Akhmatova was no less popular in the art of ex-libris. Her poetic lines have attracted millions of people, both in our country and abroad. The author of more than a 1000 ex-libris David Becker from Odessa is an artist of a wide range of subjects. His work is presented with portrait images of famous composers and a series of “Carnivals of Venice”.

The color ex-libris of Arkady and Gennady (father and son) Pugachevsky, Volodymyr Vyshnyak from Kyiv, Vasyl Leonenko from Chernihiv and others are no less interesting.

Masters of the book plate like to honor outstanding figures of culture and art of the past and dedicate EL of memory to them. Many such graphic miniatures were created by Georgy Sergeyev from Kyiv, Borys Drobotyuk from Lviv, Ivan Balan from Chernivtsi and others.

Ex-libris by the Honored Artist of Ukraine Ivan Kryslach from Lviv are dedicated to the soloists of the S. Krushelnytska Lviv National Opera and actors of M. Zankovetska Lviv Theater. He is also the author of numerous book plates for Lviv museums.

**Key words:** ex-libris, artist, competitions, anniversaries, culture, theater, museum, collectors, poets, musicians, composers

### References

1. Anna Ahmatova v grafike i ekslibrise k 125-letnemu yubileyu (2014) [Anna Akhmatova in graphics and book plates for the 125th anniversary, Odessa [in Russian].

2. Antologiya ahmatovskogo ekslibrisa (2014) [Anthology of Akhmatova book plate]. Odessa [in Russian].
3. Antologiya ahmatovskogo ekslibrisa (2016) [Anthology of Akhmatova book plate], 2. Odessa [in Russian].
4. David Bekker (2010): Zvuchaschey muziki shtrihi [David Becker: Streaks of playing of music], Odessa [in Russian].
5. David Bekker: Venetsianskiy karnaval: Grafika (2014) [David Becker: Venetian Carnival: Graphics]. Odessa [in Russian].
6. Ekslibrys Ivana Kryslacha (2009) [Book-plates of Ivan Kryslach]. Vstup. slovo R. Yatsiva. Lviv [in Ukrainian].
7. Nesterenko, P. (2018). Utverdzhennia natsionalnoho kharakteru – osnova khudozhnoi sutnosti ukrainskoho knyzhkovoho znaku [Consolidation of national character – the basis of the artistic nature of Ukrainian book plate]. Dzvin. Lviv, 5, 163- 167 [in Ukrainian].
8. Ukrainskyi knyzhkovyi znak XIX-XX stolit': katalog kolektsii Stepana Davymuky (2017). [Ukrainian book plate of XIX-XX centuries: catalog of Stepan Davymuka's collection]: u 3 t. Uporiad. i avt. vstup. chastyny L. Kupchynska; nauk. red. L. Snisarchuk, Lviv: Apriori [in Ukrainian].

УДК: 74+76/766

**Вероніка Іванівна Зайцева,**  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-1160-1760

### **ІЛЮСТРУВАННЯ ТВОРІВ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО СУЧАСНИМИ УКРАЇНСЬКИМИ ХУДОЖНИКАМИ-ГРАФІКАМИ**

**Анотація.** Особливе місце в українській графіці завжди посідала книжкова графіка. Сучасний процес національного відродження актуалізує дослідження мистецької спадщини українських графіків, які оформлювали твори класиків української літератури. Зокрема актуальним у наш час є дослідження ілюстрування творів Івана Котляревського та характеристика специфіки стилістичних прийомів, засобів художньої виразності видатних українських майстрів книжкової графіки у сучасному художньому трактуванні його літературних образів. Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного) та мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий). Досліджуючи ілюстрації до творів українських літературних класиків, зокрема І. Котляревського, можна зазначити, що в цих роботах засобами художньої виразності відображені водночас історія вітчизняної графіки та історія культурно-історичного поступу України. Малодослідженим матеріалом є приклади художнього оформлення творів І. Котляревського за весь період Незалежності України. Тому надзвичайно плідним об'єктом дослідження є роботи майстрів книжкової графіки в сучасній художній трактовці літературних образів Івана Котляревського.

Аналіз досвіду нового осмислення творів Котляревського в незалежній Україні здійснено на основі вивчення робіт сучасних українських художників-ілюстраторів Івана Будза, Сергія Донця, Олени Зеркалій, Людмили Кириленко, Андрія Печенізького, Оксани Тернавської, Віктора Яременка. Літературна спадщина Івана Котляревського й досі хвилює творчу уяву художників, чиї роботи переконливо свідчать про невпинні пошуки відповідних образотворчих втілень, що вводять у сучасний вимір літературне слово поета.

**Ключові слова:** культура, книга, мистецтво, ілюстрація, художники, книжкова графіка, українська незалежність

**Вступ.** Процеси демократизації та національного відродження неабияк актуалізують потребу в дослідженні творчості українських майстрів книжкової графіки. У цьому сенсі важливо простежити еволюцію художньої інтерпретації літературних образів Івана Котляревського у сучасній художній трактовці, що є предметом дослідження та розкриває зміст і джерело відповідних мистецьких тенденцій у культурно-історичному просторі України зазначеного періоду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Здобуткам вітчизняних майстрів книжкової ілюстрації присвячено чимало мистецтвознавчих робіт, зокрема, таких знаних науковців як О. Авраменко, Ю. Белічко, П. Білецький, Б. Валуєнко, І. Верба, Л. Владич, М. Гордійчук, М. Криволапов, О. Лагутенко, О. Ламонова, Д. Малаков, О. Петрова, О. Роготченко, О. Сидоров, Л. Турчак, О. Федорук, А. Шпаков, Р. Яців та ін., в яких розглядаються різні школи, напрями, особливості творчого методу.

Серед робіт, присвячених українській книжковій графіці, особливе місце посідають праці Леоніда Владича. Він чи не першим із мистецтвознавців помітив, зрозумів графіків нової генерації саме як художників книги і сміливих реформаторів книжкового мистецтва. Так, у книзі Л. Владича «Мовою графіки»

[3] проаналізовано, як змінювались художні смаки та стилі у процесі оформлення літературних творів.

Відомий мистецтвознавець Анатолій Шпаков у своїй праці «Художник і книга» [12] досліджує шляхи становлення і розвитку української книжкової графіки, розкриває творчий доробок українських художників-ілюстраторів радянського періоду. Автор зазначає, що «саме у виборі найважливішого з точки зору ілюстратора й виявляється його творча індивідуальність та його тенденційність. Це пояснює й різнохарактерність трактування певних класичних творів в ілюстраціях різних художників» [12].

У монографії відомого критика та мистецтвознавця Михайла Криволапова детально розглядаються ілюстрації Анатолія Базилевича до «Енеїди» [6]. Ця монографія й досі залишається однією з фундаментальних праць про художника, де автор зазначає: «Базилевич підійшов до «Енеїди» І. Котляревського не як до припалої порохом старовини, а як до живого, співзвучного почуттям і думкам наших сучасників» [6].

Образотворча мова була чутливою до мистецьких шукань, у творах помітні впливи різних художніх напрямів – футуризму, неопримітивізму, експресіонізму, кубізму, конструктивізму, хоча визначальними залишалися традиційні мотиви, зазначає Ольга Лагутенко в книзі «Українська графіка першої третини ХХ століття» [8].

Серед останніх загальних праць найґрунтовніше українська графіка представлена у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006 р.) [4]. Так, у розділі «Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років» висвітлені основні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва. Зокрема, у публікації-есе «Після соцреалізму» Олесі Авраменко окреслено загальний стан українського мистецтва з 1992 р. – періоду української незалежності [1]. Докладніше книжкова графіка II пол. ХХ ст. досліджена у статті «Книжкова графіка» Оксани Ламонові [10].

Втім, дослідження творчого доробку українських майстрів книжкової графіки за часів Незалежності України все ж не можна назвати вичерпаним.

**Мета статті** полягає у дослідженні аспектів образно-візуальної мови ілюстрування творів Івана Котляревського українськими художниками-графіками у друкованих виданнях доби української незалежності в контексті відображення українського культурного простору та специфіки стилістичних прийомів, засобів художньої виразності у сучасному художньому трактуванні літературних образів Івана Котляревського.

**Виклад основного матеріалу.** Особливе місце в українській книжковій графіці завжди мала мистецька спадщина ілюстрування творів класиків української літератури. У сучасному мистецтвознавстві досі бракує системного дослідження розвитку та особливостей сучасного вітчизняного мистецтва книги, тому є необхідність ґрунтовного аналізу прикладів ілюстрування друкованих видань творів І. Котляревського за весь період незалежної України.

Першим на початку 1990-х рр. поему «Енеїда» Івана Котляревського проілюстрував художник-графік, мультиплікатор Іван Федорович Будз. По закінченню факультету графіки Львівського поліграфічного інституту ім. І. Федорова художник працював на кіностудії «Київнаукфільм», в об'єднанні художньої мультиплікації. Водночас Іван Будз плідно працює в галузі мистецтва книги. Співпрацюючи з різними видавництвами, він створив ілюстрації до творів іноземних та українських письменників і, зокрема, до «Енеїди» І. Котляревського.

Видання поеми «Енеїда» з ілюстраціями Івана Будза надруковано у видавництві «Дніпро», 1995 р. та перевидано у видавництві «Книга», 2008 р. Це надзвичайно вдале подарункове видання – великий формат, тверда палітурка, сатиричні повноколірні сторінкові малюнки і небагато тексту,

що їх супроводжує. Макет видання задуманий художником у вигляді сучасних коміксів – яскравий, динамічний, привабливий. І хоча з написання твору минуло 250 років, видання, проілюстроване Іваном Будзем, виглядає сучасним і новаторським, а коміксена інтерпретація «Енеїди» сприяє залученню молоді до прочитання українського класичного літературного твору (рис. 1).

Цікавими є ілюстрації до поеми «Енеїда» харківських художниць Людмили Кириленко та Олени Зеркалій, які в 2012 р. були відмічені дипломами лауреатів книжкової премії «Левеня» (м. Львів) у номінації «Нові видання української



*Рис.1. Будз І. Обкладинка та ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського. 1995 р.*

класики, суттєво змінені порівняно з наявним». Книга була видана у 2010 р. харківським видавництвом «Ранок» і одразу привернула до себе увагу читачів яскравою кольоровою палітуркою та багатофігурними сторінковими ілюстраціями (рис. 2).

Також у 2010 р. виходить ще одне перевидання «Енеїди». Власником авторських прав на це видання є книжковий «Клуб сімейного дозвілля». Ілюструє поему харківський художник-

графік Андрій Миколайович Печенізький. По закінченню Харківського художньо-промислового інституту він працює у галузі книжкової графіки. В графічному оформленні митця вийшло близько 400 видань. Він став автором ряду обкладинок та ілюстрацій до кількох збірників фантастики.

Ілюстрації Андрія Печенізького до «Енеїди» вирізняються яскравим індивідуальним художнім почерком, своєрідною пластикою та прагненням емоційності художнього виразу. Графічні роботи, виконані чорною тушшю та пером, автор стилізує під ліногравюру.

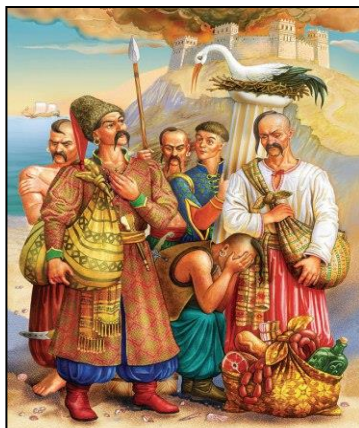
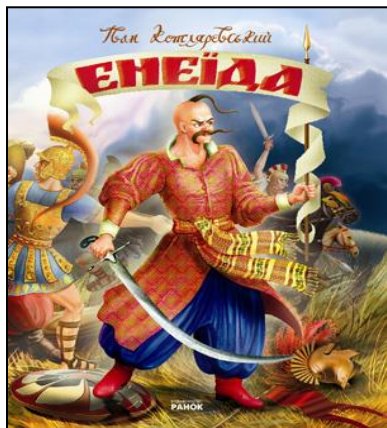


Рис. 2. Кириленко Л., Зеркалій О. Обкладинка та ілюстрація до поеми «Енеїда» І. Котляревського. 2010 р.

Художником було виконано вісім сторінкових малюнків до поеми, в яких вражає динаміка, чіткість і переконливість малюнка, різноплановість та змістовність багатофігурних композицій. Друкований примірник цього видання зберігається в Музеї книги і друкарства України. (Рис. 3).



*Рис. 3. Печенізький А. Ілюстрації до поеми «Енеїда»  
І. Котляревського. 2010 р.*

Наступне сучасне перевидання поеми «Енеїда» І. Котляревського, що вийшло друком у 2010 р. у київському приватному видавництві «Корбуш», особливо заслуговує на увагу. Художнє оформлення до цього видання створила київська художниця Оксана Іванівна Тернавська. Закінчивши Київський художньо-промисловий технікум («художнє оформлення»), навчалася у Київському поліграфічному інституті («книжкова графіка»). Художниця займалась розробкою логотипів, фірмових знаків, макетів обкладинок книжок, їх ілюструванням та макетуванням, розробкою листівок, марок, конвертів, художніх та рекламних плакатів. Але основним напрямком роботи стало оформлення та ілюстрування книжок у співпраці із видавництвами «Махаон-Україна», «Літера», «Аконіт», «АСК», «Теза», «Марка України». Вона є членом Національної спілки художників України.

Якщо літературознавці час від часу розглядали поему «Енеїда» в контексті барокового мистецтва, то для ілюстраторів

ця риса тривалий час не викликала особливого зацікавлення. Втілити у зображенні барокові мотиви вирішила Оксана Тернавська. Нове видання «Енеїди» дійсно вражає, адже книгу готували 3 роки. Майстерно вимальовані пензлем художниці персонажі вдало розмістились у розкішних декораціях українського бароко.

Відомо, що мистецтво книжкової ілюстрації в деяких аспектах наближене до мистецтва театру, і художник книги – це головний режисер дії. Так, у цій книзі О. Тернавська стала і режисером, і костюмером, і декоратором. Завдяки цьому створено неповторний світ, книга виглядає як чарівна вистава, персонажі якої прийшли до нас із глибин віків. Усе це змушує читача вкотре повертатися до книги – до тексту та ілюстрацій. У макеті органічно поєднуються сторінкові багатофігурні малюнки, декоративні барокові заставки та вишукані кінцівки. «Поема Котляревського стала для художниці поштовхом для створення власного культурного універсуму, насиченого знаками, історичними та міфологічними алюзіями, іронічними співпадіннями та промовистими деталями. Ілюстрації перестають бути тільки «доповненням до тексту, вони створюють власне мистецьке поле, стаючи самодостатнім артефактом... Важливо, як художник відчула внутрішню енергію тексту і часу, як виплеснула на папір оту «натуру, що іде», – українську барокову культуру, останні спалахи якої ще застав І. Котляревський» – пише про це видання мистецтвознавець, доктор філософських наук Н. Ю. Кривда [5, с. 8-12].

Хоча оцінювання такої трактовки поеми є неоднозначним. Наприклад, наявні дещо зайва реалістичність, деяка поверховість психологічних характеристик образів (рис. 4).



Рис. 4. Тернавська О. Ілюстрації до поеми «Енеїда»  
І. Котляревського. 2010 р.

У 2011 р. в донецькому видавництві «Бао» була підготовлена до друку збірка творів І. Котляревського, до якої увійшли поема «Енеїда», опера «Наталка Полтавка» та український водевіль «Москаль-чарівник». Ілюстрації до цього видання виконав Сергій Михайлович Донець. Художнє оформлення до книги виглядає досить аскетично. Так, наприклад, чорно-білі рисунки тушшю виконані в саркастичному стилі і виглядають майже карикатурно.



Рис. 5. Донець С. Ілюстрації до творів «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського. 2011 р.

Композиції сторінкових ілюстрацій досить лаконічні та спрощені. Автор зображує персонажі даних цих дещо стримано (рис. 5).

Деякі з сучасних українських видавництв і досі недооцінюють українського читача. Страх не продати книгу нерідко заважає видавцю зважитися на цікаві ідеї. Саме з економічних міркувань, на жаль, іноді маємо випадки такого, дещо спрощеного художнього оформлення видань.

Та все ж за останні роки на українському книжковому ринку побільшало цікавих експериментів ілюстрування з застосуванням комп'ютерних графічних програм. Таким виданням поеми «Енеїда», яке заслуговує на нашу увагу, є книга в оформленні художника-ілюстратора і живописця Віктора Григоровича Єременка. Після закінчення Харківського художньо-промислового інституту, 1988 р., він стає членом Національної спілки художників України, дипломантом всесоюзних та міжнародних мистецьких виставок і конкурсів.

Для творчості Єременка характерний експеримент (використовує олівець, туш, пастель, вугілля, соус). Графічна мова його творів відзначається розмаїттям динамічних ліній, ретельним моделюванням форми, увагою до деталей. Окремі роботи художника зберігаються у музеях Білорусі, Казахстану, Канади, Німеччини, Польщі, Словаччини, США, України, Чехії, Франції.

На ХХІІ Львівському міжнародному Форумі видавців, який відбувся 2015 р., серед представлених книг авторитетне журі обрало 20 кращих. До числа переможців Форуму увійшло подарункове видання поеми «Енеїда» Івана Котляревського, підготовлене до друку у харківському Видавничому домі «Школа». Розробником оформлення цього унікального видання та його виконавцем став Віктор Єременко. Роботі над цим творчим проектом художник присвятив 3 роки. Це подарункове видання «Енеїди» має унікальний, гарно продуманий дизайн макету (футляр, палітурка з матового покриття «під шкіру»,

тиснення, поєднане з золотими написами). Вишукані ілюстровані розвороти виконані за допомогою комп'ютерної графіки. Художник засобами гротеску створив яскраві, емоційно насичені, життєлюбні образи, що завжди були притаманні українському народу (рис. 6).



Рис. 6. Сремєнко В. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського. 2015 р.

**Висновки.** Здійснений аналіз художньої інтерпретації образів Івана Котляревського доби Незалежності України засвідчив, що сучасні українські художники в нових соціокультурних умовах були «звільнені» від політичної цензури, зокрема в мистецтві оформлення книги. Отже, досліджуючи роботи вищезазначених митців у жанрі книжкової ілюстрації до творів Івана Котляревського, ми зазначаємо існування розмаїття стилістичних і художніх прийомів: основним напрямком у роботах стало комплексне макетування книг; синтетичність, декоративність, схильність до складної символіки в оформленні обкладинок та ілюстрацій; побільшало цікавих експериментів ілюстрування з застосуванням комп'ютерних графічних програм, що збагачують сучасну образно-візуальну мову, сприяючи вираженню творчої індивідуальності художників. Мовою фарб та образів сучасні українські художники передають відчуття духовного багатства,

героїчного минулого України, вшанування народних традицій, про які так дбав І. Котляревський. Твори сучасних українських митців відзначаються глибоким переосмисленням художньої форми, в яких філософський підтекст домінує над відкритою сюжетно-інформаційною довідковістю. Це пояснює емоційну і смислову різнохарактерність ілюстрування творів І. Котляревського, а також має безпосередній вплив на популяризацію його літературної спадщини.

### Література

1. Авраменко О. Після соцреалізму. Нова Генерація. 1992. С. 32-34.
2. Белічко Н. Книжкова графіка 50-70-х років ХХ століття. Рукописна та книжкова спадщина України. 2003. Вип. 8. С. 126-141.
3. Владич Л. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
4. Історія українського мистецтва: у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
5. Кривда Н. До історії ілюстрування «Енеїди» Івана Котляревського. Вісник КНУТШ. 2013. № 112. С. 8-12.
6. Криволапов М. Анатолій Базилевич. Київ: Мистецтво, 1976. 96 с.
7. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику ХХ століття. Київ: ПСМ, 2006. 227 с.
8. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2003. 128 с.
9. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття: монографія. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.: іл.
10. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. «Мистецька мапа України. Київ». Проект Музею сучасного мистецтва України. Каталог. Київ, 2015. С. 246-247.

11. Популярная художественная энциклопедия. Под ред. В. М. Полевого. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 476 с.
12. Шпаков А. Художник і книга. Київ: Мистецтво, 1973. 256 с.

**Вероника Ивановна Зайцева,**  
кандидат искусствоведения,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
Киев, Украина,  
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-1160-1760

### **ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА КОТЛЯРЕВСКОГО СОВРЕМЕННЫМИ УКРАИНСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ -ГРАФИКАМИ**

**Аннотация.** Особое место в украинской графике всегда занимала книжная графика. Современный процесс национального возрождения актуализирует исследования художественного наследия украинских графиков, которые оформляли произведения классиков украинской литературы. В частности актуальным в наше время является исследование творческого наследия иллюстрирования произведений Ивана Котляревского и характеристика специфики стилистических приемов, средств художественной выразительности выдающихся украинских мастеров книжной графики в современной художественной трактовке его литературных образов. Методология исследования заключается в применении общенаучных методов (анализа и синтеза, индукции и дедукции, единства исторического и логического) и искусствоведческих методов (компаративный, типологический, описательный). Исследуя иллюстрации к произведениям украинских литературных классиков, в частности И. Котляревского, можно

отметить, что в этих работах средствами художественной выразительности отразились одновременно история отечественной графики и история культурно-исторического развития Украины. Малоисследованным материалом являются примеры художественного оформления произведений И. Котляревского за весь период независимости Украины. Поэтому, чрезвычайно плодотворным объектом исследования являются работы мастеров книжной графики в современной художественной трактовке литературных образов Ивана Котляревского. Анализ опыта нового осмысления произведений Котляревского в независимой Украине осуществлено на основе изучения работ современных украинских художников-иллюстраторов Ивана Будза, Сергея Донца, Елены Зеркалий, Людмилы Кириленко, Андрея Печенежского, Оксаны Тернавской, Виктора Яременко. Литературное наследие Ивана Котляревского и сегодня волнует творческое воображение художников, чьи работы убедительно свидетельствуют о беспрестанных поисках новых изобразительных воплощений, которые вводят в современное измерение литературное слово поэта.

**Ключевые слова:** культура, книга, искусство, иллюстрация, художники, книжная графика, украинская независимость

**Veronika I. Zaitseva,**  
PhD in Arts,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-1160-1760

**ILLUSTRATING OF THE WORKS BY  
IVAN KOTLYAREVSKY  
BY MODERN UKRAINIAN GRAPHIC ARTISTS**

**Abstract.** Book graphics have always occupied a special place in Ukrainian graphics. The modern process of national revival actualizes the study of the artistic heritage of Ukrainian graphic artists, who designed the works of classics of Ukrainian literature. In particular, the study of the artistic heritage of illustrating the works of Ivan Kotlyarevsky and characterizing the specifics of stylistic devices, means of artistic expression of prominent Ukrainian masters of book graphics in the modern artistic interpretation of his literary images is relevant today. Research methodology is to apply scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, unity of historical and logical) and methods of art (comparative, typological, descriptive). Exploring illustrations of the works of Ukrainian literary classics, including Kotlyarevskiy, we note that in these works means of artistic expression reflected both the domestic graphic story and history of the cultural and historical development of Ukraine. The little-researched material is an example of the artistic design of the works of I. Kotlyarevsky's for the entire period of Independence of Ukraine. Therefore, extremely fruitful object of study is the works of masters book graphic art in the modern interpretation of literary images of Ivan Kotlyarevsky. The analysis of the Kotlyarevsky's new thinking art works in independent Ukraine carried out based on the study of contemporary Ukrainian artists and illustrators Ivan Budz, Sergei Donets, Elena Zerkali, Lyudmila Kirilenko, Andrew

Pechenigy, Oksana Ternavska, Viktor Yaremenko. The literary heritage of Ivan Kotlyarevsky still excites the creative imagination of artists, whose works convincingly testify to the relentless search for appropriate visual incarnations that introduce the poet's literary word into the modern dimension.

**Key words:** culture, book, art, illustration, artists, book graphics, Ukrainian independence

### References

1. Avramenko, O. (1992) Pislia sociarealismu. Nova Generacia [After Socialist Realism]. 32- 34. [in Ukrainian].
2. Belichko, N. (2003). Knishkova grafika 50-70h rokiv XX stolittia [Book graphics of the 50-70s of the XX century], 8, 126-141. Kyiv: [in Ukrainian].
3. Vladich, L. V. (1967). Movoyu grafiky [In the language of graphic arts]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Istorია ukrainskogo mystectva: 5 t. [History of Ukrainian Art: 5] (2007). National Academy of Sciences of Ukraine, IMFe them. M. T. Rylsky, 5, 1048. Kyiv: [in Ukrainian].
5. Kryvda, N. (2013) Do istorii ilustryvannia "Eneidy" Ivana Kotliarevskogo [To the history of illustrating Ivan Kotlyarevsky's "Aeneida"]. Visnyk KNUTSH. 112, 8-12. Kyiv: [in Ukrainian].
6. Krivolapov, M. O. (1976). Anatoli Bazilevich [Anatolii Bazilevich]. Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].
7. Krivolapov, M. (2006). Pro mystetstvo ta hydoznu krytyku XX stolittia [About art and artistic criticism of the twentieth century]: Collection of scientific works, 227. Kyiv: [in Ukrainian].
8. Lagytenko, O. (2003). Ukrayins'ka grafika pershoi tretiny XX stolittia [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
9. Lagytenko, O. (2011) Ukrayins'ka grafika XX stolittia [Ukrainian graphic arts of the XXth century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

10. Lamonova, O. (2000), Shliahy ukrainskoi grafiky II-i poloviny XX stolittia. "Mystecka mapa Ukrainy. Kyiv" [Ways of Ukrainian graphic art of the second half of the twentieth century. Fine art] [in Ukrainian].
11. Populyarnaya khudozhestvennaya encyclopefiya [Popular artistic encyclopedia]. (1986). Ed. V. M. Poluevoi Moscow: Sovetskaia Encyklopedia [in Russian].
12. Shpakov, A. (1973) Hydoznik i kniga [Artist and book]. Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].

УДК 746.3(477)

**Анастасія Віталіївна Варивончик,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
e-mail: varivonchik@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-4455-1109

**РОЛЬ ХУДОЖНИКОВ И МАСТЕРИЦ В ПРОЦЕССАХ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА НА  
ПРЕДПРИЯТИИ «УКРХУДОЖПРОМ» В ПЕРИОД  
ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ**

**Анотація.** Стаття присвячена малодослідженій у вітчизняній науці проблемі спроб індустріалізації виробництв, що працювали в художній промисловості України в ХХ ст. Зазначаються особливості розвитку індустріалізації вишивального виробництва. Висвітлено історико-культурні умови розвитку вишивального мистецтва, домашньої промисловості, артілей, кустарну промисловість, мануфактуру, фабрики, підприємства «Укрхудожпрому». Зміни, що відбувались в економіці країни в 30-і рр. ХХ ст., призвели до зрушень, у результаті – до т. зв. індустріалізації, промислового виготовлення одягу, яке у попередні роки розпочалося в майстернях та артілях, зосереджуючи його переважно на підприємствах легкої (швацької) промисловості. Здійснились заходи щодо механізації робіт як у виготовленні одягу загалом, так і в застосуванні вишивки. Таким чином, роботи з виготовлення вишитих виробів сконцентрувалися в першу чергу на підприємствах новоствореної галузі «Укрхудожпром» («Українська художня промисловість»), розташованих у традиційних центрах народної творчості. Значний внесок у розвиток української художньої вишивки Київщини становить творча діяльність Н. Я. Гречановської, яка багато років працювала головним художником Художньо-виробничого

об'єднання ім. Т. Г. Шевченка (м. Київ). Художники та творчі майстри цього підприємства не лише зберігали, але й креативно розвивали народні традиції. Для цього на підприємстві була створена художньо-експериментальна лабораторія, в якій розроблялись нові орнаментальні композиції як виразники нових сучасних тенденцій розвитку вишивального мистецтва. Дослідження ґрунтується на використанні архівних матеріалів та спостережень культурологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу, висвітленні проблем, які пов'язані з діяльністю традиційних народних мистецтв і обставин розвитку, історичної еволюції «Укрхудожпрому». Актуальність означеної проблеми обумовлена потребою збереження української автентичності, дослідження та висвітлення особливостей створення сучасних виробів галузі художніх промислів, таких як художня вишивка, що є найдревнішим різновидом народної творчості.

**Ключові слова:** художня промисловість, виробництво, індустріалізація, художники, майстри, народна творчість, культура

**Вступ.** Відомо, що в сучасних умовах усе менше значень приділяється локальним особливостям національного побуту, мистецтва, культури, що в свою чергу набувають гострої актуальності у питаннях відродження, сприйняття та підтримки кращих народних традицій. До таких в Україні належать мистецтво ткацтва, килимарства, вишивки, деревообробки, ювелірної справи, художньо-декоративного розпису тощо. Тому не дивно, що різні аспекти цієї проблеми привертають до себе увагу дослідників, мистецтвознавців, археологів, істориків.

**Постановка проблеми.** Останнім часом особливого значення набувають сучасні інформаційні технології, що все більше займають місця в життєдіяльності українців. Особливої актуальності набуває висвітлення малодосліджених у мистецтвознавстві проблем виробництв, що працювали в

художній промисловості України минулого століття. Відповідно до джерелознавчих, історичних матеріалів з'ясовано соціокультурні тенденції розвитку та чинників занепаду мистецтва вишивки, домашньої промисловості, кустарних промислів, фабрик, підприємства Укрхудожпрому.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Фундаментальні дослідження традиційної української народної вишивки були створені Р. Захарчук-Чугай [2], Т. Кара-Васильєвою [4; 5], особливості орнаментики в українському вишиванні відстежив М. Селівачов [6], символіку – Є. Причепій, способи і техніки виконання основних загальних швів – Г. Цибульова, Г. Гаврилова. Цікавими є і дослідження Н. Данилевської, М. Ткача, Г. Стельмашук [7], М. Білан, Т. Ніколаєвої, К. Сусак, Н. Стефюк та ін.

**Мета статті** – проаналізувати спроби індустріалізації виробництва, що працювали в художній промисловості України в ХХ ст., особливості розвитку індустріалізації вишивального виробництва.

**Виклад основного матеріалу.** В еволюції застосування традиційної української вишивки при моделюванні вбрання в ХХ ст., а саме, у міжвоєнні десятиліття (1920-1941 рр.), виготовлення виробів залишається переважно справою ручної роботи. Стають помітними тенденції до осучаснення як самих моделей одягу, так і характеру використання у них зразків та мотивів народного вишивання. Завдяки впливу професійних художників, представників різних тогочасних стилів і напрямів (модерн, кубізм, супрематизм, конструктивізм), як загальними світоглядними уявленнями та творчими концепціями, так і шляхом безпосередньої участі в практичній роботі з виготовлення одягу саме традиційне мистецтво вишивання набуває нових декоративно-стилістичних ознак.

Промислове виробництво одягу головним чином зосереджується на підприємствах легкої (швацької) промисловості, що відбувається внаслідок змін в економіці

країни (індустріалізації). У виготовленні одягу загалом і використанні вишивки зокрема застосовуються заходи задля механізації робіт. У зазначений період ці роботи сконцентровані переважно на підприємствах галузі «Українська художньої промисловості» («Укрхудожпром»), що розташовувалися у традиційних осередках народної художньої творчості. 50-ті рр. ХХ ст. відзначені діяльністю народних майстрів і професійних художників, спрямованою на старанне вивчення, застосування та використання кращих зразків народної вишивки, збереження її художніх традицій [4, с.146].

Природно, що в асортименті цих підприємств знаходили своє вираження регіональні особливості таких районів як Прикарпаття, Закарпаття, Буковина, Полісся, Наддніпрянина, Слобожанщина і т. ін. Для Київщини типовими стали легкі композиції ажурного орнаменту. В жіночих сорочках традиційно використовувались як «мережки», «шабак», так і непрозорі техніки вишивання: «хрестик», «точна гладь», «штапівка», «ретязь», «стебловий шов», «верхоплут» та ін. В оздобленні чоловічих сорочок застосовувались ці самі техніки, зокрема, червоним та чорним кольорами, у візерунках були присутні «монументальні окреслені ажурні клітини» [4, с.116].

Значний внесок у збереження та розвиток української художньої вишивки зробила Н. Гречановська, головний художник Художньо-виробничого об'єднання імені Т. Г. Шевченка у м. Київ. Наталія Яківна Гречановська народилася у родині вчителів у селі Івахнівці (Чемировецький район, Хмельницька область) 7 лютого 1926 р. Одержала освіту у Державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська Національна академія мистецтв). 1956 р. працювала в артілі, яка згодом була реорганізована у Київське виробничо-художнє об'єднання ім. Т. Г. Шевченка. Вона навчалась у кращих українських фольклористів, мистецтвознавців, етнографів, істориків: Й. Бокшая, П. Желтовського, К. Звіринського,

В. Монастирського, І. Севера, Р. Сокольського, М. Федька та ін. Н. Гречановська надавала поради майстриням-вишивальницям відносно композиційних побудов, розташування та втілення орнаменту, застосування вдалих технік виконання на полотнах, що ставали виробами. На посаді головного художника Наталія Яківна була генератором творчих ідей, процесів, керувала роботою художньої ради, контролювала прийняті радою рішення, синтезуючи самобутній культурний досвід минулих поколінь, інтегруючись у соціокультурну реальність [3].

Наталія Яківна Гречановська як учений-мистецтвознавець та професійний художник постійно навчалася, самовдосконалювалася у досвідчених практиків майстринь-вишивальниць: Біленко, Р. Г. Верес, Т. Вашук, Т. Горбач, Л., Гордини, О. Козяр, М. Царенко, Г. Цибульової та ін.

З Глиkerією Кузьмівною Цибульовою тривалий час Н. Гречановську поєднувала творча співпраця. Підтвердженням цієї взаємодії було створення колекцій художніх виробів одягу масового виробництва, які ґрунтувались на традиціях та надбаннях українського костюму в поєднанні з народною вишивкою. Понад 30 років майстриня виконувала обов'язки головного художника на виробництві, що відіграло важливу роль у розвитку української вишивки Київщини. «Все своє життя вона присвятила глибокому проникненню в образно-естетичну стихію народного мистецтва, принципи побудови українського костюму, логіку та смисли орнаменту народної вишивки, застосування її при створенні різноманітних виробів жіночого, чоловічого й дитячого вбрання» [3].

Протягом 60-х – 80-х рр. ХХ ст. художньо-виробниче об'єднання ім. Т. Г. Шевченка створювало вироби серійного, колекційного та унікального характеру: вишиті жіночі блузи, чоловічі сорочки, традиційні українські рушники та одяг із ручною та машиною вишивкою, скатертини, серветки [3]. Серед кольорів виробів домінували білий, червоний, «звучання» яких

підсилювали чорний, деколи жовтий, синій кольори та їх відтінки. Акцентували орнамент невеликими вкрапленнями чорного в центрі «зірочки», підкреслення тонкою «штапівкою» поверх центрального малюнку, контури «обвідочки» навколо основного зображення надавали орнаменту чіткості та стриманості [5, с. 86].

На підприємстві була створена художньо-експериментальна лабораторія, в якій розроблялись нові та сучасні (на той час) зразки виробів, дизайнерського конструювання, орнаментальних композицій одягу, рушників, скатертин із серветками, декоративних наволочок, доріжок тощо згідно зі світовими тенденціями моди, в тому числі й вишивального мистецтва [6]. Асортимент виробів для прикрашання побутового інтер'єру характеризувався полегшенням орнаментальної композиції, виразним її осучасненням [3]. Вивченням та творчим переосмисленням зразків старовинної вишивки, форм крою, орнаментів та можливостей застосування їх у нових умовах займались художники-конструктори експериментальної лабораторії. Взагалі на підприємстві було зайнято близько 2 000 робітників [1, с.43].

Мистецтво народних майстрів та багатовіковий досвід українського народного ремесла репрезентовані у високохудожніх виробках. Світового визнання здобувала художня продукція майстринь-вишивальниць виробничо-художнього об'єднання, яка експонувалась регулярно на міжнародних та республіканських виставках, отримуючи нагороди, дипломи. Товари також виготовляли на експорт до Канади, США, Японії та ін. [1, с. 43].

Вагомий внесок у розвиток національної художньої культури та естетичного виховання населення України здійснила Л. Гордина. Мистецькі традиції Київського Полісся своєрідно використовуються у її творчості. Вона працювала на Київському підприємстві. Її роботи були з успіхом

продемонстровані у 1977 р. на виставці українського народного мистецтва в Лос-Анджелесі. Майстриня вражала виконанням техніки «занизування». Інтенсивність кольору залежала від щільності стібка. Відтінок варіювався від яскраво-червоного до рожево-приглушеного. У роботах «Мережки», які звичайно з'єднували окремі частини виробу, використовуються майстрами Київщини як один з провідних художніх зображень. Завдяки цим технікам створюється відчуття «прозорості», «легкості» вишивки.

Раїса Горбач – також відома майстриня виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Г. Шевченка, родом з м. Кагарлик (Київська область). У її творчих пошуках техніка «набірування» набуває нових обертів. По-новому осмислена техніка – домінуючий художній засіб. Застосування маркізету, батисту, шовку, інших прозорих тканин та муліне вагомо вплинуло на художньо-виразні засоби шитва, надаючи йому вишуканості, завдяки більш тонко та ретельно відпрацьованим орнаментальним мотивам [4, с. 47].

Це одна мисткиня, Марія Царенко, отримала творчу освіту в Кролівському художньому технікумі, працювала в артілі «Рукодільна земська школа», навчала дівчат мистецтву вишивання, передаючи вміння та майстерність. В повоєнні роки очолювала «бригаду» надомних працівниць, що була складовою Баришівської артілі «Текстильекспорт». Вони виконували замовлення на виготовлення концертних костюмів для хору імені Г. Верьовки. Її донька, Тетяна Ващук, успадкувала мистецтво від мами та бабусі, і так само працювала в цьому колективі, а згодом – у Київському виробничо-художньому об'єднанні ім. Т. Г. Шевченка, виконувала роботи у складних техніках вишивки: «занизування», «вирізування», «гладь», «солов'їні вічка». Майстриня-художниця вищого класу вишивала ексклюзивні зразки виставкових виробів. Її роботи виставлялися на Республіканських та Міжнародних виставках, експортувалися до Європи, Канади та Японії. Досягнення

Т. Ващук були відзначені дипломами Головного комітету вишивальниць, дипломами виставок народного господарства УРСР та ін. Ващук пропрацювала творчим майстром об'єднання 35 років, брала участь у розробці більш як 30 моделей ексклюзивного одягу [2].

**Висновки.** Економічна криза в Україні спричинила згортання переважної більшості виробництв, які займались народними промислами. Вони не витримали ринкової конкуренції. Порушились економічні зв'язки між державами колишнього Радянського Союзу, з'явилися великі проблеми з постачанням вишивальних ниток та тканин з натуральних волокон, технічно застаріло обладнання на підприємствах, втрачена підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і призвело до поступової ліквідації виробничо-художнього об'єднання ім.Т.Г. Шевченка, яке з 2004 р. перестало існувати. Вогнище підтримки та розвитку національної культури згасло.

### Література

1. Авдрєєва Л. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1977. 25 с.
2. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Київ: Наукова думка, 1988. 194 с.
3. Кара-Васильєва Т. Українська сорочка (Таємниці чарівної нитки): [альбом]. Київ: Мистецтво, 1982. 146 с.
4. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. Київ.: Либідь, 2003. 160 с.
5. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. Київ: АНТ, 2005. 400 с.
6. Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. Київ: Наукова думка, 1993. 240 с.

**Анастасия Витальевна Варивончик,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
e-mail: varivonchik@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-4455-1109

**РОЛЬ ХУДОЖНИКОВ И МАСТЕРИЦ В ПРОЦЕССАХ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА НА  
ПРЕДПРИЯТИИ «УКРХУДОЖПРОМ» В ПЕРИОД  
ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена малоизученной в отечественной науке проблеме попыток индустриализации производств, работавших в художественной промышленности Украины XX в. Указываются особенности развития индустриализации вышивального производства. Освещены историко-культурные условия развития вышивального искусства, домашней промышленности, артелей, кустарной промышленности, мануфактур, фабрик, предприятия «Укрхудожпром». Изменения, которые происходили в экономике страны в 30-е гг. XX в., привели к сдвигам, в результате – к т. н. индустриализации, промышленному изготовлению одежды, которое в предыдущие годы началось в мастерских и артелях, концентрируя его преимущественно на предприятиях легкой (швейной) промышленности. Осуществились мероприятия по механизации работ как в изготовлении одежды в целом, так и применительно к вышивке. Таким образом, работы по изготовлению вышитых изделий сконцентрировались в первую очередь на предприятиях вновь созданной отрасли «Укрхудожпром» («Украинская художественная промышленность»), расположенных в традиционных центрах народного творчества. Значительный вклад в развитие украинской художественной вышивки Киевщины составляет

творческая деятельность Н. Я. Гречановской, которая много лет работала главным художником художественно-производственного объединения им. Т. Г. Шевченко (г. Киев). Художники и творческие мастера этого предприятия не только сохраняли, но и креативно развивали народные традиции. Для этого на предприятии была создана художественно-экспериментальная лаборатория, в которой разрабатывались новые орнаментальные композиции как выразители новых современных тенденций развития вышивального искусства. Исследование основывается на использовании архивных материалов и наблюдений культурологического, исторического и искусствоведческого анализа, освещении проблем, которые связаны с деятельностью традиционных народных искусств и обстоятельств развития, исторической эволюции «Укрхудожпром-а». Актуальность обозначенной проблемы обусловлена потребностью сохранения украинской аутентичности, исследования и освещения особенностей создания современных изделий отрасли художественных промыслов, таких как художественная вышивка, являющаяся самым древним видом народного творчества.

**Ключевые слова:** художественная промышленность, производство, индустриализация, художники, мастера, народное творчество, культура

**Anastasia V. Varyvonchyk,**  
PhD in Art History, Associate Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
e-mail: varivonchik@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-4455-1109

**THE ROLE OF ARTISTS AND CRAFTSWOMEN IN THE  
PROCESSES OF ART PRODUCTION AT THE  
ENTERPRISE “UKRHUDOZHROM” IN THE PERIOD  
OF INDUSTRIALIZATION**

**Abstract.** The article is devoted to the problem of coverage of attempts to industrialize industries that worked in the art industry of Ukraine during the XX<sup>th</sup> century, which has been poorly studied in domestic science. Features of development of industrialization of embroidery production are noted. According to source materials, the historical and cultural conditions for the development of embroidery, home industry, artillery, handicraft industry, manufactory, factories, enterprises of “Ukrhudozhprom” are covered. The changes that took place in the country's economy in the 1930s led to a shift, as a result of the so-called industrialization, in the industrial manufacture of clothing, which in previous years began in workshops and artels, concentrating it mainly on enterprises of sewing. Measures have been taken to mechanize work in the manufacture of clothing in general and the use of embroidery. Thus, the work on the manufacture of embroidered products was concentrated mainly on the enterprises of the newly created industry “Ukrhudozhprom” (“Ukrainian Art Industry»), located in traditional centers of folk art. A significant contribution to the development of Ukrainian artistic embroidery of Kyiv region is the creative activity of N.Ya. Grechanivska, who for many years worked as the chief artist of T. G. Shevchenko Art and Production Association (Kyiv). Artists and creative masters of this enterprise not only preserved, but also

creatively developed folk traditions. For this purpose, an art-experimental laboratory was created at the enterprise, in which new ornamental compositions were developed as an expression of new modern trends in the development of embroidery. The research is based on the use of archival materials and observations of cultural, historical and art analysis, coverage of problems related to the activities of traditional folk arts and the circumstances of development and tracking the historical evolution of “Ukrhudozhprom”. The urgency of this problem is due to the need to preserve the Ukrainian authenticity, research and elucidation of the peculiarities of creating modern products in the field of arts and crafts, such as embroidery, which is the most ancient variety of folk art.

**Key words:** art industry, production, industrialization, artists, masters, folk art, economy, culture

### References

1. Avdreeva, L. (1977). *Krasa I moda: osin' – zyma* [Beauty and fashion: autumn – winter]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
2. Zakharchuk-Chugay, R. (1988). *Ukrayins'ka narodna vyshyvka* [Ukrainian folk embroidery]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Kara-Vasilieva, T. (1982). *Ukrainian shirt* [Secrets of the magic thread]: [album]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Kara-Vasilieva, T. (2003). *Ukrayins'ka vyshyvka* [Ukrainian embroidery]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
5. Selivachov, M. (2005). *Leksykon ukrayins'koyi ornamenteyky* [Lexicon of Ukrainian ornamentation]. Kyiv: ANT [in Ukrainian].
6. Stel'mashchuk, H. (1993). *Tradytsiyni holovni ubory ukrayintsiv* [7. Stelmashchuk G. Traditional hats of Ukrainians.]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 7.769.2/769.4

**Світлана Вікторівна Стрельцова**

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

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

ORCID ID 0000-0003-4612-911X

## **СКУЛЬПТУРА ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА ЯК ТРИВИМІРНА АРХЕОЛОГІЯ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ**

**Анотація.** У статті розглянуто творчість відомого сучасного львівського художника Олега Денисенка, яка досі висвітлювалася лише в окремих дослідженнях, але без комплексного ґрунтового аналізу мистецької мови автора, експериментальних, новаторських методів у різних видах образотворчого мистецтва. Звернено увагу на стилістику пластичної мови, яка є і відображенням графічних творів, і виражена у скульптурі. Аналізується, з якою метою у своїй творчості митець звертається до скульптури, що є тривимірним відображенням його графічних творів зі своєю особливою сформованою індивідуальною манерою, образною мовою, наповненою знаковою системою та символічним значенням. Розглядається можливість надання семіотичної обізнаності глядачеві з метою фіксації чітких орієнтирів у трактуванні зашифрованого змісту мистецького твору. Проаналізовано теми, до яких звертається митець, інтерпретуючи архетипні сюжети та традиції класичного культурного надбання. З'ясовуються етапи розвитку та формування образної мови сучасного митця-графіка О. Денисенка, які прослідковуються у різних видах його творчості й відображають особисте світосприйняття. Розглянуто творчий доробок митця, який має свою нішу в українському образотворчому мистецтві та потребує репрезентації на теренах не тільки України, а і в європейському просторі.

**Ключові слова:** Олег Денисенко, графіка, скульптура, образотворче мистецтво, символи, знаки, стилістична мова

**Вступ.** Творчість сучасних українських митців, особливо графіків, завжди привертала до себе увагу. Однією з причин є специфіка технік виконання – синтез елементів неординарних, новаторських пошуків і коасичних підходів у трактуванні образів. Постаць Олега Денисенка становить інтерес для дослідників передусім завдяки тому, що у своїй творчості митець звертається до здобутків європейської культури, поєднуючи етнічні мотиви, елементи символіки різних цивілізацій, розкриває зміст міфів та легенд, використовуючи різні підходи та техніки виконання.

**Постановка проблеми.** Сучасний глядач та поціновувач образотворчого мистецтва знаходиться на краю прірви, балансуючи між сприйняттям, розумінням та осмисленням мистецьких творів. Деякі види мистецтва потребують глибинного роз'яснення змістового навантаження яке вкладає в нього митець. Тож глядач має бути підготовлений, хоча б обізнаний у системі знаків, символічному значенні елементів, які дають чіткі орієнтири в трактування зашифрованого змісту твору. Одним з найцікавіших «алхіміків» сучасного мистецтва, який багатогранно розкриває своє світосприйняття в різних видах мистецтва, є Олег Денисенко. Його творчість потребує комплексного дослідження, вивчення основних стилістичних напрямків, особливостей формування образної мови та символічних кодів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До сьогодні в мистецтвознавчій літературі не було здійснено жодного комплексного, фундаментального дослідження творчості митця, не проаналізовано специфіку мистецької мови. Окремі питання даної проблематики висвітлюються у поодиноких статтях, а також у каталогах і відгуках на виставкову діяльність сучасних митців-графіків. Феномену творчого доробку та формуванню

індивідуального стилю художника, представника львівської школи присвячена, стаття В. Михальчука «“Крестовый поход” Олега Денисенко: индивидуальный стиль львовского мастера в контексте современного украинского искусства» [5].

До творчості Олега Денисенка, вивчаючи розвиток сучасного графічного мистецтва в Україні та графіку останніх років, звертається в своєму дисертаційному дослідженні Т. Шепеть «Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст» [11], де поверхово торкається видів творчої діяльності митця. Пунктирно висвітлює творчість митця при визначенні особливостей формування графічної мови львівської школи станкової графіки дослідник О. Руденко у статті «Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві» [9].

Дослідженню становлення та розвитку сучасного мистецтва на теренах України присвятили свої праці такі дослідники, як Н. та Ю. Белічко, В. Бурлака, М. Криволапов, О. Лагутенко, О. Ламонова, Д. Малаков, В. Михальчук, М. Протас [8], О. Роготченко, Ю. Романенкова, В. Сидоренко, С. Стоян, ін. У їх роботах можна хоча б частково почерпнути відомості про етапи та особливості формування, становлення і львівської школи як сучасної графіки, так і скульптури, до яких вдається у своїй творчості О. Денисенко.

**Мета статті** – проаналізувати скульптуру як одну зі сторінок творчої діяльності О. Денисенка та виявити символічне наповнення закладеного семіотичного значення знакової системи художніх творів.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасність демонструє багатогранність мистецтв, з глибинним змістом і складною художньою мовою. Відбувається повсякчасне єднання образу й об'єму, ключом до чого є зі символізм творчої діяльності. Скульптура як візуалізація складного процесу філософських

роздумів формується як тривимірний образ, виражений кризь мовою графічного втілення.

Мистецьке формування О. Денисенка припадає на 80-90 рр. ХХ ст. У цей час в українській скульптурі та мистецтві загалом покращуються умови для митців у бік абсолютно вільної творчості, мислення. Завдяки індивідуально-авторським модернізаціям пластичної мови творчі експерименти українських скульпторів стали співвідносити з відомим художньо стилістичним явищем, а саме з європейським інформелем.

Так у своєму монографічному дослідженні про цей час у мистецтві скульптури каже Марина Протас: «Друга половина 1980-х – 1990-ті та початок 2000-х років (явища соц-арту, відродження українського інформелю; повернення оновлених класичних моделей, гіперреалістичні тенденції; легалізація модерністського «полістилізму», розвиток і модифікація постмодерністських елементів творчості у пошуку нової мистецької парадигми ХХІ ст.)» [8, с.117].

Отже, митець на час свого професійного становлення впевнюється в тому, що в мистецтві пріоритетними є погляди на знання та бачення повної картини світу, знання історії світової культури та мистецтва. Художник має вміти поєднувати інструментарій різночасового та різностильового пластичного мислення, спрямовувати свою творчість на ствердження гуманістичного ідеалу або креативного образу, спираючись на етнонаціональну ментальність [8].

Методи та засоби моделювання форми впливають на свідомість людини, примушуючи її шукати частину самопізнання в пластичних формах. Звертаючись до роз'яснень у відмінностях між скульптурою та пластикою, Павло Флоренський каже: «...Скульптурний твір – це запис широких рухів знаряддя, що ріже та відбиває, а витвір пластики уявляється записом дотиків» [11, с. 129].

Творчість О. Денисенка розвивається в різних видах мистецтва, а саме: графіці, живописі, станковій скульптурі. Саме діяльність художника в галузі пластики є предметом собливого уваги даної статті, там ми бачимо відображення внутрішнього світу митця, естетичні смаки та сприйняття реальності. У своїх творах художник намагається надати глядачеві якомога більше підказок. Він максимально підштовхує до роздумів, спрямовує рух думок глядача в глибинні шари історії, але при цьому залишається безмовним творцем.

Той символізм, який художник вкладає у свої роботи, має дати розуміння глибокого історично-філософського змісту. І тоді глядач готовий розуміти настільки, наскільки він підготований сприймати те, що закладено у скульптурний твір. Здатен бачити форму, яка у змінах ракурсу набуває іншого змісту, емпірично тлумачиться по-різному. Тоді вже елементи сприйняття стають інструментом впливу на свідомість чи підсвідомість, на той багаж знань, яким ми можемо формулювати цілісність образу.

Павло Флоренський у своїх дослідженнях так висвітлював мистецтвознавчий аспект: «художник насичує відомі області простору змістом, доступним сприйнятливості, на яке розраховане даний твір, воно викривляє і робиться особливо сильно або особливо слабо ємним, тобто організується; ...можна образно пояснити: художник насичує деяким змістом відому область, силою нагнітає туди зміст, змушуючи простір піддатися і вмістити більше, ніж воно зазвичай вміщує без цього зусилля» [11, с.114-115].

Формування індивідуального стилю художника відбувалось не через постійні пошуки для самовираження, а через висловлення своїх поглядів та смаків, впевнено спираючись на дитячі захоплення археологією та історією. У мистецтво Олега Денисенка привела саме любов до історії та книг, передивляючись які він із захопленням роздивлявся гравюри старих майстрів – Дюрера, Брейгеля, Кранаха

Старшого; надихався глибоким змістовим наповненням, яке наскрізь просічене пошуками істини та сенсу буття.

Від археології, якою цікавився з дитинства, у свою творчість Денисенко привносить головне – розуміння того, що будь-яка діяльність людини залишає свій відбиток. Він має значення для розуміння історії, культури, зміни в яких відбувались протягом часу в суспільстві та еволюційному становленні. Саме у скульптурних композиціях найбільше відчувається подих історії, старовини, ніби глядач сам торкається історичних подій, знайшовши дорогоцінний артефакт. Скульптура стає самостійним твором, але може й доповнювати графічний твір, чи набувати іншого характеру, втілена в живописі.

Над створенням своїх загадкових та наповнених змістом творів Олег Денисенко зосереджено працює щодня, створюючи лабиринт зі знаків та символів, ховаючи в них нові таємниці для допитливого глядача [10]. Як каже сам автор: «я просто малюю, це мій світогляд, моє мислення, частина моїх думок, висловлена в різних матеріалах. Я насамперед графік, навіть якщо експериментую кольором, бо роботи мої достатньо монохромні, з використанням елементів графіки. У скульптурі трансформую графіку в тривимірне зображення. У левкасі передаю її завдяки стриманості кольору» [12].

Художник цінує у мистецтві поступовість розвитку авторської мови, цільність у творчості, його графічна мова знаходить своє відображення у різних видах діяльності, герої трактуються завжди по-різному. Так, одна робота, з одним сюжетом, з однією назвою може прозвучати як у графіці, так і в живописі, і у скульптурі (рис. 1-3). Тоді саме у скульптурі вона стає тривимірним втіленням задуму, який можна сприймати з усіма пластичними подробицями твору, з загадковою грою простору та виміру, із красою світло-тонового, ритмічного звучання [7]. У скульптурних роботах автора відсутні деякі частини фігур або форм, які відіграють в об'єктах невід'ємну

роль. Це пов'язано з тим, що відсутня частина стає елементом ритмічної гри між контуром, тінню та світлом.

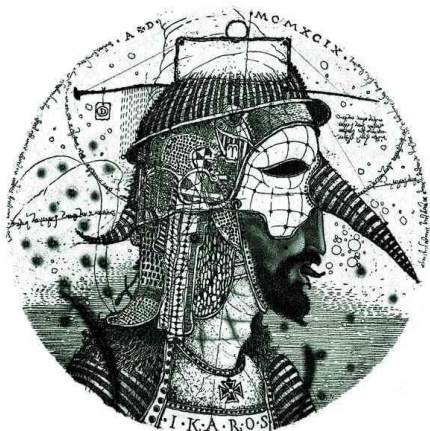


Рис. 1. Денисенко О. «Людина-птаха». Офорт. 1999р.



Рис. 2. Денисенко О. «Людина-птаха». Скульптура. 2000-і рр.

«Скульптура якщо і є наслідування зовнішнього предмету – то – наслідування внутрішньо музичне, що відповідає на враження предмета ритмічним внутрішнім спогляданням. Звідси зрозуміла цілісність такого твору, своєю зв'язаністю вказує на внутрішню послідовність волі, що вирубує його, і отже, переважання основного задуму над частностями;» – так трактує П. Флоренський свої роздуми про скульптуру [11, с. 130].

Мистецтво – це простір свободи та творення, експериментів та відкриттів. До мистецтва може доторкнутися зацікавлений, той, хто шукає можливість встановити зв'язок із самим собою. Роботи О. Денисенка сповнені образністю. Вони побудовані на традиційних підвалинах, що є даниною старим

майстрам. Також це вираження емоцій, які неможливо вербалізувати. Для самого художника емоція – справжнє мистецтво, яка обов'язково має бути задля творчого процесу.



*Рис. 3. Денисенко О. «Людина-птах». Левкас. 2000-і рр.*

Закладені емоції починають працювати, коли відбувається процес інтеріоризації, і глядач починає оперувати образами предметів, які в даний момент відсутні в його полі зору. Мистецький твір, як символіко-семіотична функція, здатний передати засвоєний досвід усього людства, всіх попередніх поколінь, навіть тих, що є недосяжними за

відстанню. Тоді для глядача відкривається світ, наповнений сенсом, системою значень, через які відбувається пізнання та самопізнання.

Олег Денисенко створює свій світ, сповнений фантазіями, філософськими роздумами та гротескними формами. Складна історія однієї людини, або пари, або предмету, сягає давнини та оповита символами, атрибутами та деталями. Скульптурні композиції у своїй манері виконання ніби занурюють у вічність і передають знання поколінь, зображуючи частину середньовічних легенд, історій та міфів.

Глядач по-різному сприймає твори митця. Більшість європейських та західних країн таких, як Австрія, Великобританія, Італія, Іспанія, Канада, Корея, Німеччина, Португалія, США, Франція, Швеція, Японія скоріше схиляються до трактування семіотичного значення у творах як до слов'янського знакового наповнення. Натомість представники Болгарії, Польщі, Румунії, Словаччини, Чехії, України розглядають це як середньовічну ознаку.

Складно стверджувати або заперечувати таку думку, адже сам художник визначає свій стиль як середньовічний символізм. Отже, для детальнішого роз'яснення правильного сприйняття творів можна звернутися до знакової системи та символів, які найчастіше з'являються у роботах автора. Провести аналіз усіх творів в одному дослідженні неможливо, тому розглянемо декілька найвиразніших із них.

У серії робіт під загальною назвою «Паре» (рис. 4-7) ми бачимо ніби реконструкцію археологічної знахідки. Скульптурні пари зображені з усіма ознаками влади та відповідних їм інсигній, а саме: діадемами, коронами, браслети, пояси, нашивні бляшки для одягу, кільця, скіпетр і держава.



*Рис. 4. Денисенко О. «Паре-я». Скульптура. 2000-і рр.*



*Рис. 5. Денисенко О. «Паре-II». Скульптура. 2000-і рр.*

Їх можна розглядати як символіку, яка з найдавніших часів зародження язичницьких культів була сповнена ритуальними предметами та до якої належать і атрибути могутності. Так, із найдавніших міфів та релігійних розумінь відомо, що монархічна влада мала неземне походження та божественну прихильність, том цей символ є міфічним і священним. На основі міфів та уявлень про всесвіт язичники наділяли своїх царів мудрістю, могутністю, силою, справедливістю та трансформували ці ознаки в символіку. Індоевропейцям було характерно осмислення минулого та зміцнення монархії, як найкращої форми влади, здатної тисячоліттями зберігати порядок та цілісність народів та земель [2].

За визначенням, скіпетр є атрибутом вищої влади, переваги і панування. Попередником скіпетра вважається пастушачий посох (жезл) та бойова дубина (булава, палиця). Предмети, схожі за формою на жезли, були знайдені археологами на території Західної Європи (15000-10000 рр. до н.е), Західної Євразії (епоха верхнього палеоліту, 40-10 тис. років тому), на Мезенській стоянці (20 тис. до н.е.), районах Західного Причорномор'я, Трипілля та Балкан (5-4 тис. до н.е.), за часів єгипетських фараонів, у етрусків, у культурі Давньої Греції та Риму, англійської, французької та російської монархії. Отже, скіпетр (жезл) був найважливішим царським атрибутом та символом верховної влади.

Зображення держави, які дійшли до нас, були знайдені на римських монетах як символ світового панування. Для Візантійської імперії це був умовний символ у зображеннях імператора.



*Рис. 6. Денисенко О. «Паре-III».  
Скульптура. 2000-і рр.*



*Рис. 7. Денисенко О. «Паре-IV».  
Скульптура. 2000-і рр.*

Пізніше держава з'являється у Польщі та в Росії, але має назву «яблуко» та стає символом панування на землі. Ще однією царською регалією є корона, або діадема, вінець. За давніми уявленнями корона є провідником особливих божественних обдарувань. Форма вінця являє собою коло як абстрактний символ космосу, відокремленого від хаосу Всесвіту. Форма кола також символізує нескінченність і досконалість, що є перевагою монархії над іншими формами правління та ознакою богів [2].

У бюстах «Паре-я» у прикрасах на намистах серед символів є солярні знаки, на яких побудована сонячна міфологія. Ці символи, як і вінець, виконані з металу жовтого кольору, який символізує золото, – сяйво сонячних променів, а тепле сонце – лик божества. Чітко прослідковується зображення

колеса з вісьмома спицями, яке датується 2000 р. до н. е. та використовувалося в Єгипті, на Близькому Сході та в Азії. Колесо – символ сонця, космічної енергії. Майже у всіх язичницьких культурах воно було атрибутом сонячних богів, символізувало життєвий цикл, оновлення та постійне переродження.

На православних іконах образ сонця зустрічається як іконографічний та образотворчий, із людським обличчям. Промені від сонця символізують світлі німби або блискучу корону, яка вінчає голову небесного бога. Сонце бачили як верховного володаря світового життя, царя всесвіту, що виїжджав на небо в колісниці [2]. Також таке зображення має трактування «колесо фортуни», яке означає низку злетів та падінь, непередбачуваність долі, або «колесо щастя», що ніколи не зупиняється [3, с. 258]. У Німеччині у Середньовіччі зображення колеса з 8 спицями пов'язували з магічними рунними заклинаннями.

Схожі солярні знаки є і в кельтській культурі. Сонце сприймалося кельтами як божество, вони зображували його сплетеним із вузлів, із язиками полум'я. У кельтській міфології існував бог сонця Беленус, що асоціювався з конем та колесом, вважалося, що він їздить по небу в колісниці. І у слов'янській міфології, у пантеоні існувала ціла низка представників бога сонця: Хорс, Ярило, Дажбог, Сварог.

На голові чоловіка в роботі «Паре-я» є кругла пластина з зображенням обличчя людини. В колекції золотих знахідок Б. І. та В. Н. Ханенків з «Нікопольських курганів» є дуже схожі пластини з зображенням жіночої голови з таким описом: «Жіночий персонаж показаний із круглим обличчям, повними щоками, звуженими мигдалеподібними очима з припухлими віями, широким і плоским носом, трохи відкритим ротом, з якого висунутий язик» [4, с. 139]. Так різні золоті предмети з колекції датуються скіфським і середньовічним періодами. Використання схожих знаків дають можливість розуміти

творчість митця як єднання з іраномовними племенами зрубно-алакульською та скіфською культурами, які археологи відносять до VII ст. до н. е. [4].

У своїх роботах Денисенко також використовує знаки, схожі на хрести, в усіх їх значеннях та трактуваннях, які можна віднести до багатьох культурних та етнічних символів. Так, у роботах є пластини-знаки, візуально схожі на кельтські хрести, що мають назву «Сонячний хрест». Ці знаки мають рівнопроменеве зображення, замкнені в коло та мають глибоке язичницьке коріння. Цей знак також символізує Сонце, повітря, землю та воду у своїй єдності й циклічності. Також, залежно від форми, він може трактуватися як символ християнства, який уособлює об'єднання хреста та символу Сонця для людей, повернутих із язичництва до християнства, об'єднує давні язичницькі звичаї з новою вірою.

Деякі знаки за своєю формою нагадують свастику, яку археологи пов'язують із трипільською культурою, з культурою зрубної спільноти та з добою пізньої бронзи (XVII-XII ст. до н.е.). Так, у своєму дослідженні про знакову систему свастики пишуть Отрощенко В. В. та Корпусова В. М: «Свастиками не лише оздоблювали посуд, їх нашивали на одяг чи головний убір у вигляді металевих аплікацій як прикрасу та оберіг» [6, с.16]. То ж, не можна віднести до одного конкретного періоду чи культури знакову систему, яку в своїх роботах використовує автор, вона ситуативна та полісемантична.

**Висновки.** На основі представленого матеріалу можна зробити висновок, що автор у своїх творах не використовує однієї знакової системи, яка може відноситися до конкретної культури чи якогось певного періоду. Як і самі роботи, так і знакова система – комплексний, полікомпонентний образ. Скульптури О. Денисенка – це обереги, які сповнені ще тотемними символами з глибокої давнини. Вони покликані оберігати та бути сподіванням на найкраще для всього людства. Це носії історії, різних культур, етносу та міфології. Творчість

митця надихає глядача на постійне занурення в роздуми, в повернення до глибинних істин та історичних основ. Розуміння та вивчення себе як складової Всесвіту – основа творчості О. Денисенка.

### Література

1. Гулько Г., Кричевський О., Охріменко Г., Скляренко Н., Локайчук С. Скарби та рідкісні монети з теренів Північно-Західної України: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. 290 с.
2. Доценко И. Мифология власти. Царские инсигнии в верованиях и культурах древних индоевропейских народов URL: <https://textarchive.ru/c-1431552-pall.html>
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Автор-составитель: К. Королев. Москва: Изд-во Эксмо; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2003. 523 с.
4. Величко Е., Полидович Ю. Золотые находки из «Никопольских курганов» в коллекции Б. И. и В. Н. Ханенко. Археологія і давня історія України. 2018. Вип. 2 (27). С. 138-154.
5. Михальчук В. «Крестовый поход» Олега Денисенко: индивидуальный стиль львовского мастера в контексте современного украинского искусства. Scientific light. 2020. Вып. 1(8). С. 3-8.
6. Отрощенко В., Корпусова В. Свастика в знакових системах доби міді-бронзи в Україні. Магістеріум. 2003. Вип. 11. С. 13-18.
7. Олих И. Магия графики. Выставка львовского художника-чародея Олега Денисенко в Нью-Йорке. URL:[https://artchive.ru/en/news/2994~Magija\\_grafiki\\_Vystavka\\_l'vovskogo\\_khudozhnikacharodeja\\_Olega\\_Denisenko\\_v\\_N'juJorke](https://artchive.ru/en/news/2994~Magija_grafiki_Vystavka_l'vovskogo_khudozhnikacharodeja_Olega_Denisenko_v_N'juJorke)
8. Протас М. Українська скульптура ХХ ст. Київ: Інтертехнологія, 2006. 283 с.
9. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. Українська академія мистецтв.

Дослідницькі та науково-методичні праці. 2016. Вип. 25. С. 23-33.

10. Флоренский П. Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва: Издательство «Мысль», 2000. 446 с.

11. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2019. 20 с.

12. Iconart. Олег Денисенко «ТІНІ...».

URL: <http://iconart.com.ua/ua/exhibitions/114>

13. The journal of the California Society of printmakers. October 2000. URL: <https://www.caprintmakers.org/wp-content/uploads/2020/03/caprintmaker2000.pdf>

**Светлана Викторовна Стрельцова,**

Киевский университет имени Бориса Гринченко,

Киев, Украина,

e-mail: [s.strieltsova@kubg.edu.ua](mailto:s.strieltsova@kubg.edu.ua),

ORCID ID 0000-0003-4612-911X

## **СКУЛЬПТУРА ОЛЕГА ДЕНИСЕНКО КАК ТРЕХМЕРНАЯ АРХЕОЛОГИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**Аннотация.** В статье рассмотрено творчество известного современного львовского художника Олега Денисенко, которое до сих пор освещалось только в отдельных исследованиях, но было рассмотрено поверхностно, но без комплексного основательного анализа художественного языка автора, экспериментальных, новаторских методов в различных видах изобразительного искусства. Обращено внимание на стилистику пластического языка, которая является и отражением графических произведений, и выражена в скульптуре. Анализируется, с какой целью в своем творчестве

художник обращается к скульптуре, которая является трехмерным отображением его графических произведений со своей особой сложившейся индивидуальной манерой, образным языком, наполненным знаковой системой и символическим значением. Рассматривается возможность предоставления зрителю семиотической осведомленности с целью фиксации чётких ориентиров в трактовке зашифрованного содержания художественного произведения. Проанализированы темы, к которым обращается художник, интерпретируя архетипные сюжеты и традиции классического культурного наследия. Выясняются этапы развития и формирования образного языка современного художника-графика О. Денисенко, которые прослеживаются в разных видах его творчества и отражают личное мировосприятие. Рассмотрено творчество художника, занимающего свою нишу в украинском изобразительном искусстве и требующего репрезентации на территории не только Украины, но и в европейском пространстве.

**Ключевые слова:** Олег Денисенко, графика, скульптура, изобразительное искусство, символы, знаки, стилистический язык

**Svitlana V. Streltsova,**  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: s.streltsova@kubg.edu.ua,  
ORCID ID 0000-0003-4612-911X

### **SCULPTURE BY OLEH DENYSENKO AS THREE-DIMENSIONAL ARCHEOLOGY OF GRAPHIC WORKS**

**Abstract.** The article deals with the artwork of the famous contemporary Lviv artist Oleg Denisenko, which was covered in other studies and articles, yet the coverage was considered superficially, without analysis of the author's artistic language and

without taking into account the experimental and innovative methods in his art. Emphasis is made on the different styles of plastic language which reflect in graphic works and sculpture, and analyzes the purpose of the artist to turn to sculpture, as sculpture is a three-dimensional reflection of his graphic works with his special personality and figurative language which is filled with a sign system and symbolic meaning. The article provides semiotic awareness to the viewer in order to fix clear guidelines for the interpretation of the encrypted content of the art and familiarize the reader with the topics addressed by the artist, interpreting the archetypal plots and traditions of classical cultural heritage. The stages of development and formation of the figurative language of the modern graphic artist O. Denisenko are reviewed, as the language can be traced to different types of his work and reflect his personal worldview. For Oleg Denisenko, art is a space of freedom, creativity, experimentation and discovery. His artworks are filled with imagery, with tribute to artists from early centuries and with expressions of emotions. The artist's works are filled with symbolic and semiotic meaning, to transfer the experience of previous generations to all of humanity. This is how O. Denisenko communicates with the viewer and reveals to him a world filled with a system of meanings by which cognition and self-knowledge occurs. The sculptural compositions of the artist, in their manner of execution, seem to immerse the viewer in the past and transmit the knowledge of generations, depicting a part of medieval legends, stories and myths. The artist's work inspires the viewer to constantly immerse himself in reflection, to return to deep truths and historical foundations. The artist himself defines his style as medieval symbolism. The creative work of Oleg Denisenko occupies his niche in the Ukrainian fine arts and should be represented not only in Ukraine, but in the European space as well.

**Key words:** Oleg Denisenko, graphics, sculpture, fine arts, symbols, signs, stylistic language

### Referenses

1. Hul'ko, H., Krychevs'kyy, O., Okhrimenko, H., Sklyarenko, N., Lokaychuk, S. (2019). Skarby ta ridkisni monety z tereniv Pivnichno-Zakhidnoyi Ukrayiny: monohrafiya [Treasures and rare coins from the territory of North-Western Ukraine: monograph]. Luts'k: Vezha-Druk [in Ukrainian].
2. Dotsenko, I. Mifologiya vlasti. Tsarskiye insignii v verovaniyakh i kul'turakh drevnikh indoyevropeyskikh narodov [Royal insignia in the beliefs and cultures of the ancient Indo-European peoples]. URL: <https://textarchive.ru/c-1431552-pall.html> [in Russian].
3. Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem (2003). [Encyclopedia of symbols, signs, emblems.]. Avtor-sostavitel': K. Korolev. Moscow: Izd-vo Eksmo; Sankt-Peterburg: Terra Fantastica [in Russian].
4. Velichko, Ye., Polidovich, Yu (2018). Zolotyie nakhodki iz «Nikopol'skikh kurganov» v kolektsii B. I. i V. N. Khanenko [Velichko E., Polidovich Yu. Gold finds from “Nikopol kurgans” in the collection of B. I. and V. N. Khanenko]. Arkheolohiya i davnya istoriya Ukrayiny, 2 (27), 138-154 [in Ukrainian].
5. Mikhal'chuk, V. (2020). “Krestovyy pokhod” Olega Denisenko: individual'nyy stil' l'vovskogo mastera v kontekste sovremennogo ukrainskogo iskusstva [Mikhalchuk V. "Crusade" by Oleg Denisenko: the individual style of the Lviv master in the context of contemporary Ukrainian art]. Scientific light,1(8), 3-8 [in Russian].
6. Otroshchenko, V., Korpusova, V. (2003). Svastyka v znakovykh systemakh doby midi-bronzy v Ukrayini [6. Otroshchenko V., Korpusova V. Swastika in the sign systems of the copper-bronze age in Ukraine]. Magisterium. 11, 13-18 [in Ukrainian].
7. Olikh, I. Magiya grafiki. Vystavka l'vovskogo khudozhnika-charodeya Olega Denisenko v N'yu-Yorke [Exhibition of Lviv artist-sorcerer Oleg Denisenko in New York]. Available at:

[https://artchive.ru/en/news/2994~Magija\\_grafiki\\_Vystavka\\_l'vovskogo\\_khudozhnikacharodeja\\_Olega\\_Denisenko\\_v\\_N'juJorke](https://artchive.ru/en/news/2994~Magija_grafiki_Vystavka_l'vovskogo_khudozhnikacharodeja_Olega_Denisenko_v_N'juJorke) [in Russian].

8. Protas, M. (2006). Ukrayins'ka skul'ptura XX st. [Ukrainian sculpture of XX century]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

9. Rudenko, O. (2016). L'vivs'ka shkola hrafiky yak vyznachne yavyshe v ukrayins'komu mystetstvi [Rudenko, O. Lviv School of Graphics as a prominent phenomenon in Ukrainian art]. Ukrayins'ka akademiya mystetstv. Doslidnyts'ki ta naukovometodychni pratsi. 25, 23-33 [in Ukrainian].

10. Florenskiy, P. (2000). Sobraniye sochineniy: Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkhologii [Florensky P. Collected Works: Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archeology]. Moscow: Izdatel'stvo "Mysl" [in Russian].

11. Shepet', T. (2019). Stankova grafika L'vova 1990-2000-kh rokiv: natsional'na spetsyfika ta yevropeys'kyy mystets'kyy kontekst [Easel graphic arts of Lviv of 1990-2000's: national specifics and European artistic context]: avtoreferat dysertatsiyi na zdobuttya naukovooho stupenya kandydata mystetstvovnavstva. L'viv [in Ukrainian].

12. Iconart. Oleg Denisenko "TINI..." [Oleg Denisenko "Shadows..."] [In Ukrainian]. Available at: <http://iconart.com.ua/ua/exhibitions/114> [in Ukrainian].

13. The journal of the California Society of printmakers. October 2000. Available at: <https://www.caprintmakers.org/wp-content/uploads/2020/03/caprintmaker2000.pdf> [in English].

УДК 82-31.09:[316.3:355.01]

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

**Галина Василівна Кузьменко,**  
кандидат педагогічних наук,  
Інститут обдарованої дитини Національної академії  
педагогічних наук України,  
Київ, Україна,  
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-0613-3934

### **КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ОСМИСЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ВЧЕНОГО В РОМАНІ ОЛЕКСАНДРА КРОНА «БЕЗСОННЯ»**

**Анотація.** У даній статті показані різні аспекти формування, розвитку і деформації особистості «радянської людини», вченого, інтелектуала на прикладі роману Олександра Крона «Безсоння». У дослідженні порушені широкі шари радянської дійсності, а саме: висвітлено особливості проблеми передачі людських емоцій в умовах соціалістичного реалізму, проаналізовано низку прикладів, які демонструють риси особистості радянського вченого (головного героя роману) за допомогою розкриття його характеру і ставлення до дійсності в різних сюжетних ситуаціях. Особлива увага приділяється історико-культурному контексту, висвітленню теми міжособистісних відносин у СРСР і впливу побуту на самовідчуття «радянської людини».

Одним з основних факторів впливу на становлення особистості в ХХ столітті стала Друга світова війна. У статті наведені приклади використання різних подій і обставин війни в якості психологічних маркерів. Акцентується автобіографічність сприйняття військової дійсності автором роману «Безсоння», О. Кроном, наводяться деякі факти його творчого шляху. Для глибшого висвітлення загальної картини у статті представлені фрагменти повісті Юрія Трифонова «Студенти», в яких розкривається природа складних і суперечливих ситуацій в умовах військових дій.

Особливе значення приділено проблемам ставлення до «ворога», жорстокості військового трибуналу Червоної армії, питань окупації, військової проституції і трофеїв, порушеним у романі «Безсоння». Вказується на мужність О. Крона торкатися «незручних» чи навіть заборонених у радянський період тем.

Роман «Безсоння» написаний від імені його головного героя, Олега Юдіна, – про всі події читач дізнається через призму його сприйняття. Висвітлюється ідея своєрідного «суду» головного героя над самим собою, продемонстрована з використанням прикладів творчості Франца Кафки (роман «Процес»). Основну складність для О. Юдіна представляє сумнів у правильності морального вибору в умовах тієї чи іншої ситуації. З особливою гостротою в романі піднято питання невлаштованості побуту «радянської людини». Для більш масштабного відображення цього фактора наведені фрагменти роману Володимира Орлова «Альтист Данилов». Показана колосальна залежність «радянської людини» від питань облаштування життя і неможливість у переважній більшості випадків вирішити «дрібні» побутові проблеми без емоційних та моральних втрат.

**Ключові слова:** радянська література, репресії, війна, радянський побут, наука, особистість, самоідентифікація особистості.

**Вступ.** «Самовідчуття» героїв радянських творів часто буває дуже відірваним від дійсності – соціалістичний реалізм припускав директивно «сміятися або плакати» в залежності від «ідеологічного замовлення». Але в кращих зразках радянської прози «мертва хватка» ідеології іноді ставала майже непомітною. Крізь людські характери героїв літературних творів просвічувалися справжні емоції: біль і страждання, розгубленість і страх, зло й нахабство – атрибути не плакатної дійсності.

Подібні літературні пошуки в умовах тоталітарного режиму вимагали від автора дотримання удаваних (безглузких сьогодні) умовностей, обережності та вміння розбавляти шукання «правильними» ідеологічними маркерами, в світлі яких було важко розглянути справжні «крамольні» думки.

**Постановка проблеми.** З висоти ХХІ ст. ми вже легко бачимо в літературних творах радянського періоду настільки «справжній» задум, що автори про нього, напевно, і не здогадувалися. Але невпинний «пошук істини» «змушує» дослідників знову і знову звертатися до кращих творів минулої епохи, відстежувати в них ті чи інші тенденції. У даній статті ми зосередилися на певних культурно-історичних аспектах осмислення особистості людини та вченого в романі Олександра Крона «Безсоння» (1977 р.).

Прагнучи до понятійно-термінологічної чіткості, ми вважаємо за необхідне на початку нашого дослідження уточнити сутність поняття «особистість» у сучасному науковому дискурсі. При цьому слід указати на тривалі й досить жваві дискусії щодо його інтерпретації, що загострилися в СРСР у II пол. ХХ ст., а також на труднощі в побудові його інтегративного трактування.

У рамках нашого дослідження терміном «особистість» (англ. – personality) ми позначаємо сукупність складових буття особи (англ. – person), що характеризують таку її причетність до соціуму, яка дозволяє їй бути відносно автономним та

індивідуально самотнім суб'єктом культури. При цьому діяльність ми розглядаємо як основний і єдино ефективний спосіб інтеграції людини в систему відносин у соціумі та утвердження в суспільному житті. Процес цього утвердження щільно пов'язаний із конкретним культурно-історичним контекстом. Саме цей контекст становить собою важливий компонент осмислення особистості вченого конкретної доби, що стає носієм питомих її ознак і, почасти, сам її визначає, стаючи «уповноваженим часом» її представником.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У 70-х рр. минулого століття вчені вже відмовилися від загально-психологічних уявлень про особистість як про свого роду «колекцію» – набір індивідуальних рис, якостей, характеристик, особливостей характеру, темпераменту, потреб, інтересів, здібностей та ін. Увага психологів зосередилася на застосуванні системного підходу до розробки «нового психологічного виміру» – психологічної теорії особистості, в якій особистість розглядається як особлива якість, що придбана індивідом в системі суспільних відносин [8, с. 77-84].

Системний підхід спонукав дослідників до розробки нових концепцій, однією з яких стала концепція особистості як суб'єкта активності, суб'єкта себе самого, носія ідеї «Я» (*causa sui*) як причини себе і свого існування в світі [11].

Конкретизуючи у своїх наукових пошуках різні трактування особистості як психологічної категорії, сучасні вчені Г. Бал і В. Медінцев розглядають її за допомогою модельної концепції культури у взаємозв'язку понять «індивід», «особа», «культура» і визначають особистість як «систему характеристик особистих психологічних модусів культури, властивих даній особі» [1, с. 36-51].

Сьогодні в науковій літературі можна знайти і суто метафоричну інтерпретацію особистості, а саме як джерело «якоїсь потужної радіації, що перетворює пов'язаних із цією

особистістю в умовах діяльності одного опосередкування людей» [10, с. 66].

Культурно-історичний ракурс літературної спадщини І пол. ХХ ст. був розглянутий у кількох дослідженнях і авторами даної статті [2; **Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

**Мета статті** – проаналізувати різні аспекти формування, розвитку і деформації особистості «радянської людини», вченого, інтелектуала на прикладі роману Олександра Крона «Безсоння».

**Виклад основного матеріалу.** Для кожної епохи характерні свої складні, переломні моменти. Ми розглянемо кілька таких «моментів», що визначають долі героїв роману «Безсоння».

Безумовно, що основними культурно-історичними полотнами твору були Друга світова війна і сталінські репресії. Саме на стику екзистенціального досвіду головного героя (не дарма все оповідання представлено у вигляді приватних записок Олега Юдіна) та історичного трактування подій Олександр Крон намагається вирішити складне питання формування особистості. І якщо в попередніх творах письменника здебільшого турбувала проблема «становлення героя, здатної на подвиг людини», то в «Безсонні» ця проблематика розширюється до самого факту становлення особистості в цілому. В романі цьому присвячені роздуми Олега Юдіна про «зайве мислення», яке, з його точки зору «...становить основу особистості, стає джерелом ... духовних радощів і жорстоких страждань, ... воно збагачує людину розумінням минулого і здатність передбачення, народжує ... моральні поняття подвигу і злочину, дозволяє людині далеко відриватися від своїх безпосередніх, що диктується здоровим глуздом вигод і потреб, перетворює працю на творчість, біологічний інстинкт, що вичерпується з виконанням твариною своєї видової функції, любов – дивовижна властивість людської натури, віддана на відкуп поетам і ще не стала об'єктом серйозного вивчення» [7, с. 219].

Тема, пов'язана з Другою світовою війною, була для Олександра Крона дуже близькою: письменник-мариніст, фронтовик, він прекрасно орієнтувався у військовій атмосфері та присвятив їй варіаціям більшість своїх творів. Але його рівень осмислення війни часто знаходився в жорстких рамках соцреалізму: героїчна боротьба радянського народу з ворогами Батьківщини подавалася з відповідних ракурсів, оскільки тема була цілісною і ясною, «прохідною» для офіційного друку. «Незручні» або невідповідні для ідеології того часу моменти завжди могли слугувати стопором для друку того чи іншого твору – вони наражалися на цілком ймовірну можливість стати об'єктом нищівної критики, їх могли звинуватити в спробі занизити роль борців із «фашистською гідрою». Відхід письменника від лінії партії розцінювався як виклик та означав його свідому готовність до боротьби з ідеологічною цензурою. Протистояння з цензурою О. Крон зіставляє з військовими тяготами і поневіряннями. Ось як він описує обставини створення і «просування в друк» драми «Офіцер флоту»: «Одного разу, коли я повертався назад, мене добряче труснуло вибуховою хвилею, і я на короткий час втратив свідомість... Температура в номері падала нижче нуля, чорнила замерзали в чорнильниці, а авторучки у мене не було. Електрика часто гасла, і тоді доводилося запалювати коптилку... Це ... відчуття допомогло мені витримати шквальний вогонь начальницької критики під час читки тодішньому керівництву Пубалта і відмовитися від переробок. Тільки втручання начальника Головного Політуправління І. В. Рогова врятувало п'єсу. У покійного Івана Васильовича був нелегкий характер, але перестраховиком він не був» [6, с. 514].

О. Крон явно кидає виклик боягузам. Що ж ми бачимо в романні «Безсоння»? Автор із певною обережністю наближається до граничних питань «військової моралі». Гостра проблематика того, що відбувається, завуальована і представлена в дещо іншому ракурсі – через поведінку

радянської людини на війні. Але для того часу навіть цих редукованих і завуальованих «одкровенень» могло вистачити для того, щоб бути підданим жорсткій цензурі і не допустити вихід роману в світ. Розглянемо ці факти, вплетені в розповіді. Саме вони допомагають розкрити ті чи інші «відтінки» особистості, яких, часом так не вистачало для створення правдивого образу людини в радянській літературі. Саме ці фактори становлять собою спробу «оживити» здебільшого «лубкові замальовки» трагічних історико-культурних факторів, що важким тягарем впали на плечі «справжньої», а не «плакатної» «радянської людини».

Автор майстерно виводить портрет Олега Юдіна яскравими фарбами, він повинен виглядати гідно – саме здатність зберігати гідність у всіх життєвих ситуаціях дозволяє «вважатися людиною». Але «воєнний дискурс» у СРСР припускав піклуватися про репутацію не тільки окремої людини, а й країни в цілому. Перед письменником вставала дилема-описати «правду» або «бажаний варіант правди». Цю проблему описує Юрій Трифонов у повісті «Студенти» в епізоді, де на засіданні літературного гуртка робітники заводу читають свої оповідання. Електротехнік Шмаров читає свою першу, засновану на реальних подіях, розповідь «Завдання», сутність якої полягає у тому, що під час війни двох бійців відправляють за «язиком», якого вони успішно захоплюють і, долаючи труднощі, доставляють у свою військову частину. Проте, після прочитання розповіді, з залу лунають здивовані голоси – в оповіданні Шмарова події розвивалися інакше і керівники гуртка просять розповісти «справжню», реальну історію. Виявляється, що при виконанні завдання його товариш злякався. Намагаючись втекти, при переправі через ріку він був поранений і благав про допомогу. При цьому Шмаров, який, не зважаючи на щільний обстріл, один продовжував виконувати поставлене завдання, вирішив врятувати німця-«язика», а не допомагати своєму товаришеві, який виявився боягузом:

«Тону, кричить, рятуй!» А як тут його рятувати?! На мені цей гад у п'ять пудів, ледь тягну, а кидати права не мею... да... А далі вже, як написано. – А Микола... – ахнула Муся, – потонуї? – Потонув, – сказав Шамаров, подиввшись на неї. Помовчавши, він сказав: – Хіба можна це писати? Хоча командир наш, гвардії майор Єршов, сказав, що я правильно зробив. А все одно так не опишеш...» [122, с. 297].

Спалахнула дискусія: слухачі настійно пропонували автору «виявити хоробрість» – переписати свою розповідь згідно з «життєвою правдою» і затаврувати боягузтво товариша, пояснюючи жорстокість ситуації військовим обов'язком, адже загиблий, фактично, виявився зрадником. Але Шмаров відмовляється – він чітко розділяє «як було» і «як би хотілося»:

« – Злякаєшся тут... Не те щоб злякаєшся, розуму позбутися можна. Коли тебе, як качку, підстрелити норовлять, а у тебе оборони ніякої. Тут не те що... тут... позрозуміла справа. – Але ви ж не злякалися! – А як же? І я злякався. Це, звичайно,, описати не можна, як у житті. А було моторошно! І світло, головне, нікуди не сховаєшся. Да що говорити!.. Ми як брати з ним, два роки...» [122, с. 297].

Виявляється, що в рамках соціалістичного реалізму важко висловити всю палітру почуттів, досягти правдивого оповідання – явно демонструвати своє боягузтво і страх товариша було складно, на думку автора – не етично. Багато хто розглядав літературу як вітрину «непорушного радянського суспільства», як монументальний пам'ятник «цілісної особистості радянського громадянина». Юрій Трифонов доносить думку про те, що часто література, особливо про війну, пройнята духом деякої романтики. Саме цю думку він формулює в останньому реченні нижченаведеної цитати:

« – Ти його перероби, Семен, як радять, – сказав Балашов. Шамаров похитав головою: – Ні, не стану переробляти. – І додав тихо, але твердо: – Що хотілося, то й написав. І Вадим зрозумів, що переконувати Шамарова

переробляти оповідання безцільно, да і не треба. Перед ним була людина, яка зовсім не збиралася бути письменником. Вона написала про те, що могло б бути і як їй хотілося, щоб було» [122, с. 297].

Але О. Крон все ж хотів написати про те «як було». І, в цілому, дуже «вигідний» (в усіх відношеннях) образ Олега Юдіна отримував, завдяки цьому, специфічне трактування. Одним з найяскравіших, із точки зору радянської пропаганди, був момент, коли Юдін оперує «есесівця». Про цей епізод у романі існує лише коротка згадка в розмові Олега Юдіна і Бетти, які розмірковували про пасажира як певну одиницю в статистиці залізничного руху:

« – Пасажир – категорія статистична. Приклад сили категорії, яка знеособлює. З точки зору залізничного руху, Ейнштейн, що їде до Рузвельта протестувати проти застосування атомної бомби, – тільки пасажир. Сімдесят кілограмів живої ваги, що підлягають перевезенню. – Ну то й що? Пацієнт – теж категорія і теж статистична. Пам'ятаєш, ти розповідав, як оперував на фронті есесівця? Під час операції він був для тебе пацієнт – і тільки. Це його і врятувало. Як есесівця ти б його зарізав» [7, с. 238].

Олександр Крон відходить від шаблонів, показує (як і Юрій Трифонов) відносність «абсолютного злочинця» і «абсолютного героя». Олег Юдін не практикує етичний партикуляризм, він залишається в рамках основних непорушних моральних принципів («бити жінку – не можна», «допомогти людині – добре», «зарізати пацієнта – не можна»).

Ці «розширені рамки» прийняття військової дійсності О. Крон пояснює високою витримкою головного героя, його колосальною стриманістю і розвиненим інтелектом – всі шаблони Олег Юдін переосмислює. Подібні якості дозволяють йому відносно об'єктивно сприймати розповідь Євгенії Ілліїни (ліфтерша та «домогосподарка» Юдіна, она ж – Євгеша) про чоловіка, який співпрацював з німцями:

« – А чоловік мій був староста. Від німців поставлений. Шкура ж є. Вона подивилася на мене вичікувально, хотіла зрозуміти, як я сприйму такий неочікуваний поворот, але у мене вистачило витримки і обличчя моє, треба думати, нічого не виразило. Євгеша залишилася задоволена» [7, с. 200].

Напевно, саме таким лояльним Олександрю Крону здавався ветеран Другої світової війни, особливо «лікар». Олега Юдіна сусіди в будинку сприймають як «лікаря» і постійно «використовують». Але він лікує не тільки тіло, досить часто він викликає людей на відверті розмови, «влив душі». Вважалося, що Олег Юдін «зрозуміє» й «не засудить». Ці якості проглядаються і в епізоді з іншою хворою сусідкою, яка згадує свою особисту драму на війні:

« – Ксана, як це тебе угораздило? – Як, як? І на стару буває проруха, а я молода була. Лежав у нас лейтенант з саперів, хороший такий хлопчик, перед випискою пішли ми з ним погуляти...» [7, с. 212].

Так обережно й тактовно Олександр Крон зачепив тему статевих відносин під час війни, яка загалом була сильно «прихованою», а в історико-культурному контексті військової доби була взагалі майже «в режимі табу». В оповіданні медичної сестри також коректно озвучена проблема абортів в умовах військових дій як наслідків військово-польових романів.

Торкатися питання «сексуальної обстановки» в окупованій Німеччині та проблеми військової проституції у руїнах третього рейху у повоєнні часи, які досить широко розкриті в романі «Безсоння», було ще небезпечнішим для радянського автора. Незважаючи на це, Крон дає відверту характеристику доньки господарки, у якій головний герой роману знімає кімнату: «Всупереч моему книжковому уявленню про німецьких дівчат Маргот Кюн була тоненька брюнетка, вертка, як ящірка. До вісімнадцяти років ця Гретхен третього рейху склалася в закінчену потаскушку, безсоромну і холодноділовиту. У перший же день нашого знайомства вона відкрито

запропонувала себе, користуючись для цього прийнятим у закладах типу «Феміна» міжнародним жаргоном: «Айн бісхен амюземент папа-мама, ферштейн?» І коли я сухо віджартувався, відразу втратила до мене всякий інтерес» [7, с. 127].

Для «розвитку» подібних тем від Олександра Крона «вимагався» певний рівень сміливості. Олег Юдін ніби як «з боку» спостерігав ці процеси, але сам факт згадки такого аспекту військової історії знаходився на межі дозволеного. Безумовно, що О. Крон «позитивно» зобразив реакцію головного героя на дівчину «легкої» поведінки, але такий фактор міг бути розтлумачений зовсім по-іншому: ця зверхність у ставленні до німецьких жінок викликає непорозуміння.

Ще одним «складним» питанням, піднятим у романі «Безсоння», стала поширена практика «законів воєнного часу», а саме опис жорстокості польових судів. Цю тему О. Крон розкрив на прикладі заступника директора Інституту Сергія Алмазова, який на фронті был голов воєнного головою трибуналу:

«Досить ймовірно, що поряд із людьми винними, він суворо засудив деяку кількість людей якщо і не цілком невинних, то не настільки вже злочинних на наш нинішній погляд, проте я продовжую стверджувати, що він робив це, залишаючись людиною порядною, і єдине, в чому я можу його дорікнути, це в деякому недоліку уяви...» [7, с. 157].

Олександр Крон вказує на суворість, жорстокість, часту несправедливість «радянського правосуддя» на війні. Але паралельно він наполягає на безальтернативності такої ситуації, виправдовує її природу. Радянське правосуддя і в мирний час не вирізнялося ліберальністю (не випадково у глядачів викликала гомеричний сміх фраза з кінокомедії «Кавказька полонянка»: «Хай живе наш суд, найгуманніший суд у світі!»). Але все ж цензуру могли пройти тільки твори з «правильно розставленими акцентами». Мовляв, «було», але «по-іншому – ніяк!»:

«У будь-якому трибуналі, що засідає у фронтовій смузі, судова процедура до межі спрощена, а можливості досить обмежені – розстріл, штрафбат і (зрідка) повне виправдання. Тим, хто пам'ятає хоч трошки сорок перший рік з його «стояти насмерть», не здадуться надмірними ні суворість вироків, ні швидкість, із якою вони приводилися у виконання. Тим же, хто по молодості років цього не пам'ятає, треба знати, що інакше і бути не могло. Ніхто тоді не сумнівався в праві командира застосувати зброю, щоб зупинити того, хто біжить, а записки комдива про те, що комбат такий-то злякав або не виконав бойового наказу, було достатньо для найсуворішого вироку» [7, с. 158].

Не залишено Олександром Кроном без уваги й питання «трофеїв». Це питання стосувалося практично кожної радянської сім'ї. У пісні Володимира Висоцького «Балада про дитинство» (1975 р.) ця тема подається в гумористичному ключі:

«У тети Зини кофточка с драконами, да со змеями –  
То у Попова Вовчика отец пришел с трофеями.  
Трофейная Япония, трофейная Германия:  
Пришла страна Лимония – сплошная чемодания».

У романі «Безсоння» цю тему автор лише пунктирно прописує в образі управдома:

«У дворі мене по-військовому вітає наш управдом Фрол Трофєєв. Справжнє прізвище його Трофимов, але всім мешканцям будинку звідкись відомо, що в сорок п'ятому році Фрол був старшиною трофейної команди. З цією людиною у мене ... складні стосунки ... він мене обожноє, мені ж він і все його сімейство глибоко противні [7, с. 77].

Можна припустити, що О. Крон так персоніфікує зневагу до складної «теми трофеїв», показує її непросту природу. У романі (хоча й без певного емоційного забарвлення)

також фігурують трофейне радіо і «Опель» дружини головного героя.

Ми розглянули «воєнний» аспект культурно-історичного контексту формування особистості головного героя роману «Безсоння». Але слід звернути увагу, що одне з центральних місць у структурі цього твору займає «пленум» – подія часів «Великого терору», «сталінських чисток», «єжовщини»... Автор вважає за краще ховати гучні ярлики, розуміючи, що вони можуть відвернути читача від сутності того, що відбувається. Особистість Сталіна в романі представлена побічно і жодним чином не пов'язана безпосередньо з проблемами «на місцях». Ця стриманість компенсується елейним благоговінням автора до образу Леніна, який у романі рясніє «сонцеликими» деталями. Але ми не будемо зупинятися на цьому аспекті в силу його широкого висвітлення в попередніх наукових і публіцистичних дослідженнях.

Протягом усього роману головний його персонаж Олег Юдін, від імені якого ведеться розповідь, не повною мірою «задоволений собою», він часто розгублюється й, фактично, намацує «свій шлях» в умовах радянської дійсності. Під час появи роман швидко набув популярності й «зчитувався до дірок» саме завдяки дуже тонко висловленого автором концепту «шукань себе» (в умовах радянського життя/буття). Деякі моменти оповіді призводять до розуміння складної траєкторії розвитку особистості в умовах СРСР повоєнного часу. Тут необхідно відзначити хронологічні кореляції часу, а саме появи роману (кінець 70-х рр. ХХ ст.) і основної дії оповіді (кінець 30х-50-х рр. ХХ ст.).

Наприкінці 70-х рр. ХХ ст. Радянський Союз переживав значні труднощі в пошуках «нових шляхів розвитку» у багатьох галузях. Безумовно, найбільшніше це проявлялося в економічних та культурних шуканнях, які рясніли всіма ознаками затяжної стагнації і стали провісниками насунання тотального колапсу. Це розуміння легко «зчитується» сьогодні, з позиції ХХІ ст., але

в літературі 70-х рр. минулого століття ці процеси відображалися обережно, в завуальованій формі, лише на сторінках досить сміливих, «прогресивних» творів того часу, і були доступні для розуміння лише невеликому колу мислячих людей. О. Крон не дарма «відправляє» головного героя в середину 1950-х рр., адже «тверезе» відображення радянської людини «сімдесятих» було вже, фактично, неможливе в рамках офіційної літератури. Залишатися в деяких межах не те що соцреалізму, а, власне, взагалі реалізму автори вже не могли – через кілька років після «Безсоння» побачить світ ще одна «культова» книга, яка, на відміну від зазначеного роману О. Крона, власне і стане «культовою» на багато років – роман Володимира Орлова «Альтист Данилов».

Головний герой цього твору – «радянська людина сімдесятих», музикант Володимир Олександрович Данилов. Цей персонаж уже в іпостасі «демону на договорі». Саме метафізика дозволяла В. Орлову хоч якось оживити застійну «радянську дійсність» і не скотитися в повну занепадницьку або лубочну крайнощі. Не дарма роман В. Орлова називали «Майстром і Маргаритою» для бідних», оскільки саме таким же чином М. Булгаков зобразив сталінську Москву, в якій «диявол відчував себе «як удома».

На відміну від М. Булгакова, О. Крон у романі «Безсоння» уникає містики при описі радянської дійсності. Письменник залишається в рамках реалізму, завдяки чому дійсність сама часто перетворюється на фарс. Перебуваючи у «внутрішній опозиції», його головний герой Олег Юдін змушений постійно брати участь у цьому неприємному для нього фарсі. Прагнення протидіяти встановленим «правилам життя», яких він змушений дотримуватися, призводить до драматичних змін його особистості. Важливо відзначити, що головний герой не виглядає слабохарактерним, як уже згаданий музикант В. Данилов («Альтист Данилов» В. Орлова). Та й як бути слабохарактерною людині, яка за своїми «ролями» – лікар-

фронтовик, який дослужився до звання генерал-майора, доктор наук, професор і просто джентльмен, інтелектуал. Водночас, кожна з цих «ролей» дає певний відблиск на особистість Юдіна – можливо, саме тому надто безглуздо виглядає будь-який його «крок» або вчинок відносно загальноприйнятих «норм» того часу.

За сюжетом роману О. Юдін часто «не діє». Навмисна пасивність головного персонажа в деяких ситуаціях може викликати неприязнь чи роздратування, але наступний перебіг подій, описаних у романі, все розставляє «по місцях» і поступово читач починає розуміти й навіть приймати таку позицію Юдіна, оскільки будь-яка його дія призводить до ще заплутаніших обставин та непередбачуваних наслідків. Саме ця проблема самосвідомості й самоідентифікації додає в оповідь нову психологічну «фарбу», що характеризує головного героя як інтелігента-недотепу, і ця своєрідна «роль» затінює його «героїчні» сторони-«ролі». Юдіну далеко до невдалого замухришки-занехаянця, але він вже «випав» із загальнорадянського «руху вперед». Виявляється, що і в СРСР збувалися пророчі слова Гі де Мопассана (роман «Милий друг») – «майбутнє належить пройдисвітам». Частково ми бачимо тут і побоювання Франца Кафки, що «єдино правильне – це примиритися з існуючим порядком речей» [5, с. 106].

Але саме примирення Олег Юдін і не хоче, принаймні внутрішньо він протриває цьому. Подібно до Йозефа К. (роман Ф. Кафки «Процес»), він намагається знайти «правильні відповіді», все ще сподіваючись на їх існування. Уникнувши зовнішнього засудження і репресій, «суд» Олега Юдіна залишається внутрішнім, лише іноді він допускає зовнішній вплив на хід «слідства і розгляду». Цей внутрішній суд над самим собою фактично нічим не ініційований зовні та нічим не закінчується в рамках роману «Безсоння». Примітно, що в «Процесі» суд усе ж виносить смертний вирок (абсурдний, але фінальний). Для «застійної» «радянської дійсності»

характернішим є вирок у вигляді «люстри» – смертельного виroku, що постійно знаходиться над тобою і готовий розчавити у будь яку-міль, коли «система це вирішить».

У Олександра Крона «самокопання» виступає одним з деструктивних елементів життя, який не дозволяє Олегу Юдіну відчутти себе цілком щасливим і вільним. Священик у «Процесі» так сформулював динаміку «самокопання»: «Вирок не виноситься відразу, але розгляд поступово переходить у вирок» [5, с. 186], паралельно вказавши на безглуздість звернення до оточуючих за порадою й підтримкою: «Ти занадто багато шукаєш допомоги в інших... Невже ти не помічаєш, що допомога ця не справжня?» [5, с. 186]. Саме ця приреченість тяжіє і над Юдіним – пошуки «правди» необхідні, але кожен новий шар цієї самої правди не тільки не приносить йому полегшення, а ще сильніше затягує у глибокі сумніви та моральні переживання про правильність своїх вчинків, тим самим занурюючи головного героя в нескінченну низку життєвих проблем.

Намагаючись простіше донести свою ідею до читача, О. Крон робить певного роду ставку на загальнолюдські та побутові проблеми. Зупинимося на деяких епізодах, описаних в романі, які створюють відповідний історико-культурний контекст. Наприклад, діалог із енергійною молодою журналісткою частково пояснює неможливість Олега Юдіна протистояти невігластву вируючого навколо нього «життя», яке святкувало, перемагаючи благородство своїм примітивним нахрапистим ентузіазмом та нахабством, поглинаючи тріски роздроблених людських особистостей.

У фіналі нервової бесіди з молодою журналісткою, яка просить Юдіна підписати його спотворене редакцією інтерв'ю, він принципово відмовляється це зробити:

«– Вас не цікавить, що я насправді думаю. Вам потрібно, щоб було “в жилу”. А мені нецікаво скріплювати своїм

підписом домисли вашого редактора. Розійдемося. Я зараз йому напишу...» [7, с. 177].

Цілком логічною є вольова позиція Юдіна, який витримує кокетство привабливої дівчини. Але натиск збільшується:

« – Та Ви що? Ви розумієте, що означає вийняти матеріал з номера? Ви що, хочете, щоб мене звільнили? – Вас не звільнять, – кажу я. – і взагалі це заборонений прийом» [7, с. 177].

Войовниче невігластво наполегливо шукає лазівку до розуміння Юдіна, намагаючись зламати незрозумілу для неї систему цінностей цієї людини і перекинути всю його логіку. Не дивно, що це відбувається – майстерно маніпулюючи благородством Юдіна, журналістка розписує йому інший варіант розв'язання подій, проти якого він виявляється безсилий – журналіста, який брав інтерв'ю, буде звільнено: «– Он очень грамотный работник, но уже немного старомодный...» – в решті решт жалісливо вигукує маніпуліторка. Це, на думку Юдіна, вже дійсно, було схоже на правду і, не зважаючи на такий «заборонений прийом», він підписує гранки: «Кулькова ручка рве пухкий папір. Гостя полегшено зітхає, і можна здогадатися, що перемога далася їй нелегко» [7, с. 178].

О. Крон виводить це формулювання, розуміючи, що такий прийом відкриває всім захребетникам легкий шлях «всістися на шию» до шляхетних інтелігентних людей. Саме це безсилля проти маніпуляторів руйнує цілісність особистості Олега Юдіна, перетворюючи його на живу, чуттєву людину, а не пустоголового пластмасового болванчика, який знайшов свою нішу в рамках соцреалізму.

Водночас, ціною такої «людяності» можна вважати певні ракурси опису особистості з точки зору безвідмовності, що, в радянських реаліях, перетворюється в широке поле цілодобового зловживання порядністю людини всіма «групами населення». Такого героя, «справжню особистість» за

«радянським вимірюванням», можна спостерігати в романі В. Орлова «Альтист Данилов», головний герой якого, в силу своєї порядності й бажання зробити світ кращим, нікому не може відмовити, тому постійно відсуває на дальній план свої власні інтереси.

О. Крон розуміє, що Олег Юдін, ставлячи свої інтереси нижче інтересів інших, не перетворює світ у цілому (та його «соціалістичний табір» зокрема) на кращий. Скоріш за все, відбувається зворотне – потопаючи в невдячності, люди починають озлоблюватися, «сідати на голову» й вимагати ще більше «жертв». При цьому злість часто спрямована на самого «благодійника» («класика з часів Дон Кіхоту»).

«Розсадником» злоби і благодатним ґрунтом для потворних гримас радянського суспільства в романі виступає побут. Короткі замальовки радянського побуту сьогодні носять «історико-культурний» характер, оскільки завдяки ним, через низку подій, письменнику вдається передати певну «канву» життя радянської людини й висвітлити читачеві безглуздя безперервної гонки за добробутом зі своїми специфічними правилами гри.

Про динаміку та природу цих явищ можуть свідчити різні епізоди з життя головного героя вже згаданого роману В. Орлова «Альтист Данилов». В одному з них Данилов стояв у нескінченній черзі серед купи мішків та колясок, щоб здати лише кілька одиниць скляного посуду. Тому, коли «поважна, ніби імператриця на Марсовому полі», приймальниця посуду безсоромно тицьнула в нього пальцем з вимогою завантажити машину ящиками, інакше вона зачинить пункт прийому, він вирішив, що йому пощастило! І, після сорокахвилинної праці «заслужено», на його думку, здав свої пляшки з «чорного» ходу [9, с. 45].

Сьогодні досить важко уявити, що право здати порожні пляшки потрібно заслужити, покірно завантажуючи тарою вантажівку протягом 40 хвилин! Але головний герой «Безсоння»

з гіркотою зізнається: «Моя спроба залізти в вежу зі слонової кістки розбилася саме об побут» [7, с. 192].

Олег Юдін намагається «зберегти обличчя» перед буденними життєвими проблемами, не занурюватися в тривоги, хвилювання та дрібну суєтну гру. Він хоче уникнути прогинання «під систему побуту», що повільно «перемелює» людину. Усвідомлюючи, що від стану нервової системи залежить його працездатність, Юдін дає собі клятву не кип'ятитися через дрібниці: «Мій час коштує дорожче ...» та всіляко відкуповуватися від будь-яких перешкод:

«Смішно біситися, коли наш телефон-автомат даремно заковтує монету, треба мати запасну і пройти двісті метрів до сусідньої будки; безглуздо домагатися обміну бракованої книги або скандалити в приймальному пункті пральні з приводу щент розбитих або розплавлених гудзиків на твоїй кращій вихідний сорочці, якщо можеш купити іншу книгу й іншу сорочку» [7, с. 193].

Але ця «битва» також частково програна – тільки деякі побутові рішення Олегу Юдіну вдається вирішити без «втрати обличчя». Для сучасного читача такі кульбіти вимагають додаткового роз'яснення – вони відійшли в минуле разом із плановою економікою. Та історико-культурний контекст подібних «дрібниць» надзвичайно важливий – саме він визначає специфіку радянської доби, дозволяє відстежити механізми формування особистості вченого.

**Висновки.** Не варто сприймати роман «Безсоння» своєрідним «пострілом у спину» радянській системі. Олександр Крон намагався осмислити глибину шарів радянського суспільства, яке через десять років буде ще важче впізнати в химерних трансформаціях. Але саме в романі «Безсоння» чітко відобразився культурно-історичний контекст самоідентифікації особистості і «пошуку себе».

Ми торкнулися лише кількох аспектів особистісного розвитку в романі «Безсоння» в контексті схожих за тематикою

творів приблизно одного часу. Безумовно, ця тема в подальшому вимагає детальнішого дослідження.

### Література

1. Балл Г., Медінцев В. Конкретизація психологічного трактування особистості за допомогою модельної концепції культури. Наукові записки Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України. 2012. Вип. 40. С. 36-51.
2. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. 2020. №1. С. 39-68.
3. Братусь І., Гунька А., Стрельцова С. «Зручне» і «незручне» минуле в романі «Нудота» (Жан-Поль Сартр) та повісті «Інше життя» (Юрій Трифонов). Молодий вчений. 2020. №7 (83). С. 148-154.
4. Высоцкий В. 130 песен для кино. Сост., текстол. подгот. и примеч. А. Крылова. Москва: Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1991. 303 с.
5. Кафка Ф. Процесс. Кафка Ф. Соч. : в 3 т. Т. 2. Москва: Terra-Кн. клуб, 2009. 478 с.
6. Крон А. Избранные произведения. Соч.: в 2 т. Т. 1. Москва: Худож. лит., 1980. Москва: Худож. лит., 1980. 543 с.
7. Крон А. Избранные произведения. Соч. : в 2 т. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1980. Москва: Худож. лит., 1980. 511 с.
8. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. Москва: Политиздат, 1975. 304 с.
9. Орлов В. Альтист Данилов. Соч.: в 6 т. Т. 3. Москва: Terra-Кн. клуб, 2001. 445 с.
10. Петровский А., Петровский В. Категория личности (к построению онтологической модели личности). Развитие личности. 2014. № 2. С. 58-91.
11. Петровский В. Личность в психологии: парадигма субъектности. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. 512 с.

12. Трифонов Ю. Собрание сочинений. Соч. в 4 т. Т. 1. Москва: Худож. лит., 1985. 751 с.

**Иван Викторович Братусь,**

кандидат филологических наук, доцент,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
Киев, Украина,  
e-mail: i.bratus@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**Галина Васильевна Кузьменко,**

кандидат педагогических наук,  
Институт одаренного ребенка Национальной академии  
педагогических наук Украины,  
Киев, Украина,  
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-0613-3934

**КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
ОСМЫСЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ УЧЕНОГО  
В РОМАНЕ АЛЕКСАНДРА КРОНА «БЕССОННИЦА»**

**Аннотация.** В данной статье показаны различные аспекты формирования, развития и деформации личности «советского человека», ученого, интеллектуала на примере романа Александра Крона «Бессонница». В исследовании затронуты широкие пласты советской действительности, а именно: освещены особенности проблемы передачи человеческих эмоций в условиях социалистического реализма, проанализирован ряд примеров, демонстрирующих черты личности советского ученого (главного героя романа) с помощью раскрытия его характера и отношения к действительности в различных сюжетных ситуациях. Особое внимание уделяется историко-культурному контексту

повествования, освещению темы межличностных отношений в СССР и влияния быта на самоощущение «советского человека».

Одним из основных факторов влияния на становление личности в XX в. стала Вторая мировая война. В статье приведены примеры использования различных событий и обстоятельств войны в качестве психологических маркеров. Акцентируется автобиографичность восприятия военной действительности автором романа «Бессонница», А. Кроном, приводятся некоторые факты его творческого пути. Для более глубокого освещения общей картины в статье представлены фрагменты повести Юрия Трифонова «Студенты», в которых раскрывается природа сложных и противоречивых ситуаций в условиях военных действий.

Особое значение в статье уделено проблемам отношения к «врагу», жестокости военного трибунала красной армии, вопросам оккупации, военной проституции и трофеев, которые затронуты в романе «Бессонница». Указывается на мужество А. Крона касаться «неудобных» для советского периода тем.

Роман «Бессонница» написан от имени его главного героя, Олега Юдина – все события читатель узнает через призму его восприятия. Освещается идея своеобразного «суда» главного героя над самим собой. Тема «суда» продемонстрирована с использованием примеров творчества Франца Кафки (роман «Процесс»). Основную трудность для О. Юдина представляет сомнение в правильности морального выбора в условиях той или иной ситуации. С особой горечью поднят в романе вопрос неустроенности быта «советского человека». Для более масштабного отображения этого фактора приведены фрагменты романа Владимира Орлова «Альтист Данилов». Показаны колоссальная зависимость «советского человека» от вопросов обустройства жизни и невозможность в подавляющем количестве случаев решить «мелкие» бытовые проблемы без эмоциональных и моральных потерь.

**Ключевые слова:** советская литература, репрессии, война, советский быт, наука, личность, самоидентификация личности.

**Ivan V. Bratus,**

PhD in Philology, Associate Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: i.bratus@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**Halyna V. Kuzmenko,**

PhD in Pedagogical Sciences,  
Institute of the gifted child of  
National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine,  
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,  
Kyiv, Ukraine,  
ORCID: ID 0000-0002-0613-3934

**CULTURAL AND HISTORICAL ASPECTS OF  
COMPREHENDING THE PERSONALITY OF THE  
SCIENTIST IN ALEXANDER KRON'S NOVEL "INSOMNIA"**

**Abstract.** The article shows various aspects of the formation, development and deformation of the personality of the "Soviet man", a scientist, and an intellectual, using the example of Alexander Kron's novel "Insomnia". The study touched on broad layers of Soviet reality, namely: the peculiarities of the problem of the transmission of human emotions in the context of socialist realism are highlighted, a number of examples are analyzed that demonstrate the personality traits of the Soviet scientist (the protagonist of the novel) by revealing his character and attitude to reality in various plot situations.

Particular attention is paid to the historical and cultural context of the narrative, to the coverage of the topic of interpersonal relations in the USSR and the influence of everyday life on the sense of the “Soviet man”.

One of the main factors influencing the formation of personality in the twentieth century was the Second World War. The article provides examples of the use of various events and circumstances of the war as psychological markers. It is indicated that A. Kron’s novel “Insomnia” is autobiographical in nature; some facts of the writer’s career are given. For a deeper coverage of the overall picture, the article presents fragments of Yuri Trifonov’s story “Students”, which reveals the nature of complex and contradictory situations in the context of military operations.

Particular importance in the article is given to the problems of attitude to the “enemy”, the cruelty of the military tribunal of the Red Army, the issues of occupation, military prostitution and trophies, which are mentioned in the novel "Insomnia". The courage of A. Kron to touch upon the “uncomfortable” topics of the Soviet period is indicated.

The novel "Insomnia" was written on behalf of its main character Oleg Yudin - the reader learns all events through the prism of his perception. The idea of a kind of “trial” of the protagonist over himself is indicated. The theme of the “trial” was demonstrated using examples of the work of Franz Kafka (the novel “The Process”). The main difficulty for O. Yudin is the doubt of the correctness of moral choice in a given situation. In the novel, the issue of the unsettled life of the “Soviet man” was raised with particular bitterness. For a larger display of this factor, fragments of Vladimir Orlov’s novel “Artist Danilov” are given. The tremendous dependence of the “Soviet man” on the issues of “arranging life” and the impossibility in the overwhelming majority of cases to solve “minor” everyday problems without emotional and moral losses are shown.

**Key words:** Soviet literature, repression, war, Soviet life, science, personality, self-identity

### References

1. Ball, H., Miedintsev, V. (2012). Konkretyzatsiia psykholohichnoho traktuvannia osobystosti za dopomohoiu modelnoi kontseptsii kultury [Concretization of psychological interpretation of personality using the model concept of culture]. Naukovi zapysky Instytutu psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPN Ukrainy.40, 36-51 [in Ukrainian].
2. Bratus, I, Kuzmenko, H. (2020). Deyaki kul’turno-istorychni aspekty samoidentyfikatsiyi osobystosti «intelektualiv» u tvorakh druhoyi polovyny XX stolittya [Some cultural and historical aspects of self-identification of the personality of “intellectuals” in the works of the second half of the twentieth century]. Art-platforma. 1, 39-68. [in Ukrainian].
3. Bratus, I., Hunka, A, Streltsova, S. (2020). “Zruchne” i “nezruchne” mynule v romani “Nudota” (Zhan-Pol’ Sartr) ta povisti “Inshe zhyttya” (Yuriy Tryfonov) [“Convenient” and “uncomfortable” past in the novel “Nausea” (Jean-Paul Sartre) and the novel “Another Life” (Yuri Trifonov)]. Molodyy vchenyy. 7, 148-154 [in Ukrainian].
4. Vysotskiy, V. (1991). 130 pesen dlya kino [130 songs for the movie]. ostavlenie, tekstologiya podgotovka i primechaniya A. Krylova. Moscow: Vsesoyuznoe tvorchesko-proizvodstvennoe ob"edinenie “Kinotsentr” [in Russian].
5. Kafka, F. (2009). Protsess [Process]. Kafka, F. Sochineniya. V 3 tt. T. 2. Moscow: Terra-Knizhnyi klub. [in Russian].
6. Kron, A. (1980). Izbrannye proizvedeniya [Featured Works]. V 2 tt. T.1. Moscow Khudozhestvennaya literatura in Russian].
7. Kron, A. (1980). Izbrannye proizvedeniya [Featured Works]. Sochineniya. V 2 tt. T. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
8. Leontyev, A. (1975). Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity Consciousness. Personality]. Moscow: Politizdat. [in Russian].

9. Orlov, V. (2001). Al'tist Danilov [Altist Danilov]. Sochineniya. V 6 tt. T. 3. Moscow: Terra-Knizhnyi klub [in Russian].
10. Petrovskiy, V. (1996). Lichnost' v psikhologii: paradigma subektnosti [Personality in Psychology: The Paradigm of Subjectivity]. Rostov-na-DonuЖ Feniks [in Russian].
11. Petrovskiy, A., Petrovskiy V. (2014). Kategoriya lichnosti (k postroeniyu ontologicheskoi modeli lichnosti) []. Razvitiey lichnosti. 2, p. 58-91 [in Russian].
12. Trifonov, Yu. (1985). Sobranie sochineniy [Collected works]. V 4 tt. T. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Russian].

## МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 7.78.01(045)

**Валерія Дмитрівна Шульгіна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Національна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: vdshulgina@gmail.com,  
ORCID: 0000-0001-6007-2901

**Олександр Вікторович Яковлев,**  
доктор культурології, доцент, ректор,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: art-platforma@art-platforma.kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-5881-0861

## МУЗИЧНЕ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ АНДРІЯ КИРИЛОВИЧА РОЗУМОВСЬКОГО У ВИМІРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

**Анотація.** Мета дослідження полягає у виявленні коренів сучасного євроінтеграційного культуротворення в Україні на основі наукової джерелознавчої, пошукової реконструкції музично-просвітницької діяльності Андрія Розумовського у вимірах європейської культури II пол. XVIII ст. Визначено проблему музичного культуротворення як формування культурної середи та естетичної аури в контенті відповідної доби й історично-соціальних умов суспільства у взаємодії і творчій комунікації спонсора і музичного організатора, композитора, виконавця, реципієнта в

інтелектуальному середовищі створення, розповсюдження та сприйняття музичного мистецтва.

Методологія дослідження спирається на міждисциплінарний підхід з використанням методів історизму, наукової ретроспекції, персонології, джерелознавчого і музикознавчого підходів та методу теоретичного узагальнення. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що реконструйована музично-просвітницька діяльність у галузі національного культуротворення сина останнього гетьмана України Андрія Кириловича Розумовського; представлено особисті документи з сімейного архіву графа Камілло Розумовського (Camillo Razumovsky), які розкривають важливі факти державної і просвітницької діяльності Андрія Кириловича; доведено значення національної культуротворчої діяльності родини Розумовських для подальшого розвитку євроінтеграційних процесів в Україні XXI ст.

**Ключові слова:** євроінтеграція, музичне культуротворення, музично-просвітницька діяльність, інтелектуальна біографія, персоніфікація діяльності Кирили Григоровича й Андрія Кириловича Розумовських

**Вступ.** Поглиблення євроінтеграційних процесів розвитку культури України на зламі XX та XXI ст. зумовлено утвердженням загальнодержавного вектора на європеїзацію, поширенням інформаційної забезпеченості науки, культури і мистецтва світовими досягненнями, виконанням міжнародних проєктів, можливістю отримання освіти та підвищення кваліфікації в Європі, особистим ознайомленням українців з життям європейців. З набуттям українського культуротворення європейського контексту виникає зацікавленість науки і суспільства у вивченні досвіду співпраці України та Європи у творенні глобальних гуманітарних цінностей. Предметом наукових розвідок стає культура української діаспори (Т. Булат, Г. Карась, Л. Кияновська, Л. Корній, У. Граб, ін.).

Інший напрям вивчення пов'язаний із виявленням історичних коренів співпраці української і європейської культур, визначенням діяльності окремих особистостей таких, як: Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, родина Розумовських (А. Ольховський, М. Юрченко, К. Шреєр-Ткаченко, Л. Івченко, ін.). Не виявленим залишається персоналістичний зріз діяльності окремих митців і культурних діячів на тлі відповідної епохи в контексті розвитку взаємовідносин України та Європи. Актуальність звернення авторів статті до узагальнення досвіду культурної музично-освітньої діяльності родини Розумовських, зокрема сина гетьмана Андрія Кириловича, зумовлена необхідністю виявлення історичних коренів євроінтеграційного культуротворення в Україні на прикладі персоніфікованого розгляду внеску окремої особистості у соціально-культурний та історико-політичний контент відповідної епохи, можливості її проектування в сучасних євроінтеграційних умовах.

**Постановка проблеми.** Присвячення статті обґрунтуванню історичної місії особистості як суб'єкта євроінтеграційного культуротворення в Україні на прикладі діяльності родини Розумовських на зламі XVIII та XIX ст. зумовлено значимістю їх внеску у розвиток освіти, культури й музичного мистецтва в Україні того часу – самостійному гетьманському середовищі в межах протекторату Російської імперії, утвердженням думки про національний та європейський вектори українського культуротворення родини Розумовських. Для всебічного розкриття різних контекстуальних рівнів зазначеної проблеми автори обирають інноваційний для українського мистецтвознавства і музикознавства концепт інтелектуальної біографії, створення якого можливе лише в міждисциплінарному дискурсі. Завданням інтелектуальної біографії є дослідження особистості як контенту для виявлення спонукань і мотивів інтелектуальних ідей, їх розробки та втілення у відповідній науковій і культурній діяльності, яка

розглядається як контекстуальне тло у взаємозв'язку з характеристикою епохи [2]. Обрання інтелектуальної біографії як наукового жанру персональної біографічної історії представників династії українських державних і культурних діячів Розумовських відповідає завданням висвітлити різні контекстуальні рівні їх діяльності: біографічний, історичний, соціокультурний, текстуальний із акцентом на інтелектуально-творчому аспекті. У дискурсі євроінтеграційного культуротворення в Україні діяльність родини Розумовських розглядається також у концепті створення колективної біографії: «просопографії – нового дослідницького поля у біографічному пізнанні», за термінологією українського музикознавця Уляни Граб [2, с. 36].

Вибір теми дослідження зумовлений наявністю багатоджерельної бази, яка ще не повністю використана у сучасних наукових розвідках, не введена до культурного та наукового обігу. Наявність архівних джерел особового походження у вигляді родинного і офіційного листування Розумовських, яке зберігається у сімейному архіві графа Камілло Розумовського фон Вігштейна та його сина Андрія у Відні [22], дозволяє встановити важливі факти і події, а також заглибитись у прихований світ епістолярію і реконструювати важливі риси особистого портрету того, хто є частиною художньої культури доби.

Важливим джерельним полем пропонованого дослідження є також нотний архів Розумовських, який зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (далі НБУВ). У збирання родинної нотної бібліотеки великий внесок зробив Андрій Кирилович Розумовський, перебуваючи на посаді російського посла в Італії і Австрії та спілкуючись із видатними композиторами Гайдном, Моцартом, Бетховеном, Скарлатті та ін. В нотній колекції Розумовських знаходяться рукописні і друковані джерела, інвентаризовані під номерами 120501 – 121762 та в актах 1967 р.

40н-48 н. Загальний обсяг колекції – 1682 од. збереження, з них 356 од. – рукописні джерела. Окремі твори з камерно-інструментальної рукописної частини колекції введені до наукового обігу, починаючи з 20-х рр. ХХ ст. (О. Дзбанівський, Т. Шеффер, К Черпухова, Л. Івченко, Б. Сюта, Ю. Рудчук, В. Шульгіна та ін.).

Особливу частину нотного архіву Розумовських складають рукописні «Каталоги О. К. Розумовського», які відображають камерно-інструментальну частину його колекції. Каталоги Розумовського – це один із перших вітчизняних бібліографічних покажчиків унікальної цінності. Цілком збереглося 8 каталогів, у які вписано біля 700 джерел (видань та рукописів).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Діяльність родини Розумовських досліджувалась у різних аспектах: в якості сімейної хронічки (Олександр Васильчиков, Грегор Розумовський, Камілло Розумовський, Марія Розумовська), культурологічному (О. Баркова, О. Яковлев), мистецтвознавчому (Е. Калустян, Л. Старікова), музикознавчому (О. Дзбанівський, Л. Івченко, К. Черпухова, Т. Шеффер, В. Шульгіна). Спеціальних досліджень, окрім сімейних хронічок (Камілло і Марія Розумовські, О. Васильчиков), присвячених музичному культуротворенню Андрія Кириловича, сина гетьмана Кирила Розумовського, не виявлено. Зацікавленість авторів статті музично-просвітницькою діяльністю Андрія Розумовського зумовлена масштабністю та різносторонністю його особистості та можливістю її вивчення на основі архівних джерел особового походження (листування, нотний архів НБУВ). Ознайомленню з архівними документами сприяла професійна діяльність авторів статті: О. В. Яковлева в якості аспіранта НБУВ і В. Д. Шульгіної як завідувача Відділом формування музичного фонду НБУВ і члена Національної комісії з повернення культурних цінностей в

Україну, що посприяло спілкуванню у Відні з Марією Розумовською, онукою Камілло Розумовського.

Особливістю методологічного підходу пропонованого дослідження є його міждисциплінарний характер із залученням широкого спектра методів, що забезпечує об'єктивність і достовірність результатів дослідження. Так, метод історизму залучений для виявлення історичних передумов національного культуротворення в Україні; метод наукової ретроспекції використаний для реконструкції картини культурного процесу в Європі зламу XVIII та XIX ст. на основі особистих документів та друківаних джерел; метод персонології, теорії особистості та історико-біографічний – для реконструкції етапів інтелектуальної біографії представників родини Розумовських; синергетичний метод – для трактування культурної і музично-освітньої діяльності Андрія Розумовського як способу самоорганізації інтелектуального життя; джерелознавчий метод застосований для виявлення, опису та аналізу архівних джерел; музикознавчий метод – для теоретико-історичного аналізу музичних творів; метод теоретичного узагальнення використаний при формулювання висновків дослідження.

**Мета статті** – виявити історичні коріння сучасного євроінтеграційного культуротворення в Україні на основі наукової джерелознавчої, пошукової реконструкції музично-просвітницької діяльності Андрія Кириловича Розумовського у вимірах європейської культури II пол. XVIII ст.; накреслити євроінтеграційні вектори музичного культуротворення в Україні XXI ст.

**Виклад основного матеріалу.** Проблему музичного культуротворення визначаємо як формування культурної середовища та естетичної аури в контенті відповідної доби й історико-соціальних умов суспільства у взаємодії і творчої комунікації спонсора і музичного продюсера, композитора, виконавця, реципієнта в інтелектуальному середовищі створення, розповсюдження та сприйняття музичного мистецтва. Музичне

культуротворення в умовах України і Європи к. XVIII ст. розглядається на прикладі музично-просвітницької діяльності видатного представника роду Розумовських, державного діяча Росії і України Андрія Кириловича Розумовського.

Спираючись на об'єктивні джерела (архівні документи, історичні дослідження, сімейні хронічки, родинне листування Розумовських), можна стверджувати про походження роду Розумовських від реєстрового козака Київського Вишгорода Козельця полка Григорія Яковича Розума (? – біля 1730 р/) [1, т. 1, с. 1]. Народився і жив він у Чернігівській губернії, Козелецького повіту, на хуторі Лемеші.

Дружина Григорія Розума, Наталя Дем'янівна, уроджена Демяшко (? – 1762 р.), за прізвищем Розумиха, походила з родини козацького старшини Стрешенцових. Побудована у 1711 р. хата, де жили Розуми, належала Наталі Дем'янівні, а хутір Лемеші – її брату, Денису Дем'яновичу Стрешенцову, він заповів його своєму племінникові, Кирилі Григоровичу. З 6 дітей родини Розумів видатними діячами стали Олексій (народився 17 березня 1709 р. – помер у 1771 р.) та Кирило (народився 18 березня 1728 р. – помер у 1803 р.). Юнак Олексій Розум опікувався сільським стадом, був вродливим, красивим, мав чудовий сильний голос бас і співав по святах у церковному хорі села Чемер, де його в січні 1731 р. помітив полковник Ф. С. Вишневський, голова імператорської комісії імператриці Анни Іоанівни, і взяв молодого півчого в Петербург для призначення у придворний церковний хор. Перебуваючи в хорі села Чемер, Олексій навчився у д'яка не тільки співати, а й читати, що стало його улюбленою справою і викликало ярість батька, Григорія Розума. Олексій покинув батьківську оселю для нового життя в якості майбутнього фаворита і управителя домом цесарівни Єлизавети Петрівни з новим прізвищем, Розумовський. Єлизавета Петрівна з дитинства любила музику і мала свій двір: біля 20 півчих і музикантів, які ставили для неї маленькі п'єси [4, с. 145].

Внаслідок заколоту проти Анни Іоанівни в ніч з 24 на 25 листопада 1741 р. імператорську корону отримала Єлизавета Петрівна, а її фаворит Олексій Розумовський одержав чин обер-егермейстера і чисельні помісні землі, в тому числі й в Україні. За свідченнями родини Розумовських та дослідженнями вчених [3, с. 13], восени 1742 р. таємно був заключений брак Олексія Розумовського й імператриці Єлизавети Петрівни. Олексій Розумовський не виявляв бажання до державних справ і політики, але захоплювався мистецтвом і був організатором чисельних дворових музичних свят із запрошенням українських музикантів і артистів, що сприяло збагаченню культурного та духовного життя його батьківщини.

Олексій Григорович вельми опікувався освітою свого брата Кирила, готуючи його до державної кар'єри. Так, учителем Кирила став молодий киянин Василь Ададуров, а вихователем – Григорій Теплов, родич ректора Києво-Могилянської академії. Разом із Тепловим Олексій Григорович посилав Кирилу для навчання до Швейцарії за власною освітньою програмою, яка включала як гуманітарний, так і художній розвиток юнака, що сприяло високій європейській освіченості майбутнього державного діяча.

Для подальшого вдосконалення європейської освіти Теплов направляється зі своїм учнем до Берліна, Геттінгена і Страсбурга. Кирило стає першим російським студентом Страсбургського університету, проклавши доріжку для інших майбутніх російських дипломатів. Секретар Саксонського посольства Георг фон Гельбіх характеризував Кирилу Розумовського як людину з розвиненим розумом, достатньо освічену, зі знаннями німецької і французької мов, порядну і патріотичну [15, с. 207]. О. О. Васильчиков додає таких рис до портрета Кирила: «...здоровий розум, почуття гумору, щедрість, мальовнича українська мова, якою він користується у листуванні...» [1, т.1, с. 36].

Важливою віхою в утвердженні родини Розумовських як державних діячів України і Росії стало заручення великого князя Петра Федоровича з німецькою принцесою Софією Ангальт-Цербстською, яка прийняла православну віру під іменем Катерини Олексіївни. Після урочистої церемонії заручення в Москві імператорський двір направився в Україну з відвідуванням Глухова, Козельця, Києва. У Глухові делегація козацької старшини під керівництвом Михайла Скоропадського передала імператриці чолобитну з проханням про відновлення гетьманства в Україні.

6 березня 1750 р. українська делегація була запрошена до Олексія Григоровича Розумовського, який вручив їй декларацію імператриці про відновлення гетьманства в Україні під протекторатом імперії, але гетьманом було призначено не улюбленця всіх Олексія Розумовського, а його брата Кирилу Григоровича. Після того, як імператриця запропонувала кандидатуру графа Кирили на пост гетьмана України, він був призначений також президентом Імператорської академії наук. Георг фон Гельбих критично поставився до призначення президентом молодого 18-літнього графа Розумовського [15, с. 205], адже на той час членами Академії були талановиті письменники і вчені: Василь Тредіаковський, Олександр Сумароков, Михайло Ломоносов. Але за підтримки свого колишнього вихователя Г. Теплова Кирило Григорович все ж сприяв розвитку академічної науки в Росії, зокрема й діяльності М. Ломоносова. Завдяки переїзду цариці до Москви, Кирило Григорович спромігся заснувати і в Москві філіал Академії наук.

Новий гетьман Кирило Розумовський багато зусиль прикладає до того, щоб перетворити місто Глухів на блискучий гетьманський двір. Глухів стає визначним культурним осередком України, в якому діють оркестр і театр, а також музична школа, де отримують професійну музичну освіту обдаровані діти різних верств населення України. Так, у

майбутньому вихованцем Глухівської музичної школи стає видатний композитор світового визнання Дмитро Бортнянський. Опікуючись проблемами освіти в Україні, Кирило Григорович стає ініціатором відкриття в Батурині університету. Проект університету спирався не тільки на модель Московського університету, а й на німецькі вищі навчальні заклади. Оpubлікований у 1763 р. проект Батуринського університету, на жаль, залишився тільки в архівах.

Коротке шестимісячне правління Петра III після уходу з життя імператриці Єлизавети закінчилось, коли внаслідок перевороту царський престол посіла Катерина II. Першим серед нагороджених Катериною вельмож був український гетьман Кирило Розумовський, який був пожалований титулом генерал-фельдмаршала. Отримавши дозвіл імператриці, Кирило Григорович на 2 роки покинув Москву і переїхав у свою українську резиденцію Глухів. З старших сини, Олексій, Петро і Андрій, залишилися в Петербурзі для продовження навчання у приватній гімназії Розумовського, першому навчальному закладі європейського типу, яким опікувався Кирило Григорович, – відомий ініціатор відкриття нових освітніх закладів в Україні і Росії. Директором приватної гімназії був призначений німецький учений Август Шлецер [25], який детально відпрацьовував програму навчання, що включала викладання французькою мовою, заняття з німецької і латини, географії, історії, статистики, а також зі спеціальних дисциплін відповідно до профілю майбутньої діяльності учня [25, с. 74]. В архіві Марії Васильчикової зберігся зошит Андрія Розумовського з твором на тему «*Sur la marine des Portugais*» («Про флот португальців»).

Дворічне перебування Кирили Григоровича в Україні та його бурхлива діяльність щодо самостійності гетьмана та поліпшення умов проживання українців викликала незадоволення імператриці та послідуєчий маніфест про скасування гетьманства та всіх привілеїв українських верств населення. 1764 р. ознаменувався кінцем періоду гетьманства.

Граф Кирило Розумовський зберіг свої землі в Україні, в тому числі й у Батурині, і, залишивши посаду президента Академії наук, отримав дозвіл поїхати за кордон для удосконалення освіти своїх дітей.

15 травня 1765 р. 3 старші сини Кирила Розумовського стали студентами Страсбурзького університету, який мав славу одного з найкращих європейських університетів. У списках зарахованих студентів на той час було 204 прізвища з російської імперії. Розумовські проклали шлях здібній молоді до європейської освіти, юнаки з мало забезпечених родин завдяки опікуванню Кирила Григоровича отримували стипендії від Петербурзької академії наук. Залишилися дуже теплі спогади Андрія Розумовського щодо перебування у Страсбурзі та навчання в університеті.

Після закінчення курсу в Страсбурзькому університеті Петро й Андрій поїхали до Англії. Детально розробивши план ознайомлення з видатними пам'ятниками Англії, вони побували в Баті, Оксфордї, Солсберї та Шеффїлді, не тільки художньо розвиваючись завдяки ознайомленню з архітектурою замків і церков, а також набираючись промислово-економічних знань у процесі вивчення виробництва на заводах і мануфактурах Англії. Безумовно висока європейська освіченість, вільне володіння французькою, німецькою та англійською мовами сприяли в майбутньому блискучій діяльності Андрія Кириловича в якості посла в Австрії, Данії, Італії, Швеції.

Залишивши синів у Страсбурзі, Кирило Григорович проїхав у Швейцарію та Італію, зупинившись у Римі. Перебування в Римі відзначено появою портрета Кирила Григоровича, який був написаний знаменитим художником того часу Помпео Батоні [11, с. 81]. У каталозі виставки, присвяченій творчості Помпео Батоні, яка проводилась Радою Великого Лондона в 1982 р., відзначалась майстерність художника як портретиста графа Розумовського, «де він зображений на весь зріст і являється єдиним портретом, на

якому помітна група унікальних творів мистецтва, рівних по своєму значенню (Аполлон Бельведерський, Адріан, Лаокоон і ватиканська Аріадна» [13, с. 81].

У 1771 р. родина Розумовських втратила найстаршого наставника, Олексія Григоровича Розумовського. Відзначаючи високі моральні якості старого графа Розумовського, поет Олександр Сумароков в «Елегії на преставлення графа Олексія Григоровича Розумовського» написав:

«А сей умерший муж тиранством не был страстен  
И сильной наглости нимало не причастен,  
С презрением смотря, когда ему кто льстил,  
И собственной досаде он не мстил,  
Степенью высоты во век не величался  
И добродетелью единой отличался» [5].

Усі помістя, землі, будинки Олексія Григоровича, в тому числі й в Україні, перейшли у спадок до його брата, Кирила Розумовського. Державницька діяльність Кирила Григоровича майже припинилась, і більшу частину життя він проводив в Україні. Наведення ладу в українських маєтках він доручив старшому сину, Олексію Кириловичу. Захоплюючись музичним мистецтвом, Олексій Розумовський в українському помісті Почеп створив оркестр і продовжував збирати нотну бібліотеку, яка в наш час зберігається у Відділі формування музичного фонду НБУВ і є унікальною мистецькою перлиною світового значення.

Важливими були також зміни, що відбулися в 1773 р. при дворі імператриці Катерини II, а саме зміна фаворита Григорія Орлова на молодого привабливого гвардійського офіцера Олександра Семеновича Васильчикова, доля якого мала вплив на появу в майбутньому знаменитої п'яти томної хроніки родини Розумовських, автором якої став правнук гетьмана Кирила Григоровича Розумовського, онук Василя Семеновича Васильчикова (брата Олександра Семеновича) і Наталі

Кирилівни Розумовської – Олександр Олексійович Васильчиков (1832-1890 рр.). На архівні документи родини Розумовських, що наведені в «Хроніці» О.О. Васильчикова, ми також спираємося у нашому дослідженні [1].

Особливого значення в розгортанні мистецько-просвітицької діяльності родини Розумовських мала блискуча кар'єра Андрія Кириловича Розумовського на посаді російського посла в Неаполі (1779-1784 рр.), Данії (1785-1786 рр.), Швеції (1786-1788 рр.), Австрії (1791-1793 рр.). Саме спілкування з видатними композиторами – О. Скарлатті, М. Клементі, Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. Бетховеном – у музичних салонах Неаполя і Відня надало можливості надсилати в Україну нотні рукописи і видання того часу до бібліотеки Олексія Кириловича в Почепі.

Молодий елегантний дипломат Андрій Розумовський, який грав на скрипці і був великим прихильником музичного мистецтва, як й його українські попередники Розумовські, був радо прийнятий у салоні австрійської графині Марії Тун. У той час, як віденський двір опікувався італійською оперною музикою і поезією П. Метастазіо, в музичному салоні графині Тун звучала сучасна німецька музика. Саме тут Андрій Розумовський зустрічався з видатними композиторами – Глюком, Гайдном, Моцартом, які були постійними гостями в салоні Тун [9]. У Відні в 1768 р. уперше була представлена опера Моцарта «Бастьєн і Бастьєна». 21 листопада 1780 р. великий князь Павло Петрович і Марія Федорівна відвідали Відень. Їх перебування відзначалось музичними святами. Так, 24 грудня у Ховбурзі відбулось музичне змагання між Моцартом і Клементі на тему, задану імператором. Написані в цей період у 1778-1781 роках квартети опус 33 Й. Гайдн присвятив російському насліднику, а 6 квартетів опус 33 стали відомі під назвою «російські» [24, с. 25].

Перебування Андрія Розумовського в Неаполі на посаді російського посла (1779-1784 рр.) мало велике значення як для

його дипломатичної кар'єри, так і для загального духовного розвитку Андрія Кириловича. Відвідування старовинних і сучасних архітектурних споруд, картинних галерей, оперних вистав сприяли вдосконаленню його європейської освіти й налагодженню творчих зв'язків із знаменитими художниками та музикантами. Так, у Неаполі придворний королівський пейзажист Філіп Гакерт присвятив 3 свої праці Андрію Розумовському. Завдяки знаменитому композитору Олександру Скарлатті Неаполь став оперним центром Європи. Андрій Кирилович як дипломат і посол супроводжував усіх видатних гостей Неаполя та знаходився в центрі політичного і культурного життя Неаполітанського королівства.

Завдяки особистому ознайомленню Андрія Кириловича з вокально-сценічною італійською музикою, нотна бібліотека Розумовських поповнилася рукописними партитурами опер, кантат, ораторій відомих італійських майстрів – Галуппі, Траєтта, Паїзієлло, Сарті, Астаріта, твори яких у наш час зберігаються в нотному архіві Розумовських НБУВ. Наприклад, серед них – унікальний рукопис партитури опери Дж. Астаріта (1745-1803 рр.) «Збитенник» на лібрето Я. Княжніна. На першій сторінці оперної партитури зроблений запис італійською мовою «Originale di Genaro Astaritta 1786». Назва «Комическая опера Сбитеньщикъ» визначена російською мовою. Головний герой опери Степан нагадує Фігаро з «Севільського цирюльника» – розумного, хитрого прислужника. Автор лібретто, Я. Княжнін (1742-1791 рр.), знаходячись під впливом французького класицизму, нерідко запозичував сюжети з творів Расіна, Метастазіо і наслідував принципи Мольєра й Бомарше.

Автор понад 40 опер-буфф і опер-серія, балетів, кантат і дивертисментів, Д. Астаріта був популярним італійським композитором. Його опери ставились у Відні, Дрездені, Санкт-Петербурзі. В 1784-1786 рр він був директором Італійської опери в Москві, а з 1786 по 1789 рр. – у Санкт-Петербурзі. За рекомендацією Андрія Кириловича, у 1780-х рр. Астаріта

працював у театрі Олексія Кириловича Розумовського, адже мелодії його опери «Збитенник» нагадують український мелос. У нотному архіві Розумовських (НБУВ) зберігаються також 3 рукописні копії опер Паскуале Анфоссі «Ревнивец в беде» («Gelose in cemento»), «Верность обрученных» («La vera constansa») і «Садовница» («La giardiniera»). Опери Анфоссі у 1780-х рр. із успіхом ставились у Дрездені, Неаполі, Празі, Римі, Санкт-Петербурзі й не випадково потрапили як перлина італійської опери в нотну бібліотеку Розумовських. Отже, перебування Андрія Кириловича на посаді російського посла в Неаполі відзначилось укріпленням музичних контактів між італійською та українською культурами.

За наказом імператриці Катерини в листопаді 1784 р. Андрій Розумовський був відкликаний із Неаполя і призначений російським послом при датському королі в Копенгаген. Наступним місцем дипломатичного служіння Андрія Кириловича стає Стокгольм. Але ускладнення відносин між Росією і Швецією викликало незадоволення короля Густава III діяльністю російського посла – король Швеції видає розпорядження про зняття з Андрія Розумовського дипломатичного статусу.

Важливою подією у житті Андрія Кириловича стало його одруження з дочкою графині Тун Єлизаветою. Для дослідників діяльності родини Розумовських, зокрема й авторів статті, неабиякого значення набуло постійне листування Андрія і Єлизавети Розумовських, яке збереглося в родинних архівах графа Камілло Розумовського фон Вігштейн у Відні до нашого часу [22]. Так, у родинному архіві зберігаються оригінали листів Андрія Кириловича Розумовського до Єлизавети з 12.06.1785 р. до 28.12.1787 р.

Призначення Андрія Кириловича Розумовського російським послом в Австрії на довгі роки зв'язало його з культурним життям Відня і музичною атмосферою, яка ознаменувалася діяльністю геніальних композиторів Вольфганга

Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена. У листі до Потьомкіна від 15 вересня 1791 р., який наводить О. Васильчиков, Розумовський називає Моцарта «найпершим клавесиністом і одним з наймайстерніших композиторів Німеччини» [1, т.1, с. 122].

2 грудня того ж року не стало генія музичного класицизму Моцарта, що помер у віці 36 років. Місце великого Моцарта в салонах Розумовських і Ліхновських зайняв музичний геній із Німеччини, Бетховен, що відзначає музикознавець того часу Людвіг Ноль [18, с. 13]. Артистичною сценою Бетховена став також музичний салон російського посольства, яке надавало щедрю допомогу композитору у важкі для нього часи душевних страждань, коли насувалась глухота. Не зважаючи на тяжкі випробування композитора, період 1802-1804 рр. був надзвичайно творчо плідним. Ним створено II симфонію D-dur (ре мажор, ор. 36), III «Героїчну» Es-dur (мі бемоль мажор, ор. 55), сонати для фортепіано C-dur (до мажор, ор. 53), «Апасіонату» f-moll (фа мінор, ор. 57), потрійний концерт для фортепіано, скрипки і віолончелі C-dur (до мажор, ор. 56), а також перший варіант опери «Фіделіо».

Квартетні твори, що були того часу складені композитором, відразу виконувались квартетом І. Шупанціга, який утримував Розумовський, часом виконуючи партію другої скрипки. Скерцо з квартету фа мажор, ор. 59, № 1 присвячено самому Розумовському. 3 квартети ор. 59 були складені Бетховеном на замовлення Андрія Кириловича, про що свідчить автограф квартетів ор. 59 і сонати «Апасіоната». 3 квартети ор. 59 (квартети Розумовського) були опубліковані в січні 1808 р. у Відні з присвятою «Tres humblement dedies a Son Excellence Monsieur la Comte de Rasumoffsky ... pur Louis van Beethoven» [12, с. 243].

Внаслідок характерного для родини Розумовських захоплення архітектурою і будівництвом у передмісті Відня Ландштрассе виникли величні споруди і прекрасний парк.

Побудований у саду флігель отримали у своє розпорядження Бетховен і квартет Шупанціга. Величні споруди й талановита гра музикантів заохочували багато слухачів. Німецький композитор Іоганн Фридрих Рейхард в листі від 10 грудня 1808 р. так визначає ці події: «...чарівний квартет відмінного скрипаля пана Шупанціга відкрив підписку на зимовий сезон у резиденції графа Розумовського» [23, с. 204, с. 271]. Андрій Кирилович також був присутній на першому виконанні Шостої симфонії F-dur (фа мажор, ор. 68) «Pastorale» («Пасторальна») Людвіга ван Бетховена. Геніальний твір, П'яту симфонію c-moll (до мінор, ор. 67), так само як й Шосту, Бетховен присвятив князю Лобковицю і графу Розумовському.

Тріумфом Людвіга ван Бетховена у Відні була його участь у музичних святах на честь Віденського конгресу, присвячених перемозі європейської коаліції над Наполеоном. На святах у будинку Розумовських був присутній Бетховен, а 8 і 12 грудня 1813 р. у приміщенні Віденського університету відбулися великі концерти за участю композитора. Виконувалась Сьома симфонія і військова програмна симфонія «Перемога Веллінгтона при Вітторії». Диригував сам Бетховен, концертмейстером оркестру виступив блискучий скрипаль Шупанціг, в оркестрі грали відомі композитори Шпор, Сальєрі, Гуммель і Майзедер [18, с. 411]. Тріумфу Людвіга ван Бетховена сприяв Андрій Розумовський, який завжди підтримував композитора як у часи величних досягнень, так і в період духовних страждань митця.

**Висновки.** Князь Андрій Кирилович Розумовський пішов із життя 25 вересня 1836 р. у Відні. Газета «Вінер Цайтунг» надрукувала некролог у пам'ять графа, віддаючи данину його шляхетній діяльності: «Протягом багатьох років князь Розумовський посідав посаду російського посла у Відні і продовжував жити тут після відставки. ... Шляхетні духовні і душевні якості покійного забезпечили йому незабутню пам'ять всіх тих, хто близько його знав...» [17]. Ім'я Андрія

Розумовського залишилось у пам'яті нащадків завдяки його діяльності як талановитого державного діяча, мецената та музиканта-просвітника, про що свідчать чисельні присвяти Людвіга ван Бетховена, зокрема його геніальні квартети оп. 59, а також портрет роботи Ф. Г. Вальдмюллера, де зображений Андрій Кирилович в останні роки життя.

Процес розвитку євроінтеграційних процесів в Україні ХХІ ст. має під собою глибокі історичні підвалини, зокрема, велике значення має культуротворча діяльність родини Розумовських. На основі джерелознавчої, пошукової реконструкції музично-просвітницької діяльності Андрія Кириловича Розумовського, в контексті європейської культури II пол. ХVІІІ ст., можна позначити її як один із витоків сучасного європейського вектора розвитку культурного простору України. Музично-культурна спадщина Андрія Розумовського, його меценатська і творча діяльність виступає певним формуючим чинником сучасного культурного середовища та естетичної аури України. У контексті відповідної епохи та історико-соціальних умов суспільства, у комплексній взаємодії і творчій комунікації спонсора, музичного організатора, композитора, виконавця та реципієнта, проявляється інтелектуально-чуттєва атмосфера створення, поширення і сприйняття музичного мистецтва.

### Література

1. Васильчиков А. Семейство Разумовских. В 5 тт. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1880-1894.
2. Граб У. Б. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019. 456 с.
3. Калустян Э. Кирилл Разумовский и его имя в Петровском-Разумовском. Москва: МГУП, 2002. 80 с.

4. Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. Москва: Искусство, 1988. 334 с.
5. Сумароков А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Москва: Университетская типография у Н. Новикова, 1787.
6. Шульгіна В. Музична україніка. Київ: НАКККиМ, 2003. 250 с.
7. Шульгіна В., Злотник О. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2019. №1(40). С. 28-34.
8. Яковлев О. Теоретичні основи дослідження європоцентричних тенденцій у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття. Синергетична парадигма простору культури. Київ: НАКККиМ, 2014. С. 20-26.
9. Abert M. Mozart. Bd. 1-7. Leipzig, 1989. Bd.7. P. 642-644.
10. Barkova O., Shulgina V., Yakovlev O. Establishment of the Multimedia Historic and Cultural Resources of Multipurpose Electronic Library. Die 10. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie Electronic Imaging & the Visual Arts. Berlin, 2003. P. 184-189.
11. Batoni and his Brit. Patrons. Great London Council. 8 June – 30 August, 1982. P. 81.
12. Beethoven an Furst Rasumowsky. Wien. 5 Juni 1818. № 810. T. 5. P. 144 – 148.
13. Fischer E. G. Catalogue du jardin des plantes de ... Monsieur le Comte Alexis de Rasoumoffsky a pres de Moscou. Moskau. 1808. P. 81.
14. Girardi M. Das Palais Rasumofsky. Wien, 1937. P. 7, 11, 24-26.
15. Helbig Georg A. W. v. H. Russische Gunstlinge. Munchen, 1983. P. 205-207.
16. Hubsch L. L. van Beethoven, Rasumowsky-Quartette op. 59, Munchen, 1983. P. 10.

17. Nachruf. Wiener Zeitung. Montag, 3. October 1836.
18. Nohl L. Beethovens Leben. Leipzig, 1867. Bd. 2. P. 13, 243, 411.
19. Rasumovsky Gregor. Gregor Graf Rasumovsky. Halle/Saale: Privatdruck, 1904. P. 37-57.
20. Rasumovsky Maria. Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof. Koln: Bohlau Verlag, 1998. 270 p.
21. Rasumovsky Maria. Die Slawisten der k.k. Hofbibliothek. Biblos. 1988. H. 4. P. 225-244.
22. Razumovsky Camillo. Furst Andreas Kirillomitsch Rasoumoffsky. Halle/Saale: Privatdruck, 1904. P. 15.
23. Reichardt J. E. Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808/09. Bd.1. Amsterdam, 1810. Pp. 204, 271.
24. Robbin Landon H.C. Haynd. London, 1977. Bd. 4. P. 25.
25. Schlozer A. W. Offentliches und privat-Leben, von ihm selbst beschrieben. Bd. 1. Gottingenя, 1802. P. 74.

**Валерия Дмитриевна Шульгина,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Национальная академия руководящих кадров  
культуры и искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: vdshulgina@gmail.com,  
ORCID: 0000-0001-6007-2901

**Александр Викторович Яковлев,**  
доктор культурологии, доцент, ректор,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: art-platforma@art-platforma.kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-5881-0861

## **МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ КИРИЛЛОВИЧА РАЗУМОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ**

**Аннотация.** Цель исследования – выявление истоков современного евроинтегрированного культурного творчества в Украине на основе источниковедческой, поисковой реконструкции музыкально-просветительской деятельности Андрея Кирилловича Разумовского в контексте европейской культуры II пол. XVIII в. Сформулирована проблема музыкально-культурного творчества как побудителя формирования культурной среды и эстетической ауры в контексте соответствующей эпохи и историко-социальных условий общества во взаимодействии и творческой коммуникации спонсора и музыкального продюсера, композитора, исполнителя, реципиента в интеллектуальной атмосфере создания, распространения и восприятия

музыкального искусства. Методология исследования опирается на междисциплинарный подход с использованием методов историзма, научной ретроспекции, персонологии, источниковедческого и музыковедческого подходов, а также метода теоретического обобщения. Научная новизна исследования заключается в том, что реконструирована музыкально-просветительская деятельность в области национального культурного творчества сына последнего гетьмана Украины Андрея Кирилловича Разумовского; представлены личные документы из семейного архива графа Камилло Разумовского (Camillo Rasumovsky), которые раскрывают важные факты государственной и просветительской деятельности Андрея Кирилловича; определено значение национальной культурно-утверждающей деятельности семейства Разумовских для последующего развития евроинтеграционных процессов в Украине XXI в.

**Ключевые слова.** евроинтеграция, музыкально-культурное творчество, музыкально-просветительская деятельность, интеллектуальная биография, персонификация деятельности Кирилла Григоровича и Андрея Кирилловича Разумовских

**Valeria D. Shulgina,**  
DSc in Arts, Professor,  
National Academy of Management of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: vdshulgina@gmail.com,  
ORCID: 0000-0001-6007-2901

**Olexander V. Yakovlev,**  
DSc in Culturology, Associate Professor, Rector,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: art-platforma@art-platforma.kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-5881-0861

**MUSICAL CULTURAL CREATION BY ANDRIY  
KYRYLOVYCH ROZUMOVSKY IN THE DIMENSIONS OF  
EUROPEAN CULTURE  
SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY**

**Abstract.** The purpose of the study is to identify the origins of modern European-integrated cultural creativity in Ukraine on the basis of source study, search reconstruction of the musical and educational activities by Andriy Kyrylovych Rozumovsky in the context of European culture of the second half of the 18<sup>th</sup> century. The problem of musical and cultural creativity is formulated as the formation of the cultural environment and aesthetic aura in the context of the corresponding era and the historical and social conditions of society in the interaction and creative communication of the sponsor and the music producer, composer, performer, recipient in the intellectual atmosphere of creation, dissemination and perception of musical art. The research methodology is based on an interdisciplinary approach using the methods of historicism, scientific retrospection, personology, source study and musicology, as well as the method of theoretical generalization. The scientific

novelty of the research lies in the fact that the musical and educational activities in the area of national cultural creativity by the son of the last hetman of Ukraine Andriy Kyrylovych Rozumovsky are reconstructed; personal documents from the family archive of Count Camillo Rosumov'sky are presented, which reveal important facts of the state and educational activities by Andriy Kyrylovych; the significance of the national cultural creativity by the Razumovsky family for the subsequent development of European integration processes in Ukraine in the 21<sup>st</sup> century is determined.

The musical and cultural heritage of Andriy Rozumovsky, his patronage and creative activity is a certain formative factor of the modern cultural environment and aesthetic aura of Ukraine. In the context of the relevant era and historical and social conditions of society, in the complex interaction and creative communication of the sponsor, music organizer, composer, performer and recipient, the intellectual and sensory atmosphere of creation, dissemination and perception of musical art.

**Key words:** European integration, musical and cultural creativity, musical and educational activities, intellectual biography, personification of the activities of Kyrylo Grygorovych and Andriy Kyrylovych Rozumovsky

### References

1. Vasylchikov, A. (1880-1894). Semeistvo Razumovskyykh. V 5 t. Saint-Petersburg: Tipohrafiya M. M. Stasiulevycha [in Russian].
2. Hrab, U. (2019). Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafiiia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni [Myroslav Antonovych: intellectual biography. Emigrant musicology in Ukrainian cultural creation]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainського katolytskoho universytetu [in Ukrainian].
3. Kalustian, E. (2002). Kirill Razumovskiy y eho ymenye v Petrovskom-Razumovskom [Kirill Razumovsky and his estate in Petrovsky-Razumovsky]. Moscow: MGUP [in Russian].

4. Starykova, L. (1988). *Teatralnaya zhyzn starinnoy Moskvy* [Theatrical life of old Moscow]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Sumarokov, A. (1787). *Polnoe sobranie vseh sochyneniy v stykhakh y proze* [Complete collection of all works in poetry and prose]. Moscow: Unyversytetskaia tipohrafiya u N. Novykova [in Russian].
6. Shulhina, V. (2003). *Muzychna ukrainika* [Musical Ukrainian]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
7. Shulhina, V., Zlotnyk O. (2019). *Komunikatyvni funktsii khudozhnoho spilkuvaniia v muzychnomu mystetstvi* [Communicative functions of artistic communication in the art of music]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. 1(40), 28-34 [in Ukrainian].
8. Yakovlev, O. (2014). *Teoretychni osnovy doslidzhennia yevropotsentrychnykh tendentsii u mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolittia. Synerhetychna paradyhma prostoru kultury* [Theoretical bases of research of Eurocentric tendencies in art of the end of the XX – the beginning of the XXI century]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
9. Abert, M. (1989). *Mozart*. Bd. 1-7. Leipzig, 7, 642-644 [in German].
10. Barkova, O., Shulgina, V., Yakovlev, O. (2003). *Establishment of the Multimedia Historic and Cultural Resources of Multipurpose Electronic Library*. Die 10. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie Electronic Imaging & the Visual Arts. Berlin, 184-189 [in English].
11. *Batoni and his Brit. Patrons*. Great London Council. (1982). 8 June – 30 August, 81 [in English].
12. *Beethoven an Furst Rasumowsky*. Wien. 5 Juni 1818. № 810. T. 5. R. 144-148 [in German].
13. Fischer, E. G. (1808). *Catalogue du jardin des plantes de ... Monsieur le Comte Alexis de Rasoumoffsky a pres de Moscou*. Moskau, 81 [in German].

14. Girardi, M. (1937). Das Palais Rasumofsky. Wien, 7, 11, 24-26 [in German].
  15. Helbig Georg, A. W. (1983). v. H. Russische Gunstlinge. Munchen, 205-207 [in German].
  16. Hubsch, L. (1983). L. van Beethoven, Rasumowsky-Quartette op. 59, Munchen, 10 [in German].
  17. Nachruf. Wiener Zeitung. Montag, 3. October 1836 [in German].
  18. Nohl, L. (1867). Beethovens Leben. Leipzig, 2, 13, 243, 411 [in German].
  19. Rasumovsky, G. (1904). Gregor Graf Rasumovsky. Halle/Saale: Privatdruck, 37-57 [in German].
  20. Rasumovsky, M. (1998). Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof. Koln: Bohlau Verlag [in German].
  21. Rasumovsky, M. (1988). Die Slawisten der k.k. Hofbibliothek. Biblos. 4, 225-244 [in German].
  22. Razumovsky Camillo. Furst Andreas Kirillomitsch Rasoumoffsky. Halle/Saale: Privatdruck, 1905, 15 [in German].
  23. Reichardt, J. E. (1810). Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808/09, 1. Amsterdam, 204, 271 [in German].
  24. Robbin Landon H. C. (1977). Haynd. London, 4, 25 [in English].
  25. Schlozer, A. W. Offentliches und privat-Leben, von ihm selbst beschrieben. Bd. 1. Gottingen, 1802, 74 [in German].
- УДК 78.071;792.73

УДК 7.78.08;784.1;784.4

**Ганна Василівна Карась,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»,  
Івано-Франківськ, Україна,  
e-mail: karasgukr.net,  
ORCID: 0000-0003-1440-7461

## **ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНИЙ ЕПОС УКРАЇНЦІВ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТАРАСА ЖИТИНСЬКОГО**

**Анотація.** Представлення історико-героїчного епосу українців на сучасній естраді є поодиноким явищем, тому метою нашого дослідження є висвітлення цієї проблематики у творчості рок-музиканта, автора-виконавця Тараса Житинського. На основі звукозаписів співака, особистого спілкування з ним, музичної критики та публіцистики, які є джерельною базою дослідження, зроблена спроба узагальнення творчого доробку митця в цьому напрямку.

Методологія дослідження передбачала використання міждисциплінарного, конкретно-історичного, культурологічного та акмеологічного підходів, які допомагають розглянути представлення українського історико-героїчного епосу на сучасній естраді у творчості одного виконавця в динаміці та різновидах. Міждисциплінарний підхід зумовив звернення до історії України, музичної фольклористики, естрадознавства; конкретно-історичний підхід застосовано для дослідження історії створення пісень та історичних подій, відображених у них; культурологічний підхід допомагає з'ясувати місце і значення історико-героїчного епосу українців для розвитку сучасної естради, патріотичного та естетичного виховання слухачів; акмеологічний підхід спрямовує дослідження

мистецької діяльності Т. Житинського в динаміці, виокремлення значення його самовдосконалення та самореалізації для творчого розвитку.

У дослідженні подано історію створення і зміст творів історико-героїчного плану, які виконує Т. Житинський, здійснена їх класифікація, а також виокремлено різностильові виконавські манери, притаманні співакові (автентичний чоловічий гуртовий спів у народному стилі; академічна манера; стилі «кантрі», «фольк-рок», «рок-н-рол», «шансон», ліричний бардівський спів). Творчий процес виконавця триває вже 3 десятки років. Еволюція митця зумовлена самовдосконаленням, постійним пошуком нових (забутих) пісень, їх презентуванням широкій публіці. Багатогранність таланту Т. Житинського представлена використанням різних виконавських манер, володінням інструментом, композиторським хистом, дослідницьким пошуком, менеджерськими якостями.

**Ключові слова:** історико-героїчний епос, українська естрада, пісня, виконавські стилі, музична культура, фольк-орієнтація, співак Тарас Житинський

**Вступ.** Статтю присвячено представленню історико-героїчного епосу українців у творчості сучасного митця Тараса Житинського. Актуальність дослідження обумовлюється потребою глибшого осягнення трансформації українського фольклору на сучасній естраді.

**Постановка проблеми.** Висвітлюється широкий шар побутування історико-героїчного епосу на сучасній естраді, який є ваговою складовою української народної музичної творчості та основою сучасних інтерпретацій. Він тісно пов'язаний із процесом формування українського народу у XIII-XIV ст., який відбувався в час боротьби проти монголо-татар, а потім – татар і турків. А. Іваницький твердить: «Численні жертви, що їх приносив народ впродовж століть у боротьбі за

волю, підтримували стійкий інтерес до трагіко-героїчного епічного стилю, який дістав вищого розвитку у думках» [5, с. 126]. З того часу до наших днів ця вагома частина українського музичного фольклору не тільки розвивається у новотворах ХХ ст., а й зазнає трансформації, інколи навіть реінкарнації, у прочитанні сучасних естрадних виконавців, одним з яких є Тарас Житинський.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історія розвитку українського музичного фольклору висвітлена у праці А. Іваницького [5], витоки та інтонаційні складові української пісенної естради – у дослідженні Т. Рябухи [9], взаємопроникнення і синтез української естрадної музики і фольклору – у праці В. Тормахової [10]. А. Фурдичком здійснено комплексне дослідження процесів фольклоризму у пісенно-музичному мистецтві України (к. ХХ – поч. ХХІ ст.) [11]. Поряд із іншими аспектами, автор аналізує становлення та розвиток поп-фольк гілки української естради та її основних виконавців, а також української альтернативної музики. Однак означена нами проблематика, як і постать Т. Житинського, не висвітлена у цих дослідженнях.

У статтях та інтерв'ю О. Бас [1], Л. Зьоли [4], О. Павлова [7], В. Підгайної [8] розкриваються окремі аспекти життєтворчості Т. Житинського, невеликий огляд здобутку виконавця знаходимо у нарисах О. Євтушенко [2]. Опис творів, які ввійшли до CD-альбому виконавця (рис.1), здійснений нами у передмові до нього [6].

**Мета дослідження** – висвітлити представлення Тарасом Житинським історико-героїчного епосу українців на сучасній естраді.

**Виклад основного матеріалу.** Народна пісенна творчість українців живить усі види й жанри музики, в тому числі й естрадну. Науковці виокремлюють певні ознаки фольклору, що можуть адаптуватися до особливостей останньої: інтонаційно-мотивні, метро-ритмічні; мелодична орнаментика,

вокалізація голосних, лади; особливості типів багатоголосся; квадратно-симетричні побудови та інші [11, с. 178-179]. В. Тормахова наголошує: «Фольклор споріднений із джазовою, рок- і поп-музикою через загальні ознаки: *колективність, анонімність, імпровізаційність творчості, незакріпленість, варіантність трактувань* того самого твору» [10, с. 8]. Останніми часами в мистецтвознавстві утвердилось поняття фольк-орієнтації: «Це збірна категорія, що формує орієнтацію не лише на фольклор, а й на весь арсенал етномистецьких пріоритетів – образів, особливостей стилю, інтонацій, які виконавці, аранжувальники, композитори та поети-пісняри зуміли оформити в окремий потужний напрям» [11, с. 179]. Процес фольк-орієнтації притаманний українській естраді з 1970-1980-х рр., а точкою відліку можна вважати творчість В. Івасюка, яка «...у своїй глибинній основі сформована на фольклорних джерелах» [11, с. 179]. Український пісенний фольклор є у репертуарі багатьох естрадних співаків.

На зламі ХХ-ХХІ ст. фольк-орієнтація зумовила зародження фольк-альтернативи, «...що поєднує всі можливі варіації модерної та постмодерної електронної музики з автохтонними предковічними смислами народного мелосу» [11, с. 189].

Серед виконавців, творчості яких притаманна і фольк-орієнтація, і, частково, фольк-альтернатива – український рок-музикант, автор-виконавець Тарас Житинський. Він називає себе пілігримом, адже мандрує все своє життя, – об'їздив півсвіту, а з сер. 1990-х рр. живе на 2 країни – Україну й Велику Британію. О. Євтушенко писав: «Що не кажіть, а гени – велика річ. Народжений у родині репресованих вояків УПА в далекій Карагандинській області Тарас Житинський лише у 1981-му зміг повернутися на Батьківщину – у місто Івано-Франківськ» [2, с. 105-106]. Здобувши освіту на музично-педагогічному факультеті Івано-Франківського педінституту ім. В. Стефаника, він завойовує важливі перемоги: дипломант джаз-фестивалю

«Кришталевий лев» (1989 р.), третя премія на фестивалі «Червона рута» (1991), аналогічна премія на «Слов'янському базарі» (1992 р.), із групою «Скала» – переможець рок-фестивалю «Тарас Бульба» (1994 р.), володар Гран-прі фестивалю «Повстанським плаєм» (2007 р.).

Святкування 50-ліття створення Української повстанської армії (УПА) у 1992 р., в якому Т. Житинський брав активну участь, спрямувало його творчість у руслі національно-патріотичної пісні: «Саме там розкрилися у повній мірі дивовижна харизма, сильний голос і вкрай експресивна манера виконання співака – три складові, що скрізь, де б не виступав, приносили йому успіх» [2, с. 106].

Перебравшись до Лондону, Тарас у вільний від важкої праці час віддає себе музичній творчості, контактує з українською діаспорою, створює гурт «Земляки». О. Євтушенко підкреслює: «Головними “коніками” репертуару Житинського були козацькі пісні, історичні думи та пісні УПА. Відростивши собі на голові справжнього оселедця, він став схожим на вільного козака в екзилі. Це був план навернення українців до рідного коріння. Тарас довів, що, живучи в іншій країні, можна розвивати власну культуру і бути цікавим для місцевої публіки. Тому й не дивно, що Тарас в Англії таки має прихильників серед англосаксів» [2, с. 106].

Як засвідчує період Незалежності України, до рідного коріння необхідно повертати українців і на рідній землі. З цією метою, Т. Житинський багато концертує Україною, записує альбоми: у 1990-х рр. – «Чорний лебідь», «Ва-банк», «Синьо-жовта ріка», у 2009 р. – «Козацькі балади» та «Їхали батяри». Своєрідним узагальненням творчості, проектом усього життя є альбом «Історія України в піснях XVII-XX століть» (2016 р.) – своєрідна антологія пісень української боротьби й величі духу, до якої ввійшли майже 60 творів різних жанрів, – від дум та історичних пісень до сучасних новотворів із 4 альбомів [3]. Свою місію виконавець сформував так: «Колись давно, в

Стародавньому Римі, імператор Троян казав, що народ можна знищити, не обов'язково воюючи з армією чи руйнуючи храми, можна просто знищити його історію. Ми зараз знову підіймаємо цю історію, яку для нас зберіг наш народ. Він цю свічку проніс крізь століття, і ми так само її несемо, ця свічка ніколи не загасне. Піснями ми повертаємо українську історію» [8]. Тепер співак працює над п'ятим випуском альбому, до якого долучить ще 15 нових пісень.

Т. Житинський насправду пропонує зацікавленому слухачеві історію рідного народу продовж останніх 5 століть у піснях, які спробуємо проаналізувати.

Найдавнішими за походженням є *козацькі пісні*, які виникли у XV-XVI ст. і найбільше увібрали в себе історичні реалії своєї доби. Маючи у своїй основі реальні факти і явища (боротьба з турецько-татарськими нападниками, перемоги і поразки козацького війська, чужинська неволя, рабство і т. п.), козацькі пісні передусім творять ліричний образ козака – типового представника Запорізької Січі, відтворюють його внутрішній духовний світ, передають романтику козацької волі. У них степові лицарі-запорожці зображені оборонцями рідного краю. *Історичні пісні* – поширений жанр героїчного поетичного епосу українського народу. Це – ліро-епічні твори про конкретні чи типові історичні події та процеси, відомих історичних осіб, чие життя і вчинки пов'язані з подіями суспільно-політичного життя, в яких відтворено дух певної історичної епохи. Історична пісня, з одного боку, є продуктом розвитку ліричної пісні, а, з іншого – належить до епічної поезії.

Жанр козацької історичної пісні представлений у доробку Т. Житинського багатьма творами. Так, пісня «Ой, на горі там женці жнуть» – про одного з найвидатніших полководців Європи, державного діяча та дипломата – Петра Конашевича-Сагайдачного (1570-1622 рр.), який не програв жодної битви ні на суші, ні на морі. Хотинська битва стала останньою для гетьмана – від численних ран, отриманих на полі

бою, він помер у Києві. Пісня «Ой полечко, поле» передає картину смерті двох козаків – з багатой і бідної родин, і відмінне їх пошанування суспільством. Авторство пісні «Ой, горе тій чайці» приписують Івану Мазепі (1639-1709 рр.) – українському державному і політичному діячеві, гетьману Лівобережної України та Війська Запорозького обох берегів Дніпра, меценату української культури. Як високоосвічена людина, І. Мазепа був поетом, музикантом (грав на бандурі). Пісню «Ой, горе тій чайці» вважають не тільки улюбленою піснею гетьмана, а його авторською. За жанром – це пісня-символ, тужливий плач за долею поневоленої України. «Гей, розвивайся, та сухий дубе» – належить до пісень про майбутній похід запорожців. Пісня «Із-за гори, із-за кручі» присвячена ватажку запорожців, полковнику Данилу Нечаю, який наклав головою, б'ючись із поляками у 1651 р. «За Сибіром сонце сходить» – пісня про Устима Кармелюка, який уславився в 1830-х рр. на Поділлі, та гайдамаччину. Одним із найкращих творів про народного ватажка опришків Олексу Довбуша (1700-1745 рр.), який діяв із своїм загоном на Прикарпатті, Закарпатті та Буковині, є історична пісня «Ой, попід гай зелененький», яка сприймається як своєрідний документ про його загибель. Морська козацька пісня «Гей, нумо, хлопці, до зброї» передає козацьку відвагу, щире християнську віру у перемогу й опіку святих (святого Юрія та Пречистої Матері Божої Марії). Козацька лірична пісня «Там на горі крута вежа» була поширеною в Галичині, зокрема і середовищі Українських Січових Стрільців (УССів), а також воїнів УПА. Українська морська козацька пісня «Ой, по синьому морю», про визволення козаків із турецької неволі, актуалізована в репертуарі не тільки сучасних бандуристів, а й бардів. Жартівлива лірична козацька пісня «Ішов козак потайком» повна оптимізму, бадьорості, виконується співаком у стилі «рок-н-рол», а лірична «Там, на ставі» – а capella в стилі народного гуртового співу.

З II пол. XVIII ст. складаються рекрутські та солдатські пісні, оскільки вводилась обов'язкова військова служба як у Росії (східні землі України входили до її складу), так і в Австрії (згодом – Австро-Угорщині), до складу якої входили західні землі України. До них примикає солдатська пісня-вальс XIX ст. з Волині «В неділю пораненьку».

*Думи* – це народні епіко-ліричні пісенні твори героїчного, рідше соціально-побутового змісту. Вони належать до найвизначнішої частини українського народного епосу. Думи виникли в XVI ст. і продуктивно розвивалися впродовж 3 століть. Походження жанру пов'язане з посиленням боротьби українського народу проти іноземного поневолення та феодално-кріпосницького гніту. Для захисту рідної землі в цей час формується могутня сила самооборони – козацтво. Життя козаків та їх боротьба складають основну вісь героїко-романтичних оповідей дум XVI ст. Другу групу складають думи XVII-XVIII ст. про визвольну боротьбу українського народу 1648-1654 рр. Основна тематика дум породжена епохою безперервної всенародної боротьби з іноземними загарбниками українських земель. У них оповідається про подвиги народу чи його окремих представників-героїв, що виступили на захист своєї Батьківщини від навали чужинців-поневолювачів, часто оспівується героїчна смерть воїна в цій боротьбі. Суттєвою рисою дум є імпровізаційність. Виконавець дум має творчу свободу у їх донесенні до слухача. Думи виконувалися мандрівними співцями-рапсодами, кобзарями та лірниками, тобто спів звучав у супроводі кобзи, бандури або ліри (рідше).

Т. Житинський бере до свого репертуару кілька дум, ставлячись до них дуже трепетно, – виконує автентично, дотримуючись збережених оригіналів. Козацька дума «Ой, у 1791 році» – з літопису чорноморського козацького війська, що відображає перший період інтенсивної російської колонізації Півдня України. Її зміст передає історичні події, коли російська цариця Катерина II видала наказ про виселення козаків на річку

Кубань. На CD записано 2 варіанти цієї думи, які виконуються автентичним гуртовим співом без супроводу (тут співак використовує студійний запис, самостійно виконуючи всі партії поступово, і зводячи їх до багатоголосого варіанту). У козацькій думі «Гомін, гомін по діброві» мати лякає сина бідою, тільки б він не пішов на Запоріжжя, адже вільне, веселе та славне лицарське життя запорожців приваблювало на Січ силу народу. Козацька дума на слова І. Котляревського «Ой, віє ж вітер» – діалог козака й вітру про волю. «Гей, літа орел» – дума про запорізького козака Максима Залізняка, який очолив велике народно-визвольне повстання, відоме під назвою «Коліївщина» (почалося навесні 1768 р.). Розбивши ворога, гайдамаки оголосили Україну вільною і обрали гетьманом М. Залізняка. Польський король С. Понятовський у змові з російською царицею Катериною II руками генерала Гур'єва виманили всю козацьку старшину на нараду, де їх арештували, а військо розбили. Залізняка було заслано до Сибіру, а Гонту видано полякам, які його стратили.

З піднесенням національно-патріотичної свідомості українців Галичини, у 1900 р. лідер Русько-Української Радикальної партії К. Трильовський ініціює створення протипожежно-спортивних товариств під назвою «Січ». Ця назва означала поворот у свідомості від побутово-практичного виховання до наголосу на славетній українській історії, на традиціях Запорізької Січі. У 1911-1914 рр. воєнізовані товариства «Січ» та «Сокіл» набувають антиросійської орієнтації. З початком Першої світової війни (1914 р.) утворюється військове формування УСС, яке входило до складу австро-угорської армії і брало участь у боях із російською армією. Після краху Австро-Угорщини галицькі УССи влилися до складу Української Галицької Армії Західно-Української Народної Республіки. В середовищі УССів виникли *стрілецькі пісні*, які стали новотворами ХХ ст. Хоча вчені розглядають їх у системі усно-писемної культури і часто ці твори мали авторів,

проте для них характерна поглиблена фольклоризація. Тематика стрілецьких пісень надзвичайно широка, а провідними є зразки героїко-патріотичної, бойової та ліричної тематики.

Звернення Т. Житинського до стрілецької пісні теж не випадкове, адже його дід, Василь Онуфрійович Стефанів, воював у підрозділі УССів під керівництвом полковника Самокиша у військах С. Петлюри. Пісня «Як з Бережан до Кадри» написана письменником, хорунжим легіону УСС та УГА Р. Купчинським у жовтні 1916 р. В основі мелодії, як вважав композитор Я. Ярославенко, лежить мотив народної пісні «Wesoło, bracia, wesoło...» із записів В. Залеського. Пісня фольклоризувалася в середовищі стрілецтва і стала загально улюбленою та однією з найпоширеніших стрілецьких пісень. «Розпрощався стрілець» належить до поширених і популярних пісень УССів. У радянські часи вона піддалася фальсифікації. Мелодію цього стрілецького реквієму більшовиками було запозичено буквально. Вони, переробивши текст і пристосувавши його до тогочасних ідеологічних потреб, використали для створення начебто революційної пісні «Там, вдали за рекой», хоч такої пісні в роки громадянської війни (1918-1920 рр.) у російській більшовицькій армії не існувало. Слова та мелодія пісні «Гей, там, на горі, Січ іде» написані К. Трильовським із нагоди першого Січового свята 6 червня 1902 р. у м. Коломия (нині Івано-Франківської обл.). Ця пісня стала гімном січовиків, оскільки її патріотичний зміст цілком відповідав ідейним переконанням стрілецтва. Масовий характер виконання пісні в Галичині протягом I десятиріччя ХХ ст. і пізніше, зумовили її довголіття. «Гей, на горі на Маківці» належить до історичних пісень УССів, оскільки присвячена бою січових стрільців із москалями на горі Маківка, що вівся 29 квітня – 2 травня 1915 р. Світла, хоч кривава, перемога УССів на цій горі, усталила їх безсмертну славу. Тематично пісня має соборницький характер, оскільки вказує на синьо-жовтні прапори у Києві, тобто засвідчує акт Злуки УНР та ЗУНР. У

1990-х рр. вона актуалізована у сучасних варіантах, що є свідченням нових форм поширення фольклорних текстів, зокрема стрілецьких пісень. Пісня УССів «Там, за небокраєм» інтерпретується виконавцем у стилі «рок», популярна лірична пісня «Ой, там у Львові» – у стилі «кантрі», а пісня «Гей ви, хлопці» осучаснена ритмами ХХ ст. Пісня «Гей-гу гей-га» (музика і слова Т. Чача-Крушельницького) – єдина з жанру пластових пісень («Пласт» – національна скаутська організація українців, заснована в 1911 р., заборонена польською, німецькою і радянською владою. У свій час учасниками Пласту були такі видатні українці як С. Бандера, Б. Гаврилишин, Р. Шухевич та ін.

*Пісні національно-визвольних змагань початку ХХ ст., які співали вояки армії С. Петлюри чи козаки Н. Махно, належать до привласнених росіянами. Так, «Любо, братці, люблю» – пісня козаків батька Махна, основу до якої вони взяли з козацької народної пісні Кубанських козаків. Цю пісню любив співати і сам Н. Махно. Т. Житинський каже: «Нічого не маючи проти варіантів різними мовами, де люди гарно виконують цю пісню, поміж тим горджуся що БОГ поміг мені знайти і заспівати цю пісню, де б'ється серце, де живе душа. Велика сила духу, козачий характер мого народу» [3]. Він розповідає, що українська версія пісні була записана етнографом Олександром Грибом в 1997 р. на півдні України. Тобто саме там, де у давнину гуляли козаки, а майже сто років тому – загони Н. Махно. Гриб подарував Тарасові касету, на якій той почув розмову з літнім чоловіком, який розповів про те, що його дід воював у військах батька Махна і співав цю пісню саме українською мовою. «В інтернеті ця пісня викликає десятки тисяч переглядів і сперечань. Бо вона також відома і російською мовою. Мені не відомо, хто її першим заспівав, але я напевно знаю, що у батька Махна її співали українською», каже Т. Житинський [7]. Козаки батька Махно співали пісню «Ех, яблучко». Маловідомий текст «Ой, ти батьку, степ широкий*

мій» ватажка селянського повстанського руху на півдні України у 1918-1921 рр., анархіста Нестора Махно сповнений воєнної романтики, отримує сучасну інтерпретацію у творчості Т. Житинського, який написав музику до нього. Махно уособлює тип народного героя, народженого вибухом революційної стихії, а його поезія передає єднання зі степом – символом вольниці.

У часи Другої світової війни Організація Українських Націоналістів розпочинає боротьбу спершу проти німецьких окупантів, а від 1944 р. – проти більшовиків. Рух опору на чолі з УПА, який був масовим, породив виникнення ще одного пласту народної творчості – *повстанських пісень*. У них відображалися нові історичні реалії та умови боротьби. За стилістикою частина повстанських пісень виразно зближається з народно-романсовим струменем фольклору. Обидва останні жанри (стрілецька і повстанська пісня) в часи радянської влади були забороненими як для вивчення, так і для популяризації. Проте вони збереглися в народній пам'яті в Україні та в діаспорі, а з часу проголошення незалежності України у 1991 р. активно введені до наукового обігу, концертного виконання.

Цей жанр належить до улюблених у творчості Т. Житинського. Популярна пісня воїнів УПА «Завтра в далеку дорогу» відображає долю повстанця, зокрема прощання з родиною та коханою. Лірико-патріотична тематика зумовлює популярність пісні і в наші дні. «Вже вечір вечоріє» належить до популярних повстанських пісень, які відображають військовий побут: запеклий бій, поранення, незламний дух повстанців. Чіткий маршовий ритм, мажорна тональність та рухливий темп сприяють створенню яскравого музичного образу. За образним змістом пісню «Там, під Львівським замком» можна вважати своєрідним реквіємом, оскільки в ній передано прощання матері з убитим сином-партизаном. Використання рівномірної розлогої мелодії сприймається як своєрідна «колискова» згорьованої матері. Виразний патріотичний мотив та жаль за полеглими

повстанцями спопуляризували пісню в Галичині настільки, що вона часто звучить у побуті до наших днів. «Марш дивізії «Галичина», яка була сформована у 1943 р., а під кінець війни стала Першою Українською Дивізією Української Національної Армії, передає основну мету дивізії – боротьба за вільну незалежну Україну. Автором слів і музики є ректор собору Святої Софії в Римі, отець-доктор Іван Музичка – колишній воїн дивізії, який навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, диригував хорами, викладав клас скрипки в учительській семінарії в Рогатині, грав у дивізійному оркестрі.

*Авторські твори* у репертуарі Т. Житинського теж добираються в контексті історико-героїчної тематики. Так, пісня «Курінний» (слова і музика О. Веремчука) – про події 1920-х рр., воїнів армії УНР, які вели відчайдушну боротьбу за незалежність України. Виконавець присвячує її полковнику Армії УНР П. Болбочану. Авторська пісня Т. Житинського «Синам УПА», яка присвячена воїнам УПА, мелодично наближена до народної пісні, за стилем виконання та аранжування – до рок-музики. Пісня «Мій друже, Ковалю» (музика Ю. Галича, слова М. Матоли) – про героїчну боротьбу вояків УПА. Т. Житинський здійснив український переклад відомої пісні В. Висоцького «На братських могилах» про братські могили після Другої світової війни і виконує її в стилі автора. Емігрантська пісня-танго «Прощай, Україно» (автор – О. Смик) передає тужливі хвилини прощання воїнів з Україною. Ще один твір О. Смика, «Отаманша Маруся» – про шістнадцятирічну гімназистку Олександрю Соколовську, яка після загибелі братів, повстанських отаманів, стала на чолі тисячного війська у 1918-1919 рр. Пісня «Пане Симоне» (музика і слова О. Смика) присвячена головному отаману УНР С. Петлюрі.

Авторська пісня Т. Житинського «Мені сьогодні було 20 літ» належить до творів про введення у 1979 р. радянських

військ в Афганістан, примусову участь молодих українських вояків у війні, яка тривала до 1989 р. і на фронтах якої полягло 3,5 тис. українців. Пісня УНА-УНСО «Хорватський марш» про воєнні події на Балканах складена на відому мелодію італійських партизан «Белла, чао», є однією з найвідоміших антифашистських міжнародних пісень. Її виконують різні рухи спротиву, варіюючи літературний текст, додаючи щось своє. Так поступили й українці. В основу своєї діяльності УНА поставила ідею Нації. Організація пройшла бойовий вишкіл, як організована сила брала участь у 4-х сучасних війнах. Лірико-патріотичний твір сучасного композитора І. Іванціва «Ой, рекруте» написаний на текст О. Смика в стилі авторських пісень і побудований на діалозі рекрута та його коханої.

Національний дух українців не тільки не згасав у найтяжчі історичні часи, але на поч. ХХІ ст. явив усьому світу свою гідність і незламність. Нещодавно розв'язана Росією війна проти України спонукає не тільки до опору агресору, але й до творення нових пісень, які допомагають українцям вистояти і боротися за свою свободу. Т. Житинський виступає на Сході України, співає на передовій, для «Правого сектору», для ХІ батальйону, на полігонах, для «Добровольчого українського корпусу», у Львівському військовому шпиталі, у шпиталях Києва. Його мета – співом і піснями об'єднати Україну.

Авторські твори Т. Житинського «Майдан 2014» – пісня Революції Гідності, «Залізна бригада» (на слова Р. Семісала), яка присвячена захисникам Донецького аеропорту – українським кіборгам, авторський твір Живосила Лютого «Мчать козаки», яка присвячена всім небесним сотням України, – це відгук на історичні події останнього часу.

Отже, творчість Т. Житинського припадає на III період розвитку української естради, який, на думку Т. Рябухи, характеризується «...ренесансом сольної естрадної пісні, переважно ліричної, і містить спеціальну орієнтацію на національно характерні лексичні елементи» [9, с. 181]. Така

орієнтація спрямовує до пізнання національної народної творчості. В. Тормахова виокремлює такі типи взаємозв'язків фольклору з естрадною музикою: 1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною (застосовується в джазі, поп-музиці) [10, с. 10]. Усі вони притаманні творчості Т. Житинського. Виконання всіх вище названих творів таке ж різноманітне, як і жанри, в яких вони написані. Ми чуємо спів чистого оксамитового баритона Тараса без супроводу (у старовинній думі), під власний супровід гітари та різного роду інструментальних ансамблів. Приваблюють різностильові виконавські манери співака: автентичний чоловічий *гуртовий спів у народному стилі* (тут Т. Житинський здійснює студійний запис свого голосу, виконуючи всі партії почергово) при виконанні дум та козацьких пісень; *академічну* манеру співак застосовує у дуеті з дочкою, Іриною Житинською, оперною співачкою, примадонною Вроцлавської опери, виконуючи пісню «Ой, рекруте»; стиль «*кантрі*» (вплив канадських та американських гуртів української діаспори) виконавець використовує для стрілецьких та повстанських пісень («Вже вечір вечоріє», «Там на горі крута вежа», «Ой там у Львові»); в стилі *фольк-рок* виконується пісня «Ішов козак потайком», а пісні «Синам УПА», «Там за небокраєм», «Залізна бригада», «Мчать козаки» мають яскраве забарвлення *рок-н-ролу* (Т. Житинський вважає, що основний вплив у цьому жанрі на нього справили британські рок-гурти «Deep Purple» та «Pink Floyd», українська рок-група «Кому вниз»); ліричний *бардівський спів* притаманний більшості його творів; не уникнув виконавець і *шансону* (в цьому напрямі виконується пісня «Отаманша Маруся»). Основним інструментом, який використовує виконавець для супроводу, є акустична гітара, якою він добре володіє. Для творів в стилі рок Т. Житинський

використовує електрогітари, ударні інструменти, трубу, синтезатори, для пісень у фольк-стилі – бандуру, сопілку, скрипку. Як аранжувальник багатьох пісень Т. Житинський застосовує імпровізацію, змінює їх ритміку і мелодику, додає власні вставки. Для створення художнього образу козаків-махновців у пісні «Ех, яблучко» застосовано імітацію скрипу возів, звучання гармошки, свист.

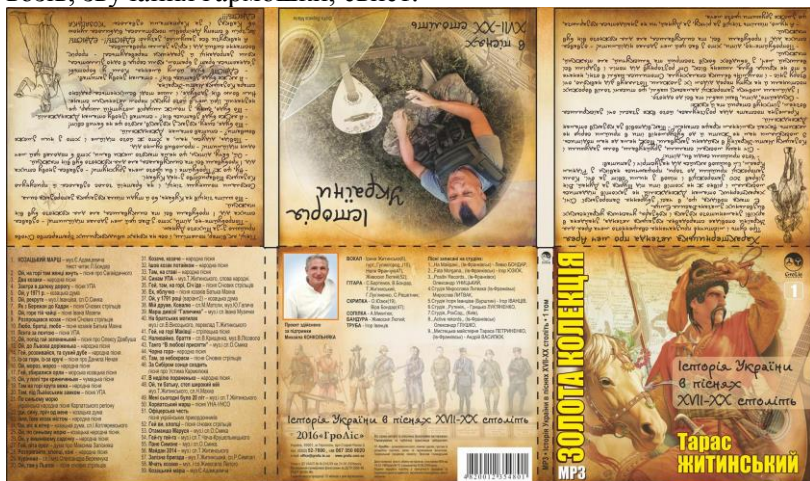


Рис. 1. Диск Т. Житинського «Історія України в піснях XVII-XX століть»

**Висновки.** Т. Житинського називають бардом, рокером, сучасним кобзарем, проте виконавець сам себе відносить до рокерського цеху. Він підкреслює про такі явні напрямки свого виконавства: рок-музика, поп-музика і шансон, український фольклор. «Для мене стилі вже давно не важливі, для мене головний зміст» [1]. Творчий процес виконавця триває вже 3 десятиліття років. Еволюція митця зумовлена самовдосконаленням, постійним пошуком нових (забутих) пісень, їх представлення широкій публіці. Якщо на початковому етапі це були окремі твори, то впродовж

останнього десятиліття чітко сформувався великий цикл героїчно-патріотичної тематики. Багатогранність таланту Т. Житинського представлена використанням різних виконавських манер, володінням інструментом, композиторським хистом, дослідницьким пошуком, менеджерськими якостями. Як виконавець він використовує точне фольклорне цитування без змін, як композитор-виконавець – здійснює аранжування та обробки українських народних пісень у різних стилях і манерах, які завдяки його «...творчому переосмисленню отримують нове дихання, стають ближчими до народу, тобто повертаються на своє питоме природне місце – у свідомість українців» [11]. Т. Житинський не є поп-виконавцем і представником шоу-бізнесу, а тому не збирає стадіони чи величезні концертні зали захопленої публіки. Проте важливо, що пісні Тараса торкають душу, хвилюють почуття, спонукають задуматись над долею України і не залишать байдужим кожного, хто слухатиме їх. А таких, готових слухати його пісні, є багато і це ті, кого хвилює історія і майбутнє України.

### Література

1. Бас О. Для мене стилі вже давно не важливі, для мене головний зміст. URL:[https://kurs.if.ua/articles/taras\\_zhytynskyy\\_shche\\_ne\\_chas\\_dly\\_a\\_ostannogo\\_tatu\\_21847.html/](https://kurs.if.ua/articles/taras_zhytynskyy_shche_ne_chas_dly_a_ostannogo_tatu_21847.html/)
2. Євтушенко О. Україна IN ROCK: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.
3. Житинський Т. Історія України в піснях XVII-XX століть. CD. Тернопіль: «ГроЛіс», 2016. (Серія «Золота колекція 1 МР3»).
4. Зьола Л. Украдені пісні повертає Україні бард Тарас Житинський. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/ukradeni-pisni-rovertaye-ukrayini-bard-taras-zhitinskiy/>

5. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для ВНЗ. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
6. Карась Г. Історія України в піснях XVII-XX століть: передмова до альбому: Житинський Т. Історія України в піснях XVII-XX століть. CD. Тернопіль: «ГроЛіс», 2016. (Серія «Золота колекція 1 MP3»).
7. Павлов О. Лондонський козак Тарас Житинський. URL: <https://www.dw.com/uk/%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BA-%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81-%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9/a-5713178>
8. Підгайна В. Тарас Житинський: «Піснями ми повертаємо українську історію». URL: <http://sumno.com/article/taras-zhytynskuj-pisnyamu-my-povertajemo-ukrajin-1/>
9. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 203 с.
10. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 21 с.
11. Фурдичко А. Український мелос на зламі тисячоліття: динаміка фольклорної традиції: монографія. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. 316 с.

**Анна Васильевна Карась,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени  
Василия Стефаника»,  
Ивано-Франковск, Украина,  
e-mail: karasg@ukr.net,  
ORCID: 0000-0003-1440-7461

### **ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС УКРАИНЦЕВ НА СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТАРАСА ЖИТИНСКОГО**

**Аннотация.** Представление историко-героического эпоса украинцев на современной эстраде – это единичное событие, поэтому цель нашего исследования – освещение этой проблематики в творчестве рок-музыканта, автора-исполнителя Тараса Житинского. На основе звукозаписей певца, личного общения с ним, музыкальной критики и публицистики, которые являются базой источников исследования, сделана попытка обобщения творчества певца в этом направлении.

Методология исследования предусматривала использование междисциплинарного, конкретно-исторического, культурологического и акмеологического подходов, помогающих рассмотреть представление украинского историко-героического эпоса на современной эстраде в творчестве одного исполнителя в динамике и разных видах. Междисциплинарный подход обусловил обращение к истории Украины, музыкальной фольклористике, эстрадоведению; конкретно-исторический подход применен для исследования истории создания песен и исторических событий, отраженных в них; культурологический подход помогает рассмотреть место и значение историко-героического эпоса украинцев для развития современной эстрады, патриотического и эстетического воспитания слушателей; акмеологический подход направляет исследование

творческой деятельности Т. Житинского в динамике, выделении значения его самосовершенствования и самореализации для творческого развития.

В исследовании поданы история создания и смысл произведений историко-героического плана, исполнявшихся Т. Житинским, осуществлена их классификация, а также выделены разностилевые исполнительские манеры, присущие певцу (аутентичное мужское общее пение в народном стиле; академическая манера; стили «кантри», «фолк-рок», «рок-н-ролл», «шансон», лирическое бардовское пение). Творческий процесс исполнителя длится уже 3 десятилетия. Эволюция певца обусловлена самосовершенствованием, постоянным поиском новых (забытых) песен, их представлением широкой публике. Многогранность таланта Т. Житинского проявляется в использовании разных исполнительских манер, владении инструментом, композиторским мастерством, исследовательским поиском, менеджерскими качествами.

**Ключевые слова:** историко-героический эпос, украинская эстрада, песня, исполнительские стили, музыкальная культура, фолк-ориентация, певец Тарас Житинский

**Hanna V. Karas,**  
DSc in Arts, Professor,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine,  
e-mail: karasg@ukr.net,  
ORCID: 0000-0003-1440-7461

**HISTORICAL AND HEROIC EPIC OF THE UKRAINIANS  
ON THE MODERN STAGE IN THE INTERPRETATION OF  
TARAS ZHYTYNSKY**

**Abstract.** The presentment of historical and heroic epic of the Ukrainians on the modern stage is an isolated event, so the

purpose of our study is the coverage of this issue on the example of the creative work of the Ukrainian rock musician and singer-songwriter Taras Zhytynsky. An attempt to generalize the artists' creative work in this regard involving the source base of the study specifically singer's sound recordings, face-to-face communication with him was made.

Survey methodology included the use of interdisciplinary, concrete historical, culturological, and acmeological approaches which help to consider the presentment of the Ukrainian historical and heroic epic on the modern stage in the creative works of a performer in its dynamics and varieties. The interdisciplinary involved the reference to the history of Ukraine, musical folklore, popular music studies. The concrete historical approach is used to investigate the song and corresponding event background, the culturological approach helps to find out the part and significance of the Ukrainians' historical and heroic epic for the development of the modern popular music, patriotic and aesthetic education of the listeners. The acmeological approach directs the study of the Taras Zhytynsky's artistic activity in dynamics highlighting the importance of his self-improvement and self-realization for his creative development.

The study presents and classify the background of performed by Taras Zhytynsky's works and their content in the historical and heroic plan. It also outlines the author's different genres performing manners (male authentic singing in folk style, academic style, country style, folk rock, rock and roll, chanson, bard singing). The author's creative career started more than 30 years ago. Self-improvement, constant search for new and forgotten songs, the presentation of his works to wide audience promote the author's evolution. The versatility of Taras Zhytynsky's talent is represented by the use of different performance manners, instrumental technique, a composer's gift, researcher's inquiry, and managerial competence.

**Key words:** historical and heroic epic, Ukrainian art of variety, song, performing manners, music culture, folk orientation, a performer Taras Zhytynsky

### References

1. Bas, O. Dlia mene styli vzhe davno ne vazhlyvi, dlia mene holovnyi zmist [For me, styles have not been important for a long time, for me the main content] Available at: [https://kurs.if.ua/articles/taras\\_zhytynskyy\\_shche\\_ne\\_chas\\_dlya\\_ostannogo\\_tatu\\_21847.html/](https://kurs.if.ua/articles/taras_zhytynskyy_shche_ne_chas_dlya_ostannogo_tatu_21847.html/) [in Ukrainian].
2. Yevtushenko, O. (2011). Ukraina IN ROCK: statyi ta eseji [Ukraine IN ROCK: articles and essays]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
3. Zhytynskiy, T. (2016). Istoriiia Ukrainy v pisniakh XVII–XX stolit [History of Ukraine in the songs of the XVII–XX centuries]. CD. Ternopil: «HroLis» (Seriia «Zolota kolektsiia 1 MP3») [in Ukrainian].
4. Zola, L. Ukradeni pisni povertaie Ukraini bard Taras Zhytynskiy [Bard Taras Zhytynsky returns the stolen songs to Ukraine]. Available at: <https://galychyna.if.ua/analytic/ukradeni-pisni-povertaye-ukrayini-bard-taras-zhitynskiy/> [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. (2004). Ukrainskyi muzychnyi folklore [Ukrainian musical folklore]: pidruchnyk dlia VNZ. Vinnytsia: NOVA KNYHA [in Ukrainian].
6. Karas, H. (2016). Istoriiia Ukrainy v pisniakh XVII–XX stolit: peredmovna do albomu: Zhytynskiy T. Istoriiia Ukrainy v pisniakh XVII–XX stolit [History of Ukraine in the songs of the XVII–XX centuries: preface to the album: History of Ukraine in the songs of the XVII–XX centuries]. CD. Ternopil: “HroLis” (Seriia “Zolota kolektsiia 1 MP3”) [in Ukrainian].
7. Pavlov, O. Londonskyi kozak Taras Zhytynskiy [London Cossack Taras Zhytynsky]. Available at: <https://www.dw.com/uk/%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B>

- 9-%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BA-%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81-%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9/a-5713178 [in Ukrainian].
8. Pidhaina, V. Taras Zhytynskiy: “Pisniamy my povertajemo ukrainsku istoriiu” [Taras Zhytynsky: “With songs we return Ukrainian history”]. Available at: <http://sumno.com/article/taras-zhytynskij-pisnyamy-my-povertajemo-ukrajin-1/> [in Ukrainian].
9. Riabukha, T. (2017). Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady [Origins and intonation components of Ukrainian song variety]: dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvovnavstva: Kharkiv [in Ukrainian].
10. Tormakhova, V. (2007). Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis]: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvovnavstva: Kyiv [in Ukrainian].
11. Furdychko, A. (2018). Ukrayinskyi melos na zlami tysyacholittia: dynamika folklornoyi tradytsiyi [Ukrainian melody at the turn of the millennium: the dynamics of folk tradition]. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].

УДК 7.78.082.1

**Елена Георгиевна Рощенко,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Харьковская государственная академия культуры,  
Харьков, Украина,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID:0000-0002-6048-6335

**ФАУСТИАНСКАЯ СЕМАНТИКА  
ИНТОНАЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ  
ВТОРОЙ СИМФОНИИ С. РАХМАНИНОВА**

**Аннотация.** Интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова – центра притяжения в структуре знаковой системы искусства композитора – свойственно обилие знаков, позволяющих сопрягать ее содержание с ближайшими и удаленными от нее по времени сочинениями гения. Применение *контекстного метода* исследования, преодоление устоявшихся трактовок Второй Симфонии как «пейзажной» и «элегической» позволило выявить в ней семантическую программу, характерную фаустианской тематике в наследии композитора, трактовать произведение как лирическую драму, пророческое предвещение грядущей «фаустовской» Сонаты. Тема вступления I части трактована как исходный «фаустовский комплекс», «фауст-тема» (семы сомнения, неразрешимого вопроса, вечной неудовлетворенности, разочарования) рахманиновской «Фауст-симфонии». Здесь установлены черты драмы рока в его индивидуализированно-внутреннем и объективировано-внешнем воплощениях. Во II части обнаружены интонационные символы мефистофельского и Вечноженственного начал в контексте развития фаустианской концепции. Тема любви в III части подобна Благой Вести. Исходя из фаустианского контекста, Finale представлен как утверждение мужества героя, прошедшего испытания сомнением, противостояние остроте

мефистофельской иронии, очищение божественной любовью. В IV части воплощен образ Фауста, подобный герою финала II части гетевской трагедии, «высокая душа» которого познала «высший миг» истины. Обнаружение фаустианского потенциала позволяет усматривать в Симфонии черты как скрытой, так и философской программности. Изучение Второй Симфонии в контексте интонационно-семантического «словаря» в наследии Рахманинова позволяет пересмотреть трактовку произведения как празднично-пейзажного. Рубежное сочинение в наследии композитора рассмотрено как зона притяжения близких (в частности, «фаустовской сонаты») и удаленных во времени («Симфонические танцы») сочинений. Раскрытие ассоциативного интонационно-знакового слоя произведения способствует выявлению многомерности композиторского замысла, диалектики рахманиновского мироощущения.

**Ключевые слова:** фаустианская семантика, интонационная драматургия, смысловая бесконечность, символический контекст, музыковедческая интерпретация, интонационная драматургия, лейтинтонаема, тема авторского голоса, автобиографический метод, парадоксальность музыкальной логики

**Введение.** Вторая Симфония С. Рахманинова (1906-1907 гг.) относится к числу тех произведений, чьё содержание, сопрягаясь с окружающей его бесконечностью мира искусства, устремляется и размыкается в него. Взаимодействие бесконечностей обуславливает множественность художественных прочтений Второй Симфонии. Известна следующая закономерность: чтобы передать содержание художественного произведения, следует не пропустить ни одной детали, поскольку в таковом нет малозначительных подробностей, ибо в каждая из них являет собой отражение целого. Интонационная драматургия Второй симфонии Рахманинова исполнена знаков, позволяющих сопрягать ее

содержание как с ближайшими по отношению к ней, так и удаленными от нее сочинениями композитора. Во Второй Симфонии, созданной на переломе эпох в истории человечества и творческой судьбы ее автора, наблюдается взаимодействие метода интонационного опережения и реминисцентного метода в музыкальном мышлении композитора, что превращает сочинение в некий смысловой центр притяжения рахманиновской знаковой системы. Поэтому применение *контекстного метода* исследования позволит выявить оригинальные аспекты композиторской концепции рубежной Симфонии в наследии С. Рахманинова.

По мысли Данте, «Комедия» которого входит в творческий мир С. Рахманинова, человеческая жизнь представляет собой дугу длиною в 70 лет (всю её протяжность охватил жизненный путь композитора!), верхняя точка которой приходится на 35-37-летний возраст. С высоты этой дуги человеку от природы совершенному, по Данте, открывается его прошлая и будущая жизнь в её соотношении с мирозданием. Рахманинов эпохи написания Второй Симфонии взошёл на вершину своей жизненной дуги, с высоты которой ему открылась панорама прошлого и будущего, личного и космического. Симфония вершины жизненной дуги в наследии композитора явила обобщение не только прошлого (синтез прошлого), но и будущего («синтез будущего», о котором как о методе творчества Моцарта писал Г. Чичерин [15]). Со Второй Симфонией – этапным произведением в судьбе «рубежного гения» (по Н. В. Бекетовой [3]) – связано завершение раннего периода творчества композитора. Вместе с тем, содержание Второй Симфонии свидетельствует, что между этапами творчества Рахманинова нет непроходимой грани: их объединяет усиление трагедийного начала, исповедальность тона высказывания, интонации-смыслы, обретшие значение символов. Дуга человеческой жизни без усталости и остановок направляет идущего по ней от края до края.

**Постановка проблемы.** Интонационная фабула (определение И. Барсовой [2]) Второй Симфонии С. В. Рахманинова формируется из сцепления знаков и символов, характерных рахманиновскому творчеству в целом, что сообщает смыслу произведения искомую бесконечность. Обнаружение интонационных знаков в симфонической драматургии сочинения открывает его связи с общим символическим контекстом творчества композитора, способствуя проявлению фаустианской симфонической программы произведения.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В музыкальной науке, начиная с 1950-х гг. и вплоть до к. XX в., сложилась традиция понимания Второй Симфонии как череды «пейзажей Рахманинова», передающих «красоту, поэтичность, все обаяние на первый взгляд скромной, простой, «незаметной» русской природы» [14, с. 74]. Например, содержание темы вступления I части, согласно Б. А. Сосновцеву, конкретизируется в связи с воссозданием в ней «картины торжественной тишины и покоя, ... будто по серому небу плывут незаметно свинцовые тучи, природа застыла в осеннем безмолвии, лишь где-то вдали раздаются порой какие-то возгласы жизни» [14, с. 63], «осеннего пейзажа» [14, с.74], «образа безбрежной пустыни, равнины». II часть характеризуется в научной литературе как картина, изображающая «зимний путь, бесконечные дали дороги, хороводы каких-то видений, возникающих в беге пути» [14, с. 74], «кажется, в вихре летящего снега бегут хороводы каких-то теней и видений» [14, с. 79]; причем I раздел части определяется как «зимний русский пейзаж – равнина и тройка», а средний – как вьюга. О III части Б. Асафьев писал: «Так нежатся струи русской, прихотливо извивающейся степной речки» [1, с. 303]; Н. Брянцева содержание III части определяет как «тихое странствие», выделяя в ней «тему странствий» [3]. Б. А. Сосновцев связывает содержание III части Симфонии с

весенним пейзажем: «Пришла весна. Пробудилась природа. И вот зацвели уж сады...» [14, с. 79]; «Ароматом цветущих садов, тишиной и покоем овевая первая тема» [14, с. 80]. Ю. Левашев в описании содержания Второй Симфонии акцентирует внимание на общее «ощущение ... спокойного “равнинного” рельефа неторопливо развивающегося обширного четырехчастного цикла с преобладанием светлых лирических состояний» [9, с. 37-38].

В итоге Вторая Симфония долгое время представляла аналогом своего рода «времен года», где осень (I часть) сменяет зима (II часть), а весенний разлив (III часть) приводит к лучезарному лету (финал). Сама же Симфония трактовалась исключительно в аспекте картинности, достигающей значения едва ли не творческого метода Рахманинова («Картинна во многом вторая симфония»; «Картинность видна во вступлении, в скерцо, особенно явно – в медленной части» [14, с. 74-75]). Над произведением нависла угроза жанровой трансформации – его преобразования в симфонические картины, что, бесспорно, изменило бы присущий ему тип содержания.

Еще одной традицией музыковедческой интерпретации Второй Симфонии С. В. Рахманинова является соотношение ее содержания с элегическим началом, традиционно взаимодействующим с такими образами-состояниями, как грусть-печаль, генетически связанными с траурностью, любовными страданиями (такова «память жанра», свойственная элегии). Данная традиция была сформирована вскоре после премьерного исполнения Симфонии. Ю. Энгель в статье, опубликованной через 4 дня после московской премьеры Симфонии (в феврале 1908 г.), отметил значительность элегического как доминирующего, основополагающего свойства произведения, не исключая, однако, его лирического начала: «Элегический тон, столь сильный в Рахманинове, сильно звучит и в симфонии, но широкий лирический размах не исключает здесь ни трагизма, ни фантастики, ни шутики, ни мужественной

бодрости...» [16]. Как элегическую характеризует тему вступления у скрипок и Л. Данько (1994 г.), отмечая, что в ней «почти цитатно» проводится тема романса Рахманинова «На смерть чижика» (на слова В. Жуковского) [5, с. 82]. Подчеркнем, элегия как одна из граней «безбрежного моря» лирики не предполагает воссоздания конфликтности, драматизма. Необходимость выхода за пределы элегической трактовки Симфонии обусловлена глубиной заключенного в ней конфликта, многомерностью отображенной в ней рахманиновской лирической драмы.

Если исходить из теории Поля Рикёра, изложенной в труде «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» [11], то пейзажно-элегическое понимание Второй Симфонии С. Рахманинова обретает значение очевидного смысла, тогда как обнаружение его философского (фаустовского в данном случае) содержания предстает как расшифровка тех значений, что скрывается за поверхностным содержательным «слоем». Осознание симфонии как лирической драмы, драмы чувств и символов, образца лирико-драматического симфонизма способствует преобразению (расширению, углублению) содержания произведения.

**Цель исследования** – выявить сущность фаустианской семантики интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова

**Изложение основного материала.** XXI в. возродил мироощущение, свойственное переломной эпохе: «конец века», к счастью, не вызвавший ожидаемого «конца света», прохождение «рубикона», введение в «века начало», начало тысячелетия. Наша современность – время, типологически близкое рахманиновскому. Рубеж XIX-XX и XX-XXI вв. сближает всеобъемлющий, глубинный раскол – поистине шекспировский распад «связи времен», разрыв пространства, взрыв семиосферы, рождение новой целостности, трансформация архетипов художественного сознания,

переосмысление столь недавно кажущегося истинным исторического прошлого, попытка вписать себя, обремененного памятью о былом, в новый контекст. Общий «круг» проблем подчеркивает типологическую близость двух переходных, переломных эпох – рахманиновского («минувшего») и «нынешнего» века. Близкий рахманиновской эпохе тип мироощущения актуализирует новое научно-художественное «прочтение» Второй Симфонии Рахманинова – произведения-«перекрестья», из которого «во все концы» творчества композитора устремляются связующие нити.

Во Второй симфонии С. В. Рахманинова, входящей в число рубежных произведений в творчестве композитора, содержатся необходимые предпосылки для перевода его содержания из изобразительного в выразительное, из лирики пейзажной, «овнешленной» в лирику внутреннюю, в драму, наполненную в духе романтической традиции «пейзажами души» героя.

Лирико-драматическая семантика Симфонии обнаруживается «у врат» в ее художественный мир. Центральный символ произведения – тема вступления I части – при условии осуществления контекстного подхода – предстает как воплощение фаустианства Рахманинова. Традиционно Вторая Симфония рассматривается вне «фаустовской темы» в творчестве композитора, к которой, помимо Первой фортепианной сонаты [6], примыкает, согласно ряду исследований [7; 12; 13], «Рапсодия на тему Паганини». Однако интонационный анализ партитуры Второй Симфонии позволяет сделать вывод о том, что обращение к фаустовской теме в творчестве Рахманинова состоялось ранее, нежели в «дикой сонате». Симфония № 2 пророчески предваряет символичесмысловой контекст грядущей «фаустовской» Сонаты, замыкающей I этап рахманиновского творчества (Вторая Симфония – ор. 27, Соната – ор. 28). Однако, если в «Фауст-сонате» очевиден «несомненный творческий диалог с Листом»,

что наблюдается в «следовании его общему композиторскому плану» [6, с. 110], то в рахманиновской «Фауст-симфонии» листовские параллели завуалированы.

Фаустовское содержание сумрачной темы вступления I части Симфонии e-moll определяет «сгусток» взаимообусловленных сем – сомнения, неизбывного, неразрешимого вопроса, вечной неудовлетворенности, разочарования. Таков исходный «фаустовский комплекс», связанный с воплощением образа мечущегося героя рахманиновской «Фауст-симфонии». В основе «Фауст-темы» – разновидность музыкальной формулы конца – символа утраты, прекращения жизни, смерти как онтологического факта. Помещение формулы конца в начало произведения – романтическая традиция, обусловленная разочарованностью «фаустовской души» (О. Шпенглер), присущей ей индивидуальной апокалиптики. Источником темо- и смыслообразования Симфонии становится интонация, свидетельствующая об исчерпании жизненных сил героя: здесь представлен Фауст начала гетевской трагедии, достигший порога смерти. Три фазы ниспадания (в партиях виолончелей и контрабасов) проходит в своем развитии рахманиновская Фауст-тема. Каждая из них завершается выдержанным тоном, не способным удержать, противостоять последующему падению в бездну отчаяния и сомнений, как не дано это и последующему хоралу духовых, и интонациям мольбы у струнных.

I часть Симфонии содержит черты неотъемлемой от фаустианской темы драмы рока, преломляющей шубертовскую, листовскую и вагнеровскую традиции ее раскрытия («Неоконченная» симфония Ф. Шуберта; «Фауст-симфония» Ф. Листа; увертюра «Фауст» Р. Вагнера). Таковые традиции проявляется в трактовке рока как трагического предопределения, заключенного в глубинах души, сознании героя, но не «той силы», что извне вторгается в жизнь человека, разрушая ее (бетховеновская концепция, преломленная в IV и

V Симфониях П. И. Чайковского). Как и в симфонических концепциях, являющих собою образцы драмы подобного типа, тема рока содержится во вступлении Второй Симфонии Рахманинова; ее изложение предопределяет дальнейшее развитие не только I части, но и симфонической концепции в целом. Подобно листовской симфонической «Фауст-концепции», рахманиновскую Симфонию 1907 г. отличает развернутый вступительный раздел, в котором тема рока не только экспонируется (как у Шуберта, Чайковского), но и получает развитие, углубляя, укореняя присущую ей трагедийность звучания.

Вместе с тем, I часть Симфонии как драма рока, содержит музыкальные характеристики фатума и как внешней, объективной силы над-человеческого масштаба. О перерождении образа рока свидетельствует сопряженность его интонационного воплощения с приемом речитации на одном звуке, традицией псламодирования, репрезентирующей идею неотвратимости судьбы (здесь становится узнаваемой ритмика бетховенской темы, воплощенной Рахманиновым и в романсе на слова С. Надсона). Вместе с тем, содержание объективированной темы рока может быть разъяснено и изнутри музыкального мира I части Симфонии как ритмическая модификация виолончельно-контрабасовых педалей в экспонировании темы вступления. Между проявлениями рока в его индивидуализировано-внутреннем и объективировано-внешнем воплощениями в симфонической концепции Рахманинова существуют непосредственные связи. Роковое в его овнешвленном виде является следствием «прорыва» вовне из сферы внутреннего мира героя, более неспособного сдерживать фатум и управлять им. Впервые звукообраз рока как внешней силы появляется в одном из разработочных разделов в партии альтов (ц. 13), а затем и литавр. В репризном проведении главной партии (см. также заключительный раздел *Piu mosso*) данный символ рока закрепляется, обретая и аккордовое

воспроизведение. Модификация рокового начала из сферы внутреннего мира героя в мир внешний, его объективация, сопряжена с общим крещендированием. Происходит трансформация содержания произведения: окончание I части предстает не столько свидетельством первой победы «сил света и радости над силами мрака и отчаяния» [14], осуществленной благодаря тому, что здесь «конфликт идет на убыль, чтобы раствориться в лирике III части» [9, с. 38], сколько, подобно приговору, утверждает неразрешимость явленных в ней противоречий.

Анализ интонационной драматургии I части позволяет сделать вывод о сообщении фаустовской теме сквозной функции. Вместе с тем, развертывание интонационной фабулы I части позволяет проследить, как из фаустовской темы вырастает ее вариант, основанный на ее элементе – интонема вздоха (проявление принципа монотематизма). Храня генную память о своем целостном прообразе, вращая в другие темы, интонема вздоха, способная переходить из рельефа в фон, образовывать рокошущий остигатный фон, формирующий вертикально оформляющийся процесс противочувствий, омрачает звучание тем, знаменующих возможное просветление, зарождение надежды. Здесь проявляется то значение остигатных комплексов в творчестве С. Рахманинова, о которых пишет Л. Кожевникова, сопрягая с ними «наличие ... особых сил интонационного сцепления и притяжения в музыке композитора, порой ... сдерживающего начала в развитии музыкальной мысли» [8, с. 47]. Рождение новой темы-чувства осуществляется не столько благодаря, сколько вопреки предшествующему развитию. Наложение тем, одна из которых входит в фазу окончания-исчерпания развития (асафьевское «*t*»), а вторая лишь начинает формироваться (функция «*i*»), приводит к совмещению этапов развития музыкальной драматургии: парадоксальность предстает как черта музыкальной логики Рахманинова.

В партитуре Рахманинова очевидны и иные типы соотношения тем-чувств. Например, по типу взрыва, вспышки, поворачивающей в новое русло течение драматургического действия. Признаки волновой драматургии пронизывают симфонический цикл. Волна большого дыхания, словно бы движущаяся по дуге, объединяет фазы оформления, протекания чувства – от его зарождения до кульминации и длительного спада. Оформление драматургии Симфонии по типу волнового развития предстает как фактор «конфликтного симфонизма, важнейшего средства раскрытия замысла драмы» [14, с. 89]. В волновой драматургии осуществляется постепенное размыкание того замкнутого круга предопределения-обреченности, что очерчен вокруг героя с фаустовской душой во вступлении Симфонии.

«Вздых» – сквозная лейтмотивная, *моноинтонация* не только I части Второй Симфонии, но и всего рахманиновского творчества в целом. Её образные полюса связаны и с индивидуально-лирическим, и смертоносно-надличностным воплощениями (начальная раскатка приговора «Dies irae»). Интонация «вздоха» – основа рахманиновского монотематизма, способ объединения противочувствований, полярных образов-смыслов Второй Симфонии в единый многомерный художественный мир.

Один из уровней оформления фаустианской логики I части Симфонии состоит в сообщении инструментальным речитативам-solo функции авторского голоса, воплощения саморефлексии лирического героя. Монологическая тема авторского голоса возникает на гранях формы, оформления содержания, выполняя функцию водораздела, прославляя I часть, подобно образно-смысловому рефрену. Так в «Фауст-симфонии» Ф. Листа тема авторского голоса, проводимая в I части у солирующих инструментов на гранях формы, служит фактором остранения действия, его остановки, погружения в глубины «авторского я».

Наличие знаков, соотносящих Вторую Симфонию с другими произведениями Рахманинова, как и с европейскими традициями, позволяют рассматривать данное сочинение как воплощение определяющего сущность романтического искусства автобиографического метода. Фауст в романтическом искусстве – пример обусловленной автобиографическим методом самоидентификации автора и его героя. Как аналог личности автора, Фауст – воплощение героя-художника, героя-философа, исповедника, ведущего повествование от первого лица, скитальца, претерпевающего в поисках истины «одиссею духа». Эта фаустианская традиция отражена и во Второй Симфонии Рахманинова. Обнаружение заключенного во Второй Симфонии фаустианского потенциала позволяет усматривать в ней черты как скрытой, так и философской программности.

Трактовка Второй Симфонии в ракурсе рахманиновского фаустианства не исчерпывается содержанием ее I части. Во II части Симфонии обнаруживается семантическая связь контрапунктирующего голоса скерцо как триольного интонационного варианта волевого мотива вступления «Симфонических танцев». Вливаясь в образность скерцо, пружинная интонация раскрывает значение Второй Симфонии как источника темо- и смыслообразования последнего произведения Рахманинова. Скерцовой интонацией Второй Симфонии присущ тот «пружинный», призывный характер, который характеризует начальный смыслообраз «Симфонических танцев». Об общности подобного рода свидетельствует общие для двух композиторских концепций аспекты подачи интонации: пульсирующий остигатный «репетиционный» фон, предваряющий появление интонации, вводимой по типу вторжения; ее функционирование в жанровом пространстве скерцо; проведение лаконичного мотива во всех голосах оркестровой партитуры. В итоге тема-пружина из скерцо Второй Симфонии становится предзнаменованием «Симфонических танцев», предчувствием последнего opus'a в

творчестве композитора. Таким образом, и во II часть Второй Симфонии проникает формула «конца», обретающая данную семантическую функцию, будучи помещенной в интонационно-образный контекст наследия Рахманинова. Благодаря введению (вторжению!) симфо-танцевальной темы-пружины, проясняется скерцозная природа исходного образа «последнего опуса». Так выявляется пророческое значение Второй Симфонии в контексте рахманиновского творчества. Переход интономы-пружины из фона в рельеф осуществляется в масштабах творчества Рахманинова.

Глубинны связи между II ч. Второй Симфонии и «Симфоническими танцами». Очевиден тот же метод закладывания интонационной основы пружинной интономы в покачивающийся фон лирической темы, ее преобразование из знака тревоги в символ успокоения, гармонии, безмятежности. В обоих произведениях безмятежный фон, готовящий появление лирической темы, образует контраст предшествующему скерцо. Аналогична и тембровая драматургия: интонома, перешедшая из рельефа в фон, проводится в партиях солирующих гобоя и кларнета (при условии различной очередности вступления голосов: в Симфонии – кларнет-гобой, в «Танцах» – гобой-кларнет). Важным связующим моментом в оформлении драматургии обоих произведений является тот факт, что пружинную интоному в них «сжимают» лирические разделы. Таким образом раскрывается значение Второй Симфонии как предслышания завершающего творчество Рахманинова произведения.

Интонома-пружина объединяет «лики скерцо», явленные во Второй Симфонии: вихревую мощь воинства небесного и «злое скерцо». Роль «симфо-танцевальной» интономы в «скерцо зла» заключается, в частности, в сообщении ему нового импульса развития на этапе исчерпания его интонационного потенциала («симфо-танцевальная» тема-пружина сообщает ему свою моторику). Здесь она обретает значение интономы-

«мефисто», становясь репрезентантом рахманиновского демонизма, вписывая II часть Симфонии в развитие фаустианской концепции. Синхронизированы этапы совместного развития лирической темы и темы пружинной скачки: иссякание скерцозного вихря озаменовано разгорающейся красой темы лебединой. Во II части воссоздано 2 образа-дали над-земной природы: исполненный огненности полет небесного воинства дополняет лебединость полета лирической темы.

С точки зрения раскрытия фаустианского содержания III часть Второй Симфонии соотносима с Вечноженственным, возвышающим дух лирического героя («Вечноженственное нас возвышает», по И. Гете). Как и в романтической фаустиане, над Вечноженственным (Ewigweibliche) ирония Мефистофеля бессильна. С кульминации начинается III часть, в которой символом превращения-преображения, преодоления конечности человеческой жизни становится рахманиновская бесконечная мелодия. Главная музыкальная идея III части – разрастание чувства любви, открывающее лирическому герою произведения незнание, неведомые прежде глубины и выси собственной души. Оркестровые проведения темы любви (умножение разрастающегося чувства) подобны Благой Вести, возводящей от «здешнего» бытия к бытию Божественному, возвышающей над дольным миром, возносящей над ним. Дольнее, став отражением красоты горнего, пресуществляется в него.

IV часть – от сверкающего стремления первой темы, искусно введенной нежнейше ниспадающей реминисценцией *Adagio* (III ч.), эпизода катастрофически множащихся низвержений – вплоть до мощногласной кульминации-солнцестояния – отличает безупречность лепки формы, воздвигаемой с властью, не знающей преград.

Устоявшаяся в музыковедении трактовка Финала Второй Симфонии только лишь как «праздника радости, счастья, праздника светлых и действенных сил» [14, с. 83], в котором

«слышится радость народа, радость многих и многих людей» [14, с. 84], неоправданно сужает ее содержание. По мнению Ю. Левашева, в связи с тем, что «конфликт идет на убыль» еще в I части, «проигрывает финал симфонии – он по-глазуновски оптимистичен, но ... и статичен» [9, с. 38]. Пересмотр симфонической концепции произведения, основанный на анализе его интонационной драматургии, позволяет преодолеть статико-оптимистическую трактовку Финала, его исключения из поэтапно оформляющегося в Симфонии как лирической драме конфликта, завершающей стадией развития которого закономерно предстает IV часть.

Исходя из фаустианского контекста, Finale Симфонии предстает как утверждение мужества героя, прошедшего испытания сомнением, противостоящего остроте мефистофельской иронии (ее репрезенты в духе фаустовской традиции – эпизоды «злого скерцо», «мефисто-скерцо»), очищение божественной любовью (Вечноженственное). В IV части воплощен образ Фауста финала II части гетевской трагедии, «высокая душа» которого в итоге прохождения по дуге второй, обретенной в результате демонической сделки, жизни познала на пороге смерти «высший миг» (рахманиновская кульминация-солнцестояние) – столь долго искомую истину: «Народ свободный на земле свободной...».

Известно, сколь важное значение придавал Рахманинов «кульминационному пункту», понимаемому им как нечто «крайнее», ради чего «и все предыдущее простится» [цит. по: 14, с. 90], трактуя каждое произведение как «построение с кульминационной точкой» [цит. по: 14, с. 91]. Во Второй Симфонии в качестве кульминационной точки произведения предстает медногласное провозглашение темы-утверждения, знаменующее в контексте развертывания скрытой фаустианской программы явленный ее герою идеал всеобщей свободы.

Кульминацию прерывает провозглашаемая медными духовыми лейтинтонами судьбы как силы, явленной извне

внутреннего мира героя, озаренного лучом истины (окончание сделки, смерть Фауста). Дальнейшее – полет души, вырванной ангелами из тенет демонического плена, полет, омраченный сопротивлением части «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

В композиторской интерпретации фаустианской темы значительна завершающая Вторую Симфонию ритмоформула: смыслообразование словно вырывается за пределы художественного времени-пространства, регламентированного рамками произведения, размыкая его содержание в окружающую его бесконечность смыслов. В финальной ритмоформуле проясняется смысловая, интонационно-образная взаимосвязь (в духе поистине «странных сближений») ритмоинтонымы судьбы и «симфо-танцевальной» интонымы-«пружинны», сжатой до предела. Взаимодействие ритмоформул содержит грандиозный импульс дальнейшего развития, на данном этапе осуществляемого в свернутом виде. Его грядущее развертывание осуществится во времени-пространстве «Симфонических танцев». Если начало Второй Симфонии основано на интонационной формуле конца, то завершающая ее судьбоносно-пружинная интоныма содержит в себе тот потенциал, что способен преобразовать окончание в начало. Так между началом и окончанием Симфонии в сложно, многоуровнево оформленной музыкальной драматургии словно устанавливается магическое зеркало (семантический дубль философского камня), в лучах которого осуществляется операция по перемене знаков, функций интонационных полюсов произведения.

Финал Симфонии как завершающий этап в оформлении фаустианской программы вписан в лирическую драму, конфликт в которой не прекращает свое развитие вплоть до финальных интонационных формул – ключевых лейтмотивов произведения.

**Выводы.** Значение Второй Симфонии в контексте интонационно-семантического «словаря», сформированного в наследии Рахманинова, частными свидетельствами чего являются приведенные примеры оперирования некоторыми знаками-символами, позволяет осуществить пересмотр ставшей традиционной трактовки произведения в русле пейзажности и праздничности.

Вторая Симфония Рахманинова – рубежное сочинение в наследии композитора, зона притяжения близких (в частности, «фаустовской сонаты») и удаленных во времени («Симфонические танцы») сочинений. Раскрытие ассоциативного интонационно-знакового слоя произведения как воплощения «энергии души» (по В.В. Медушевскому [10, с. 25]) Рахманинова способствует выявлению многомерности композиторского замысла, диалектики рахманиновского мироощущения, воплотившихся во Второй Симфонии.

Перспективы исследования заключаются в необходимости осуществления сравнительного анализа интонационной символики Второй симфонии С. Рахманинова и представляющими «фаустианскую дилогию» в творчестве композитора «дикой сонаты» и «Рапсодии на тему Паганини».

### Литература

1. Асафьев Б. С. В. Рахманинов. Академик Б. В. Асафьев. Избр. труды. В 5 тт. Т. 2. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 289-305.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 496 с.
3. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: феномен рубежного гения. С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 5. Харків: СПДФО Носань ВА., 2008. С. 37-59.
4. Брянцева Н. С. В.Рахманинов (1873-1943). Москва: Сов. композитор, 1976. 645 с.

5. Данько Л. Семантика музыкальной образности во 2 Симфонии Рахманинова. Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докладов научной конференции. Ростов: РГК, 1994. С. 81-83.
6. Зенкин К. В. С. В.Рахманинов и фаустовская тема. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2005. Вип.16. С. 108-114.
7. Калошина Г., Шпарчук О. О фаустианстве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини). Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 82-108.
8. Кожевникова Л. Некоторые вопросы гармонического стиля Рахманинова. Московская консерватория им. П.И.Чайковского. Труды кафедр теории и истории музыки. Москва, 1966. С.43-69.
9. Левашев Ю. Кристаллизация конфликта в музыкальной драматургии симфоний Рахманинова. Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докладов научной конференции. Ростов: РГК, 1994. С. 37-41.
10. Медушевский В. О церковной и светской музыке. Музыкальное искусство и религия. Москва: Материалы конференции. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994. С. 20-45.
11. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: Академический Проект, 2008. 695 с.
12. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в «именных» циклах С. Рахманинова. С. В. Рахманинов: на переломе столетий. Харьков: Майдан, 2004. С. 144-157.
13. Рощенко Е Романтический миф о Паганини и его воплощение в Рапсодии С.Рахманинова. Славянская музыка в просветительской деятельности педагога. Материалы II Международной конференции ХНПУ, МСПДИ и IX (Укр. «ЕРТА»), посвященной году России в Украине. Харьков: МСПДМ, 2004. С.23-30.

14. Сосновцев Б. Вторая Симфония С. В.Рахманинова. Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. 1959. Вып.3. С. 5-107.
15. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Ленинград: Музыка, 1971. 318 с.
16. Энгель Ю. Русские ведомости. 1908. № 30. 6 февраля.

**Олена Георгіївна Рощенко,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Харківська державна академія культури,  
Харків, Україна,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID 0000-0002-6048-6335

### **ФАУСТІАНСЬКА СЕМАНТИКА ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ СИМФОНІЇ С. РАХМАНІНОВА**

**Анотація.** Інтонаційній драматургії Другої симфонії С. Рахманінова – центра тяжіння в структурі знакової системи мистецтва композитора – властива невичерпна кількість знаків, що дозволяє пов'язувати її зміст із близькими й віддаленими від неї у часі творами генія. Застосування *контекстного методу* дослідження, подолання тлумачень Другої Симфонії як «пейзажної» та «елегійної» дозволило виявити в ній семантичну програму, характерну фаустіанській тематиці у спадщині композитора, тлумачити твір як ліричну драму, пророцьке передбачення майбутньої «фаустівської» Сонати. Тема вступу I частини тлумачна як висхідний «фаустівський комплекс», «фауст-тема» (семи сумніву, питання, на яке не може бути відповіді, одвічної незадоволеності, розчарування) рахманіновської «Фауст-симфонії». Встановлені ознаки драми фатуму в його індивідуалізовано-внутрішньому й об'єктивовано-зовнішньому втіленнях. У II частині вивлені інтонаційні

символи мефістофельського і Вічножіночого начал у контексті розвитку фаустианської концепції. Тема кохання в III частині уподібнена Благій Вісті. Виходячи з фаустианського контексту, Finale представлений як твердження мужності героя, який пройшов випробування сумнівом, протистояння гострій мефістофельської іронії, очищення божественною любов'ю. У IV частині втілений образ Фауста, подібний герою фіналу II частини гетевської трагедії, «висока душа» якого пізнала «найвисшу мить» істини. Виявлення фаустианського потенціалу дозволяє вбачати в Симфонії ознаки як прихованої, так і філософської програмності. Вивчення Другої Симфонії у контексті інтонаційно-семантичного «словника» в спадщині Рахманінова дозволяє переглянути тлумачення твору як святково-пейзажного. Рубіжний твір у спадщині композитора вивчений як зона тяжіння близьких (зокрема, «фаустианської сонати») і віддалених у часі («Симфонічні танці») творів. Розкриття асоціативного інтонаційно-знакового шару твору сприяє вияву багатовимірності композиторського задуму, діалектики рахманіновського світосприйняття.

**Ключові слова:** фаустианська семантика, інтонаційна драматургія, змістовна нескінченність, символічний контекст, музикознавча інтерпретація, інтонаційна драматургія, лейтінтонема, тема авторського голосу, автобіографічний метод, парадоксальність музичної логіки

**Elena G. Roschenko,**  
DSc on Arts, Professor,  
Kharkov State Academy of Culture,  
Kharkov, Ukraine,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID 0000-0002-6048-6335

### **FAUSTIAN SEMANTICS OF INTONATION DRAMATURGY IN SECOND SYMPHONY BY S. RACHMANINOFF**

**Abstract.** The intonation dramaturgy of S. Rachmaninoff's Second Symphony – the center of attraction in the structure of the composer's emblematic art system - is characterized by an abundance of signs that allow to conjugate its content with the nearest and distant works of genius. The application of the contextual method of research and overcoming the established interpretations of the Second Symphony as “landscape” and “elegy” made it possible to reveal a semantic program typical of Faustian themes in the composer's legacy, to interpret the work as a lyrical drama, a prophetic advance to the forthcoming “Faust Sonata”. The theme of the introduction to Part I is interpreted as the original “Faust complex”, the “faust-theme” (the schemes of doubt, unsolvable question, eternal dissatisfaction, and frustration) of Rachmaninoff's “Faust Symphony”. The traits of the drama of rock in its individualized-internal and objectivized-internal incarnations are established here. In the second part, the intonation symbols of the Mephistopheles and Eternal Beginnings were discovered in the context of the development of the Faustian concept. The theme of love in the third part is similar to the Good News. Proceeding from the Faustian context, Finale is presented as an affirmation of the hero's courage, tested by doubt, confrontation with the sharpness of Mephistopheles' irony, and purification with divine love. In the fourth part, the image of Faust is embodied, similar to the hero of the finale of the second part of the Getev tragedy, whose “high soul” has

learned the “highest moment” of truth. The discovery of Faust's potential allows us to see in the Symphony features of both hidden and philosophical programming. Studying Second Symphony in the context of the intonation-semantic “dictionary” in Rachmaninoff's legacy allows us to reconsider the interpretation of the work as a festive landscape. A work in Rachmaninoff's legacy is regarded as a zone of attraction for works close to him (in particular, the "Faust Sonata") and distant in time (“Symphonic Dances”). The discovery of the associative intonation and sign layer of the work helps to reveal the multidimensional nature of the composer's idea and the dialectics of Rachmaninoff's worldview.

**Key words:** Faustian semantics, intonation dramaturgy, semantic infinity, symbolic context, musicology interpretation, intonation dramaturgy, leitintonema, author's voice theme, autobiographical method, paradoxicality of musical logic

### References

1. Asaf'ev, B. (1954). S. V. Rakhmaninov. Akademik B. V. Asaf'yev. Izbr. trudy [V. S. Rachmaninov. Academician B. V. Asaf'ev. Selected works]. V 5 t. T. 2. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 289-305 [in Russian].
2. Barsov, I. (1975). Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
3. Beketova, N. (2008). Sergey Rakhmaninov: fenomen rubezhnogo geniya. S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [Sergey Rachmaninov: a Phenomenon of an Overseas Genius. S. Rachmaninov: to Stand on Evil]. Kharkiv: SPDFO Nosan VA. 5, 37-59 [in Russian].
4. Bryantseva, N. (1976). S. V. Rachmaninov (1873-1943). Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
5. Danko, L. (1994). Semantika muzykal'noy obraznosti vo 2 Simfonii Rakhmaninova. Rakhmaninov v khudozhestvennoy kul'ture yego vremeni [Semantics of Musical Image in 2 Rachmaninoff

Symphonies. Rachmaninoff in the Art Culture of His Time]. Tezisy nauchnoy konferentsii. Rostov: RGK, 81-83 [in Russian].

6. Zenkin, K. (2005). S.V.Rakhmaninov i faustovskaya tema [Rachmaninov and the Faust theme]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 16, 108-114 [in Russian].

7. Kaloshina, G., Shparchuk O. (2005). O faustianstve Rakhmaninova (na primere Rapsodii na temu Paganini) [On Faustianity Rachmaninov (on an example of Rhapsody on a theme of Paganini)]. Sergey Rachmaninov: Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'. Rostov n/D: Izd-vo RGK im. S.V.Rakhmaninova, 82-108 [in Russian].

8. Kozhevnikov, L. (1966). Nekotoryye voprosy garmonicheskogo stilya Rakhmaninova [Some Issues of the Rachmaninov Harmonic Style]. Moskovskaya konservatoriya im. P .I. Chaykovskogo. Trudy kafedr teorii i istorii muzyki. Moscow, 43-69 [in Russian].

9. Levashev, Yu. (1994). Kristallizatsiya konflikta v muzykal'noy dramaturgii simfoniyy Rakhmaninova. Rakhmaninov v khudozhestvennoy kul'ture yego vremeni [Crystallization of Conflict in Musical Drama of Rachmaninov's Symphonies. Rachmaninov in Art Culture of His Time]. Tezisi fkladov nauchnoy konferentsii. Rostov: RGK, 37-41 [in Russian].

10. Medushevsky, V. (1994). O tserkovnoy i svetskoy muzyke. Muzykal'noye iskusstvo i religiya [On Church and Secular Music. Musical Art and Religion]. Moscow: Materialy konferentsii. Moscow, 20-45 [in Russian].

11. Riker, P. (2008). Konflikt interpretatsiy. Ocherki o germenevtike [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Moscow: Academicheskiiy proekt [in Russian].

12. Roschenko (Aver'yanova), E. (2004). Mif o khudozhnike v "imennykh" tsiklakh S. Rakhmaninova. S.V. Rakhmaninov: na perelome stoletiy [Myth about the artist in "name" cycles by

S. Rachmaninov. S.V. Rachmaninov: at the turn of the century]. Kharkov: Maydan, 144-157 [in Russian].

13. Roschenko, E. (2004). Romanticheskiy mif o Paganini i yego voploshcheniye v Rapsodii S.Rakhmaninova. Slavyanskaya muzyka v prosvetitel'skoy deyatel'nosti pedagoga [The romantic myth of Paganini and its embodiment in the Rhapsody of S. Rachmaninov. Slavic music in the educational activities of the teacher]. Materialy II Mezhdunarodnoy konferentsii of KNPУ, ISPDІ i IX (Ukr. "EPTA"), posvyashchenoy godu Rossii v Ukraine. Kharkov: SMEDM, 23-30 [in Russian].

14. Sosnovtsev, B. (1959). Vtoraya Simfoniya S. V. Rakhmaninova [Second Symphony of S.V. Rachmaninov]. Nauchno-metodicheskiye zapiski Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. L.V.Sobinov. 3, 5-107 [in Russian].

15. Chicherin, G. V. (1971). Motsart. Issledovatel'skiy etyud [Mozart. Research Etude]. Leningrad: Muzika [in Russian].

16. Engel, Y. (1908). Russkie vedomosti [Russian Vedomosti]. 30, 6 February [in Russian].

УДК 130.2:65

**Дария Владимировна Андросова,**

доктор искусствоведения, доцент,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой,

Одесса, Украина,

e-mail: dashaelena@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5951-8416

**Елена Николаевна Маркова,**

доктор искусствоведения, профессор,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой,

Одесса, Украина,

e-mail: dashaelena@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4711-9538

## **ИСТОРИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА В АПРОБАЦИИ ПАРАЛЛЕЛЕЙ «РЕНЕССАНС – XX СТОЛЕТИЕ»**

**Аннотация.** Цель данного исследования – на материале соотнесения социо-культурных моделей указанных эпох, художественно-творческих и специально музыкальных их проявлений апробировать выдвинутую гипотезу метафизической сопричастности названных временно-исторически разных этапов человеческой эволюции к общим признакам, терминологически отмеченным как Ренессанс – неоренессанс. Научная новизна исследования определена уникальностью предлагаемых обобщений, в том числе на материалах, которые впервые поданы в соответствующем ракурсе в предлагаемых исторических сопоставлениях, запечатлевая принципы исторической герменевтики. Методологическая основа исследования – герменевтический метод, компаративный анализ фактологических данных,

интонационно-лингвистический ракурс музыковедения, как это имеет место в трудах А. Лосева [10], П. Вагнера [19], Б. Асафьева [4] и других выдающихся исследователей. В виде итоговых обобщений приведенных апробаций-описаний пластов искусства Ренессанса и *неоренессансно* ориентированного XX ст., отмечается следующее: во-первых, архетипичность мессы-пассиона и мадригала-шансона для типологического ключа ренессансного творчества – и их же возвышение в XX ст. взамен архетипичности оперного жанра в музыке Нового времени; во-вторых, господство лирического, адраматического в принципе, мышления *надиндивидуального* смысла в музыке, определившего архетипическую выраженность духовных (месса-мистерия-пассион) или пограничных духовное-светское (матригал, мотет) как для Ренессанса, так и для XX ст.; в-третьих – выраженность фигуры композитора в творчестве, однако в ракурсе «работы в жанре» для Ренессанса и с использованием внекомпозиционных параметров сонористики-алеаторики для XX в., в целом, базисность для обоих сравниваемых эпох цифрово-математического ракурса трактовки музыкальных закономерностей; в-четвертых: полифонизм-гетерофония как основа музыкально-фактурных признаков, в отличие от эпохи гармонии в музыке Нового времени и, в целом, проявление единства теоретико-научной и творчески-практической деятельности в духе «системы Леонардо да Винчи», отмеченной П. Валери в качестве показателя «возрождения Возрождения» для неоренессансного понимания существа XX ст. Сказанное апробирует выдвинутую параллель «Ренессанс – неоренессанс XX ст.».

**Ключевые слова:** герменевтика в музыке, историческая герменевтика, Ренессанс, неоренессанс, стиль мышления

**Введение.** Торжество метафизики истории в исторической науке в противовес линейной логике прогрессивного устремления к Совершенству, включая и пресловутую «расширяющуюся спираль познания», в которой космически-круговое качество становления во времени все же руководимо «*линией* восхождения», – составляет достояние нашего времени, эпохи «постмодерна», то есть «пост-современности». И уже сам термин ориентирует на «современность несовременного», т. е. на некоторую «симулякрную» заложенность представления-идеи в культуру наших дней, когда потребностью мысли-действия становится воспроизведение несовпадающего с тем, что логически следует из бытийности.

**Постановка проблемы.** Историческая герменевтика возможна в принципе, если за ней не стоит безоглядно-линейно наступающая обновляемость всего и вся, подстегиваемая социал-хирургическими вмешательствами реформаций и революций. Но эта герменевтика истории зиждется на космически-Вероисповедально осознаваемой *повторяемости* однажды заданного Пути, в следовании которым неизбежны падения, отступления, открытия неизведанного и Преображения сущего, – но все это в пределах выстроенного надчеловечески Совершенным разумом и волей.

Можно это называть по-античному Мусикийством, в котором Правильность и Красота космоса уготовили концепцию Бога классических религий, или принять религиозную идею о Совершенстве Творца и дел Его, рационалистически апеллировать к вселенскому Разуму, но не замечать гармоничной повторяемости исторических этапов человеческой истории – на сегодняшний день невозможно.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Аспекты метафизики истории получили освещение в трудах Н. Конрада, А. Лосева, А. Меза [8; 10; 18] в ракурсе диахроники ренессансных эпох в их следовании с Востока на Запад, в

исследованиях Лю Бинцяна и В. Батанова [5; 6] в трактовке параллелизмов развития музыкальных ценностей Европы и Дальнего Востока и др.

В данной работе историко-метафизический взгляд обращен к характеристике значимых параллелей в социокультурном и художественно-творческом проявлении европейского Ренессанса и XX ст., смысл которого гипотетически выражен термином «неоренессанс».

**Цель** данного исследования – на материале соотнесения социо-культурных моделей указанных эпох, художественно-творческих и специально музыкальных их проявлений апробировать выдвинутую гипотезу метафизической сопричастности названных временно-исторически разных этапов человеческой эволюции к общим признакам, терминологически отмеченных как «Ренессанс – неоренессанс».

Научная новизна исследования определена уникальностью предлагаемых обобщений, в том числе на материалах, которые впервые поданы в соответствующем ракурсе в предлагаемых исторических сопоставлениях, запечатлевая принципы исторической герменевтики. Методологическая основа исследования – герменевтический метод, компаративный анализ фактологических данных, интонационно-лингвистический ракурс музыковедения, как это имеет место в трудах А. Лосева [10], П. Вагнера [19], Б. Асафьева [4] и других выдающихся исследователей.

**Изложение основного материала.** Информационный взрыв XXI ст. отодвинул производительно-промышленную механику прогресса, в котором техницизм интеллектуальных операций и технологическая мощь производства оказались идеологически несущественной составляющей мировой коммуникации, которую еще в эпоху постиндустриального общества конца XX в. Э. Тоффлер язвительно определил как «электронную деревню» [18]. Тем самым был подытожен поток «неоварваризмов» в социально-политическом и художественном

мире, которые выделяли совокупный «модерн» в соотношении с цивилизационным техницизмом и структурированностью хода Нового времени.

Данные наблюдения исторических сменностей, в которых линейность направленного в бесконечность «развития», показывают, что, несмотря на приверженность линейно-прогрессистским представлениям в классический период Нового времени, и в нем, тем не менее, человеческий ум дифференцировал многочисленные «повторения из прошлого «ренессансов-возрождений» в истории (Рисорджименто, Ренасимьенто, религиозное возрождение и специально Православное возрождение для XIX в., многочисленные круги «национального возрождения» в разных странах мира и т.п.).

В числе этих «возрожденческих колец», выстроившихся в дополнение к прогрессистской линии и исторической «расширяющейся спирали», фигурирует значимость прошедшего XX ст. как отмеченного «системой Леонардо да Винчи» (см. у П. Валери [7]) для творческой сферы и тем обозначенного в *неоренессансном* («возрождение *Возрождения*») качестве. Такое «толкование»-интерпретация недавно состоявшегося исторического периода сложилось в осознании необычайной мощности прорыва XX в. в научно-технической сфере удивительного разворота активности поразительных по масштабам творческих свершений личностей в различных областях знания-деятельности, сравнимых с титанами ренессансного гуманизма XIV-XVI вв.

И эта параллель XIV-XVI ст. с минувшим веком продолжена соотносительностью со сверхкровоавым наполнением социально-религиозно-политических перипетий обоих выделенных для сравнения исторических периодов, отмеченных геноцидом наций, социо- и фидеоцидом в отодвижение всех накопленных на предыдущем историческом пути нравственных норм и политико-религиозной этики.

Не забываем, что блестящий европейский Ренессанс XIV-XVI ст. был временем расцвета I и II (XIII и XVст.) инквизиции в борьбе с ересями и протестантизмом, а затем войны победившего протестантизма с ведовством («ведьмовские процессы»), эпохой организации Конкисты и истребления индейцев в Северной Америке, наконец, бытийной привычностью рынков рабов разнорасового состава и базированием научных поисков и художественных достижений на откровенной вивисекции на материале не только животных, но и людей.

Кровавый ореол деятельности великих гуманистов позволяет вне всякой иронии поставить в ряд гуманистически выстроенных личностей фигуры Ивана Грозного, Генриха VIII и Филиппа II, садистские наклонности которых для современников органично сочетались с государственно-строительным размахом их трудов, незаурядной научно-творческой одаренностью и высоким образовательным статусом, соотносимым с представителями «республики ученых» всевропейской значимости. Заметим, осуждение этих правителей развернулось в научно-творческих кругах Нового времени на волне революционно-нравственного обличения деспотизма, тогда как фольклор, народно-популярная сфера современников деятельности названных лидеров, не содержала осудительного ракурса оценки этих и соотносимых с ними особ.

Кстати, обличение названных правителей, от Ф. Шиллера, Дж. Верди до Е. Репина и Н. Римского-Корсакова, осуществлялось с опорой на сознательное искажение исторических фактов, представляемых в сугубо бытово-поведенческом срезе «монархического деспотизма», в русле которого откровенно замалчивался их социально-творческий позитив. Так, история отношений Филиппа и его сына Дона Карлоса представлена и у Ф. Шиллера, и у Дж. Верди в совершенно искаженном ракурсе [15, с. 182], особенно что касается идеализации сына, умственно ущербного и

патологически жестокого даже для его совершенно несентиментального отца (кстати, исторически события вершились королем, которому было не более 30 лет, а Карлосу меньше 15, что чрезвычайно по-иному представляет историю отношений с невестой сына). В книге В. Неустроева «Фридрих Шиллер» подчеркивается: «...В противовес историческим свидетельствам, он нарисовал Карлоса возвышенной натурой, человеком, способным стать просвещенным монархом, практическим исполнителем гуманистических принципов философа Родриго Позы» [13, с. 14].

В характеристике Дж. Верди относительно Карлоса выдержана шиллеровская линия, а вот в подаче образа Филиппа имеется нечто, соотносимое с историческим королем, ревнителем государственного могущества Испании и истовым приверженцем Христианства, покровителем художественной экспансии нации.

Деспотизм Ивана Грозного и личной гвардии опричников, сыноубийство стали аргументом номер один в пользу сугубо обличительного подхода к их деяниям у прогрессистов XIX в. (заметим, сыноубийство Петра I не обсуждалось, наверное, потому что в целом фигура «прорубавшего окно в Европу» монарха соответствовала идеалам прогрессивной общественности). Принципиально не затрагивался в сюжетах и образных раскладах социально-политический позитив инициатив Ивана Грозного, который не только «взял Казань», но и организовал (силами опричников прежде всего) отпор крымским татарам, поход которых в 1570-е гг. был категорически разбит, после чего набеги на Русь прекратились. Неудивительно, что в фольклоре Грозный царь фигурирует исключительно как гроза врагов Руси и защитник народа русского.

А контакт с Андреем Курбским, прерванный по ряду причин, был контактом с крупнейшим логиком и математиком

XVI в., вошедшего в историю науки, что освещает и структуру личности и образовательный ценз Ивана IV.

В целом указанное «усечение» сведений о ведущих личностях эпохи Ренессанса XIV-XVI вв., в том числе проявлений патологической, по современным меркам, жестокости к своим ближним гуманистов-творцов осуществлялось историками и научной, художественной элитой Нового времени – с прогрессивными намерениями не отвращать широкие круги общественности от творчески отмеченных личностей, осуществлявших производительно-творческое накопление ценностей в свидетельство неуклонно совершенствующегося человечества.

Нечто подобное находим в отношении и к ведущим личностям исторических событий XX в., последовательно осуждаемых за привязанность к лидерам тоталитарных режимов, тогда как объективная колоссальность их творческого вклада замалчивается-отодвигается (или замалчивалась-отодвигалась в отдельных случаях вплоть до современности). И если реабилитированы в последние десятилетия для человечества гении мирового музыкального авангарда Н. Рославец – от Украины, Н. Обухов, И. Вышнеградский – от России и Франции и др., осмеянные за приверженность к «мистике экспериментаторства» и к монархизму, то переводы гениальных стихов Ф. Маринетти, за его близость к Б. Муссолини, на украинский и русский язык остается проблемой, и названные авторы в образовательные программы не попадали вплоть до последних лет.

Конечно, интерпретация исторических действий всегда жестко регулировалась принятыми актуальными эпохальными предпочтениями, но в данном случае интерес представляет то, *почему* допускалась или вносилась та или иная коррекция в историческую фактологию, какой исторический смысл несет представленная «абберация факта», обнажая в замалчиваемом или «вуалированном» акте важную информацию о субъекте,

индивидуально или коллективно представляемом, этих манипуляций.

Примером может служить концепция личности Франциска Ассизского, учение которого создало целое направление в католической церковности, вдохновлявшее в свое время Ф. Листа и ряда других выдающихся личностей XIX и XX вв. Известно, что личность Святого определила образное решение одного из главных произведений II пол. XX в. – оперу О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский», ставшее итогом и средоточием всех его поисков на протяжении творческого пути (в опере используются темы таких его эпохальных произведений как «Турангалила», «Каталог птиц» и др.).

Для гения «отца авангарда» О. Мессиана чрезвычайно значима была идея конкретной всеохватности Христовой Любви Святого, что и определило необходимость поручить постановку этой уникальной оперы-мистерии японскому режиссеру. Базирование тематизма произведения на образах-символах «Турангалилы», Симфонии века, призванной соединить индийский исток европейского мира с существом предельной абстракции классического мышления Европы, в свою очередь, укрепляло всепланетарный экуменизм идей Св. Франциска.

Однако вызывает удивление то, что очевидное припадание к индийскому, в заветах Н. Рериха, источнику центральных христианских позиций, осуществленное в названной опере, сделано Мессианом – в игнорирование такой наглядной для связи с индийско-буддистским культурным ареалом концепции личности Святого ритуальной составляющей францисканской службы как *танцевально-пластические включения* в совокупный христианский обряд: «Франциск Ассизский называл себя и своих сторонников «скоморохами Господа». Священники танцевали после первой мессы и сопровождали танцами пение псалмов на службе, участвовали в театрализованных мистериях и в годовщину посвящения участвовали в танцевальных процессиях. Часто

исполнялись танцы на Пасху, в день какого-либо святого, и во время процессии в честь праздника Тела Христова» [1, с. 152]

Сакральные танцы в церкви есть часть французского Галликанизма, и патриотизм Мессиаана категорически должен был поощрить танцевальную акцентуацию вероисповедальной экстастики Св. Франциска (как известно, галликане сохраняли доиконоборческий статус православной церковной службы, в которой танцевальное оформление Богослужения органично). Но этот аспект демонстрации святоизбранности Франциска автора оперы не привлек, возможно, во избежание узконационального понимания идеи Искупления, которая заложена в агиографический ракурс преподнесения личности Святого в качестве образа оперного героя.

В целом типология Подвига Веры занимает исключительное место в музыкально-театральных представлениях XX в., жанровый архетип (в терминологии Е. Марковой по книге 1990 г. [12, с. 122] мистерии-пассиона определил принципиальное обновление искусства XX в. в сравнении с предыдущим столетием: почитание И. С. Баха романтиками и исполнение его Пассионов совершенно не повлекли использование этого жанра в практике творчества. В XX же столетии мистерия-пассион становится востребованным жанровым признаком [12, с. 127], создавая типологический аналог к спектаклям Ренессанса.

Ренессансным же аналогом к музыкальному мышлению XX в. выступает опора на жанр мадригала, на индивидуальную выразительность которого не имела смысла в эпоху победившего эгоцентризма XVIII-XIX ст., тогда как в минувшем веке сочинения гениев музыкального мира – С. Барбера, С. Прокофьева, Б. Мартину, – отмечены обращением к данному жанру, ставшего символом музыкального Ренессанса (см. у П. Вагнера упоминание о стилевом качестве ренессансной мессы как «матригальной» по своему смыслу-фактуре [19, с. 15-16]).

Аналогия «Ренессанс – неоренессанс XX в.» подкреплена также *антигармонической* установкой фактуры художественно-самодостаточной музыки, которая, по Э. Курту [9], устремляется к линейности, а совокупно осознается позиция полифонно-гетерофонного наполнения музыкальных структур, в которых аккордово-гармонические соотношения образуют периферийный пласт (единственное учение о гармонии в XX в. – у П. Хиндемита, но в его представлении гармония и полифония нераздельны и базовым для него является не аккорд-трезвучие, но итервально координированное двухголосие).

Наконец, на содержательном уровне параллель Ренессанса и XX в. утверждается возвышением индивидуальной лирики, категорически отодвигающей драматизм и контрасты индивидуализированного и объективированного, столь дорогого искусству Нового времени. «Экстатическая лирика» А. Скрябина, «объективная лирика» С. Прокофьева составляют эмблематику XX века, образуя фундамент и «моторной лирике» Г. Гульда, и «лирике отрицания» экспрессионизма, и примитивистской «лирике совокупного выражения», столь жестко-оригинально заявленной в произведениях И. Стравинского, Б. Бартока, К. Орфа и всей школой американского минимализма, в которой богатство лирического излияния определено энергией социально-партийно организованного сообщества [2; 3].

Правда, примитивистский срез искусства XX в. четко определен был наименованием «неоварваризма», символика которого сопрягаема с «Allegro barbaro» Б. Бартока и «Свадебкой» И. Стравинского, однако сцены плотоядно подаваемых убийств и насилия, от «Саломеи» и «Электры» Р. Штрауса до «Пассиона по Саду» С. Буссотти (см. аналогии в живописи от Э. Барлаха до С. Дали), создают «разрыв с цивилизационно дозволенным» в искусстве, образуя тот «неоварваристский» ракурс выражения, который противостоит

всей идеализирующей установке классических искусств Нового времени.

И вновь обращаемся к искусству Ренессанса, эпохальные творения которого в лице И. Босха, М. Грюневальда, А. Дюрера и др. составили базу поискам модерна-авангарда, прежде всего, экспрессионизма, XX ст. А в музыкальном проявлении – указываем на «языческую мессу» И. Стравинского в виде балета «Весна священная», в действе которого узнаваема месса-пассион ренессансного музыкально-развернутого действия. Также на позицию А. Шенберга и его опережавших в строительстве додекафонии Н. Рославца и Н. Обухова, указывавших на новую технику как двенадцатитоновую преломленную ренессансную полифонию. А суммарно – непосредственная опора на интеллектуализм и математичность мышления, тотально показательных для деятелей искусства Ренессанса, исповедывавших культ *гармонии* в общеэстетическом, но отнюдь не в музыкально-теоретическом суженном до аккордовости понимании.

Фортепианный ракурс неоренессанса XX в. – восстановление певчески-щипкового звукоизвлечения, которое не в большинстве представительств профессионального академического пианизма, но в элитной избранности салонности А. Скрябина и Г. Гульда, а также в массовости «пианольной» клавириности «третьего ряда» дансинга и таперства [16] восторжествовало в отодвижении рояльного оркестрального симфонизма, ставшего достоянием традиционалистского слоя искусства минувшего столетия. И эта клавириность-пианольность «белого» джаза, оплодотворившего и свинговый пианистический профиль, электро-клавиры рок'овых ансамблей, составившая колорит и смысл масс-музыки, – соотносима, опять-таки, с музыкой Ренессанса, рассчитанной на бытовое музицирование – в рамках «серьезного досуга» гуманистически ориентированных кругов горожан и аристократии.

И еще аргумент: Ренессанс – время рождения концепции композитора. Г. де Машо. XV в. считается «последним трубадуром и первым композитором, хотя он не создал авторской композиции, но определил *шансонный* ракурс галликанской мессы в той мере, в какой Палестрина уже в XVI ст. для итало-немецкого мира определил в Католичестве тип *матригальной* мессы [20, с. 15-16].

В XX ст. находим концепцию композиции – в смысловом «обращении» ее по отношению к ренессансному статусу сочинений Г. де Машо, Г. Дюфаи и др. мастеров XV ст.: для них показательна «работа в жанрах», прежде всего, в церковной, для Франции Галликанской, системе, не сливавшейся с Католичеством, хотя и отошедшей от Православия. Но смысл – наиндивидуальный, типологический принцип лирики, исключавший индивидуализм выражения и «душевность», поскольку Одухотворенность либо смеховое величание (гоккеты) составили выразительный тонус ренессансного творчества.

Открытие XX в. в музыке, в сравнении с классикой постренессансных 3 столетий (XVII-XVIII-XIX вв.), – это депсихологизация и деиндивидуализация выражения, обобщенных «корпоративно» выстроенными персонажами И. Стравинского (Жених в «Свадебке» называем разными именами, и его партия исполняется разными тембрами, ансамблем в том числе) и «подсознательно-инстинктивно изливающимися в «пении-крике» агероических «героев» сочинений А. Шенберга и А. Берга. Музыка А. Скрябина – О. Мессиана одухотворена мистериальными стимулами, но совершенно лишена «душевности», поскольку не равновесие духовного и телесного, но «воспарение над материальным» составляет смысл космической экстастики названных и концепционно связанных с ними авторов (см. «русский гигантизм» Н. Обухова, И. Вышнеградского, осознававшего свой скрябиновский исход К. Штокхаузена и др.).

Выше отмечалась исключительная приверженность к жанровому архетипу мессы-пассиона *всех* ведущих композиторов XX ст. – и закономерным является обуздание индивидуализма-эгоцентризма в их музыке, что наглядно концентрирует «суммативная лирика» американских и иных минималистов к. XX – нач. XXI ст., что подчеркнуто в книге Д. Андросовой в определении музыки Дж. Адамса как сугубо «партийной» музыки [2, с. 122]. Итогом XX в. выступает в музыке «полистилистика» в области композиции, которая отстраняет заботу об авторском стиле – и в этом смысле справедливым является наблюдение В. Мартынова в книге, заголовок которой воспринят был в ключе эпатажа: «Конец времени композиторов» [13].

Заметим, исключительно господствующим направлением в музыке XX ст. (и это специфика данного вида искусства) является неоклассицизм, сопричастность которому объединяет и «жесткий» модерн И. Стравинского – П. Хиндемита, и традиционалистские слагаемые авторов типа А. Глазунова, С. Барбера и многих других. Но в основе метода неоклассицизма – эстетически осмысленная эклектика, абсолютизация которой плавно переросла в полистилистику поставангарда 1970-х – 2000-х гг. Насыщение же композиций сонористикой и алеаторикой снимает определенность композиционных границ и контуров, автором неконтролируемых.

**Выводы.** В виде итоговых обобщений приведенных апробаций-описаний пластов искусства Ренессанса и *неоренессансно* ориентированного XX ст. отмечаем:

- архетипичность мессы-пассиона и мадригала-шансона для типологического ключа ренессансного творчества – и их же возвышение в XX ст. взамен архетипичности оперного жанра в музыке Нового времени;
- господство лирического, адраматического в принципе, мышления *надиндивидуального* смысла в музыке,

определившего архетипическую выраженность духовных (месса-мистерия-пассион) или пограничных духовное-светское (мадригал, мотет) как для Ренессанса, так и для XX ст.;

- выраженность фигуры композитора в творчестве, однако в ракурсе «работы в жанре» для Ренессанса и с использованием внекомпозиционных параметров сонористики-алеаторики для XX в., в целом, базисность для обоих сравниваемых эпох цифрово-математического ракурса трактовки музыкальных закономерностей;
- полифонизм-гетерофония как основа музыкально-фактурных признаков, в отличие от эпохи гармонии в музыке Нового времени и, в целом, проявление единства теоретико-научной и творчески-практической деятельности в духе «системы Леонардо да Винчи», отмеченной П. Валери в качестве показателя «возрождения Возрождения» для неоренессансного понимания существа XX ст.

### Литература

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Посібник.Одеса: Астропринт, 2009. 184 с.
3. Андросова Д. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
5. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку ХХІ ст. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Одеса, 2016. 186 с.
6. Бинцян Лю. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Моногр. по истории муз.

культуры для муз. акад./ун-тов и ВУЗ искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 439 с.

7. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. Об искусстве. 2-е изд. Москва: Искусств, 1993. С. 25-55.

8. Конрад Н. Запад и Восток. Москва: Наука, 1966. 561 с.

9. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха. Москва: Гос.муз.издат., 1931. 304 с

10. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623 с.

11. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.

12. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.

13. Неустроев В. Фридрих Шиллер. Москва: Знание, 1955. 32 с.

14. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. Москва: Музыка, 1970. 424 с.

15. Шевченко Л. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

16. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. Москва: Наука, 1973. 256 с.

17. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa: PIW, 1980. 492 s.

18. Toffler A. Trzecia fala. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. 405 s.

19. Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1913. 451 s.

**Дарія Володимирівна Андросова,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,  
Одеса, Україна,  
e-mail: dashaelena@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-5951-8416

**Олена Миколаївна Маркова,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової,  
Одеса, Україна,  
e-mail: dashaelena@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-4711-9538

### **ІСТОРИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА В АПРОБАЦІЇ ПАРАЛЕЛЕЙ «РЕНЕСАНС – ХХ СТОРІЧЧЯ»**

**Анотація.** Мета даного дослідження – на матеріалі співвіднесення соціо-культурних моделей зазначених епох, художньо-творчих та спеціально музичних їх проявлень апробувати висунуту гіпотезу метафізичної причетності названих часово-історично різних етапів людської еволюції до спільних ознак, термінологічно відміченим як «Ренесанс – неоренесанс». Наукова новизна дослідження визначена унікальністю запропонованих узагальнень, у тому числі на матеріалах, які вперше подані у відповідному ракурсі в запропонованих історичних зіставленнях, втілюючи принципи історичної герменевтики. Методологічна основа дослідження – герменевтичний метод, компаративний аналіз фактологічних даних, інтонаційно-лінгвістичний ракурс музикознавства, як то має місце в працях О. Лосєва, П. Вагнера, Б. Асаф'єва та інших видатних дослідників. У вигляді підсумкових узагальнень приведених апробацій-описів пластів мистецтва Ренесансу і *неоренесансно* орієнтованого ХХ ст., відмічається наступне: по-

перше, архетиповість меси-пасіону і мадригала-шансона для типологічного ключа ренесансної творчості – і їх же піднесення у ХХ ст. на заміну архетиповості оперного жанру в музиці Нового часу; по-друге, панування ліричного, адраматичного в принципі, мислення *надіндивідуального* значення в музиці, що визначило архетипові вираженість духовних (месса-містерія-пасіон) чи пограничних духовне-світське (мадригал, мотет) як для Ренесансу, так і для ХХ ст.; по-третє – вираженість постаті композитора у творчості, проте в ракурсі “роботи в жанрі” для Ренесансу і з використанням позакомпозиційних параметрів сонористики-алеаторики для ХХ ст., в цілому, базисність для обох порівнюваних епох цифрово-математичного ракурсу трактування музичних закономірностей; по-четверте, поліфонізм-гетерофонія як основа музично-фактурних ознак, на відміну від епохи гармонії у музиці Нового часу і, взагалі, проявлення єдиності теоретико-наукової і творчо-практичної діяльностей у дусі “системи Леонардо да Вінчі”, відміченої П. Валері в якості показника “відродження Відродження” для неоренесансного розуміння сутності ХХ ст. Сказане апробує висунути паралель “Ренесанс – неоренесанс ХХ ст.”.

**Ключові слова:** герменевтика в музиці, історична герменевтика, Ренесанс, неоренесанс, стиль мислення

**Dariia V. Androsova,**

DSc in Arts, Associate Professor,  
Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy,  
Odessa, Ukraine,  
e-mail: dashaelena@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-5951-8416

**Elena N. Markova,**

DSc in Arts, Professor,  
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,  
Odessa, Ukraine,  
e-mail: dashaelena@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-4711-9538

## **HISTORY HERMENEUTICS IN APPROBATIONS OF THE PARALLELS “RENAISSANCE - XX CENTURY”**

**Abstract.** The purpose of this study is to approve brought forth hypothesis of metaphysical involvement named temporarily-historically miscellaneous stage to human evolution to the general sign, terminological noted as “Renaissance – Neorenaissance” on material of the correlating social-cultural models of the specified epoches, artistic-creative and specially music their manifestations. Scientific novelty of the study is determined unique of proposed generalizations, including on material, which for the first time tax in respective forshortening in proposed history collations, demonstrating principles of history hermeneutics. The methodological base of the study – hermeneutic method, comparative analysis of based facts, intonation-linguistical forshortening of musicology as in the case in works of A. Losev, P. Wagner, B. Asaf'jev and other prominent researchers. In the manner of total generalizations brought approbation-descriptions layer art of the Renaissance and in spiritut neorenaissance oriented by XX century, is noted following: at first, archaetype sense of masses-passions and madrigal-chanson for

typology key of Renaissance creative activity – and their rise in XX century in lieu thereof archaetype sense of operatic genre in music of New time; secondly, mastery lyrical, non-dramatic in principle, thinkings of over-individual sense in music, definable archaetype expressiveness of spiritual (the mass-mystery-passion) or border spiritual-mundane (the madrigal, motet) both for Renaissance, and for XX century; thirdly – espression of figures of the composer in creative activity, however in forshortening “work in genre” for Renaissance and with use of out-composition parameter of sonoro-aleatory music for XX century, as a whole, basis for both compared epoches numbered-mathematical forshortening of the interpretation of the music regularities; fourthly – polyphony-heterophony as base of music-invoiced sign, unlike epoch of the harmonies in music of New time and, as a whole, manifestation unity theorist-scientific and creative-practical activity in spirit “systems of Leonardo da Vinci”, noted by P.Valéry as factor “rebirths of the Rebirth” for Neorenaissance understanding of the essence XX century. Said to approve brought forth parallel “Renaissance – Neorenaissance of XX century”.

**Key words:** hermeneutics in music, history hermeneutics, Renaissance, Neorenaissance, style of the thinking

### References

1. Akindinova, T., Amashukeli, A. (2015). Tanets v traditsii khristianskoy kul'tury [Dance in traditions of the christian culture]. 2-ye izd., ispr.i dop. Saint-Petersburg: Izdatelstvo RHGA [in Russian].
2. Androsova, D. (2008). Minimalizm v muzyti [Minimalism in music.] Pidruchnyk. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
3. Androsova, D. (2014). Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. [The symbolism and polyclavier style in piano performance art of XX century]. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

4. Asafiev, B. (1971). Muzykal'naya forma kak protsess [Music form as process]. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytors'koyi osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX - pochatku XXI st. [Universality to composer personalities in music art of XX – begin XX century]. Dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. Mystetstvoznav. Odessa [in Ukrainian].
6. Bing Jhieng Liu (2014). Muzykal'no-istoricheskiye paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Yevropy. [Music-history parallels of the development art Kitaya and Europe]. Monogr. po istorii muz. kul'tury dlya muz. akad./un-tov i VUZ iskusstva. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Valéry, P. (1993). Vvedeniye v sistemu Leonardo da Vinchi. Ob iskusstve [Introduction to the system of Leonardo da Vinci. About art]. Moscow, 25-55 [in Russian].
8. Konrad, N. (1966). Zapad I Vostok [West and Orient]. Moscow: Nauka [in Russian].
9. Kurth, E. (1931). [Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya I.S. Bakha]. The bases of linear counterpoint. Melody polyphony of I.S. Bach]. Moscow: Gos. muz. izdat [in Russian].
10. Losev, A. (1982). Estetika Vozrozhdeniya [Aesthetics of Renaissance]. Moscow: Mysl [in Russian].
11. Markova, E. (1990). Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva [Intonation sense of musical art]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Martynov, V. (2002). Konets vremeni kompozitorov [The end of time of composers]. Moscow: Russkiy put [in Russian].
13. Neustrojev, V. (1955). Fridrikh Shiller [Friedrich Schiller]. Moscow: Znaniye [in Russian].
14. Opery Dzh. Verdi (1970). [The operas by G. Verdi]. Putevoditel'. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Shevchenko, L. (2019). Styl'ovi kharakterystyky ukrayins'koyi fortepiannoyi kul'tury XX stolittya [Style characters of

Ukrainian piano culture to XX century]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

16. Shestakov, V. (1973). *Garmoniya kak esteticheskaya kategoriya. Ucheniye o garmonii v istorii esteticheskoy mysli* [The Harmony as aesthetic category. The Teaching about harmonies in histories of the aesthetic thought]. Moscow: Nauka [in Russian].

17. Mez, A. (1980). *Renesans Islamu*. Warszawa: PIW [in Polish].

18. Toffler, A. (1985). *Trzecia fala*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

19. Wagner, P. (1913). *Geschichte der Messe*. Leipzig: Breitkopf & Hartel [in German].

УДК: 001.891:929 (045)

**Леся Михайлівна Микуланинець,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Мукачівський державний університет,  
Мукачево, Україна,  
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

### **ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАЛЕРІЇ ШУЛЬГІНОЇ У ДИСКУРСІ НАУКОВОЇ БІОГРАФІЇ**

**Анотація.** Метою статті є розкриття особливостей дослідницької діяльності Валерії Дмитрівни Шульгіної з позиції наукової біографії, висвітлення значення вченої у розвитку національної мистецтвознавчої думки. Методологія публікації ґрунтується на застосуванні біографічного, аналітичного, історичного, системного підходів. У роботі доводиться твердження, що в епоху постмодернізму митець – інтерпретатор соціокультурних процесів. Вивчення його життєпису в дискурсі заявленої квестії сприяє залученню в сучасну гуманітаристику значного об'єму невідомих документів, архівних матеріалів, мемуарних джерел. Вони допомагають усвідомити індивідуально-психологічні риси креативної персони, зрозуміти логіку її життєвої стратегії, опанувати різноманітні виміри професійної практики, здобути конкретний досвід для вирішення сучасних онтологічних проблем.

Нині в мистецтвознавстві важливими є розвідки, що студіюють спадок визначних національних постатей, які уособлюють поступ України в європейський цивілізаційний простір. У цьому аспекті знаковою є особистість В. Шульгіної – авторки великої кількості фундаментальних праць. Вона започаткувала нові наукові напрямки, виховала плеяду талановитих учених. Вагомою є її організаційна практика, що включає проведення всеукраїнських та міжнародних

конференцій, форумів, творчих зустрічей. Серйозний внесок Валерії Дмитрівни в підготовку дослідницьких кадрів через: керівництво діяльністю аспірантів та докторантів, опонування на захистах дисертацій, рецензування авторефератів, роботу в спеціалізованих учених радах тощо. Спираючись на ідеї В. Шульгіної, представники гуманітаристики активно розвивають інноваційні методи, пізнають незнані сторінки української та світової культури. Наукова біографія мисткині є свідченням яскравої філософії буття креативної неординарної жінки, що зуміла реалізувати власний багатогранний потенціал.

**Ключові слова:** життєпис, біографічний підхід, наукова біографія, гуманітаристика, вчений, дослідницька діяльність, Валерія Шульгіна

**Вступ.** Українське музикознавство інтенсивно розвивається, освоює нові методи вивчення культурних артефактів. Центром уваги мистецтвознавців усе частіше стає виявлення домінуючих об'єктивних та суб'єктивних чинників, які впливають на зміну духовних орієнтирів суспільства епохи постмодернізму. Можемо констатувати, злам XX та XXI ст., з одного боку, ознаменувався антропологічною кризою, з іншого – посиленням пієтету до індивідуума й пошуками його «Я», намаганням збагнути місію у бутті людства. Ці процеси активізували появу великого об'єму біографічних робіт у різних галузях гуманітарного знання. Така ситуація підтверджує думку – історію творять конкретні персони, й досліджуючи їх літопис, ми усвідомлюємо не лише специфіку творчого методу, але й закономірності певного виду діяльності.

Саме тому все більшої актуальності набуває біографічний підхід, де хроніки митця є засобом інтерпретації цивілізаційних практик. Значний інтерес отримує життєпис представників еліти. Вони тлумачаться каталізаторами трансформацій у визначеній галузі наукового і творчого існування. У цьому вимірі особистість ученого набуває значно

глибшої експлікації. Утверджується постулат, що його постать тісно пов'язана з власними розвідками й органічно вплетена в громадський контекст. Такий погляд розширює межі традиційного мистецтвознавства, залучаючи в його поле філософію, соціологію, психологію, літературознавство, журналістику тощо. Це сприяє досягненню особливостей функціонування новітньої історії, розумінню культурної атмосфери мислителя, виявленню значення митця в конструюванні світоглядної моделі певного етносу, нації тощо.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі еволюції гуманітаристики життєписні роботи виходять на інший якісний рівень. З'являється їх значна кількість: інтелектуальна, літературна, творча, художня, альтернативна та інші біографії. Хроніки, які раніше були покликані лише вказувати на певні віхи буття особистості, нині збагачується аналізом професійних фактів, оцінкою основних фахових здобутків, досягненням їх аксіологічного суспільного змісту. Все частіше у працях ми зустрічаємо поняття «наукова біографія». Воно пояснюється в декількох аспектах: літопис вченого; комплекс способів пізнання персони, незалежно від поля її діяльності; характеристика напрацювань провідних дослідників різних галузей знань; документальне вивчення існування певного діяча. Даний термін ще не є широкоживаним та усталеним, тому часто він вбачається синонімом до дефініції «інтелектуальна біографія». Проте, ми інтерпретуємо його: життєпис суб'єкта, поданий у хронологічній послідовності та єдності з історичними й соціокультурними подіями конкретної країни, епохи, ґрунтується на достовірних фактах, що неодноразово піддавалися критичному розгляду. Через них розкривається трансформація поглядів індивідуума. Таким чином, наукова біографія поєднує риси традиційного літопису, який накладається на громадське тло з заглибленням у психологічну галузь об'єкту студіювання, вивчення продуктів його творчості.

Для поступу мистецтвознавства особливої актуальності набувають біографічні праці, присвячені знаковим вченим, – засновникам нових напрямів досліджень, лідерам наукових шкіл, вихователям плеяди яскравих послідовників. Своєю практикою вони уособили українську культуру, сприяли поступу держави в європейський цивілізаційний простір. У цьому контексті яскраво є постать доктора мистецтвознавства, професора, автора понад 200 праць, людини, яка майже 60 років віддала розбудові національної гуманітаристики, – Валерії Дмитрівни Шульгіної. Аналіз її діяльності у дискурсі наукової біографії спрямовує представлену статтю в трьохаспектну площину: історична та індивідуально-духовна реконструкція буття, оцінка концептуальних складових напрацювань, усвідомлення значення спадку мисткині інтелектуальною елітою країни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Життєписні роботи посіли унікальне місце в гуманітаристиці, підтвердженням чому є значна кількість статей, присвячених окремим знаковим постатям. Дослідниками вивчається феномен біографії (О. Довгополова, В. Климчук, І. Колесник, Я. Мойсієнко та ін.), літопис як соціокультурне явище (В. Боднарчук, І. Голубович, С. Іконникова та ін.), хроніки індивідуума у контексті інтерпретації матеріальних і духовних надбань (О. Кривцун, Л. Микуланинець, О. Попович та ін.), способи використання біографічного методу (Н. Дічек, В. Ковальчук, І. Колесник, Н. Шарошкіна та ін.) та підходу (Н. Белан, В. Менжулін, Л. Микуланинець, Т. Росул) та ін. Ростає число фундаментальних праць, що з'ясовують риси таланту провідних національних діячів (О. Гедзь, У. Граб, М. Жишкович, Б. Косопуд, Н. Іванова, А. Палійчук та ін.).

Особливий інтерес складає особистість В. Шульгіної. Її наукові здобутки та викладацька практика неодноразово ставали теоретико-методологічним підґрунтям мистецтвознавчих і педагогічних розвідок (О. Афоніна, О. Берегова, С. Волков,

Н. Гуральник, Г. Карась, О. Немкович, С. Садовенко, О. Яковлев та ін.). Предметом студіювання були і віхи діяльності мисткині (І. Бобрішева, Т. Лестер, О.Овчарук, В. Чернець та ін.). Проте, поки що відсутні публікацій, які б виявляли специфіку творчих надбань Валерії Дмитрівни у вимірі наукової біографії.

**Мета статті** – на основі вивчення та узагальнення джерел у галузі гуманітаристики розкрити особливості дослідницької діяльності В. Шульгіної з позиції наукової біографії, висвітлити значення вченої у розвитку національної мистецтвознавчої думки.

**Виклад основного матеріалу.** Валерія Дмитрівна Шульгіна народилася 4 березня 1939 р. у Києві в надзвичайно інтелігентній сім'ї. Батько – Дмитро Павлович Скрипніченко – багатогранна, освічена людина: музикував на флейті й фортепіано, професор, багаторічний завідувач кафедри науково-технічної інформації Київського інституту культури. Мати – Марія Стефанівна Шульгіна – закінчила інститут міжнародних відносин, а також була економістом. Художньо-творча атмосфера в родині, дружба зі знайомими українськими діячами I пол. XX ст. – О. Палладіним (президент Академії наук), Я. Лепченко, В. Резніченко, О. Соколовським, П. Тутковським, (академіки Академії наук), В. Беліцером, Д. Фердманом (мікробіологи, члени-кореспонденти Академії наук) та ін. сформували світогляд Валерії Дмитрівни, ціннісне ставлення до мистецтва й науки, високі моральні якості, прагнення до самовдосконалення, потребу служити духовним цілям. Ці риси – визначальні для дослідниці, вона пронесла їх крізь усе своє життя [1, с. 31].

З раннього дитинства В. Шульгіна професійно навчалася грі на фортепіано. Вона закінчила Київську спеціалізовану музичну школу ім. М. Лисенка та консерваторію. Студіювання за фахом проходило в одного з основоположників національної піаністики, прекрасного виконавця та викладача Є. Слівака. Під його наставництвом мисткиня опанувала значний

різножанровий та різностильовий репертуар, досягла технічної досконалості, оволоділа широкою темброво-звуковою палітрою, набула сценічної свободи.

Після здобуття вищої освіти Валерія Дмитрівна працює у Чернігівському музичному училищі (1961 р.), продовжує займатися концертною діяльністю. Товариські взаємини пов'язували її з видатними постатями української культури: Л. Грабовським, Р. Кофманом, Б. Лятошинським, А. Штогаренко й ін. Спількування з ними поглибило захоплення вітчизняним мистецтвом, утвердило намір його популяризувати через власну педагогічну практику.

Бажання досягнути нові творчі вершини сприяли вступу мисткині до аспірантури Московського науково-дослідного інституту художнього виховання (1971 р.). У зазначений період вона тісно контактує з академіками Є. Квятковським та В. Шацькою (під керівництвом останньої була захищена кандидатська дисертація), з прекрасним піаністом, професором Московської консерваторії Станіславом Нейгаузом. Дружні стосунки поєднували Валерію Дмитрівну з родинами Нейгаузів, Пастернаків, Прокоф'євих та ін. [1, с. 32]. Цілком закономірно, що така інтелектуально-творча комунікація мала великий вплив на подальший її духовний розвиток. Паралельно з написанням дисертації аспірантка концертує та викладає у Київській консерваторії.

Оскільки постать В. Шулґіної є багатогранною та масштабною, в рамках однієї публікації неможливо висвітлити всі аспекти її діяльності. Тому сконцентруємо увагу на розкритті специфіки наукової роботи вченої.

Ще у студентські роки Валерія Дмитрівна зацікавилася питаннями теорії та методики музичної освіти, вивчала особливості національної культури. Тому обґрунтованим став вибір теми кандидатської дисертації, яка була присвячена проблемам української піаністики.

З 1983 по 1989 рр. В. Шульгіна працювала в Київському педагогічному інституті (нині – Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова), а з 1989 по 1993 рр. завідувала кафедрою музики в Іссик-Кульському державному університеті в Киргизстані. Практика у ВНЗ визначила вектор дослідницьких пошуків Валерії Дмитрівни. Її статті, навчальні посібники та підручники, видані в даний період, присвячені різним професійним граням підготовки вчителя. Особливо цінними є укладені нею репертуарні збірки та науково-методичні розробки. Вони покликані допомогти викладачам-початківцям при підборі дидактичного матеріалу, сприяють подоланню технічних та інтерпретаційних складностей, що виникають при формуванні учнів ДМШ.

За своїм змістом зазначені публікації реалізували авторську концепцію В. Шульгіної щодо креативного виховання на українській основі; вони здобули позитивні відгуки та офіційні рецензії провідних педагогів та науковців (Н. Вітте, Б. Кременштейн, І. Рябов, М. Угляр та ін.) і до сих пір не втрачають своєї значущості.

У 1993 р. В. Шульгіна отримала вчене звання професора. З цього часу і до 2003 р. вона очолювала сектор нотних видань бібліотеки імені В. Вернадського, спрямовувала його дослідницьку діяльність. Під її орудою було систематизовано та введено в мистецтвознавчу думку унікальні музичні фонди, що містили вагому інформацію про вітчизняні культурні артефакти. Вони стали джерелознавчою основою докторської дисертації Валерії Дмитрівни («Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір», 2002 р.). Дана праця стала інноваційною та започаткувала новий напрям гуманітаристики.

З 2000 по 2010 рр. В. Шульгіна також викладала у Національній музичній академії ім. П. Чайковського. Окрім читання курсів лекцій, вона керувала студентськими дипломними роботами. Визначальним у її співпраці з майбутніми педагогами були активізація наукового потенціалу,

творчий підхід, заохочення до виступів на конференціях, залучення до публікації статей у фахових журналах. Багато випускників мисткині НМАУ продовжили навчання в аспірантурі (Т. Зінська, Л. Микуланинець, М. Москалик, Л. Пискач, Д. Садовникова, О. Стебельська, Д. Титенко та ін.).

Авторка даної статті мала щастя студіювати у В. Шульгіної. Мене захоплювало майже все в постаті професорки: делікатна й витончена манера спілкування, вишуканий стиль одягу, вміння нести високі ідеали жіночності; талант побачити креативну ідею вихованця ще до того, як вона викристалізується у сформоване поняття, мудрість та далекоглядність у виборі теми магістерської праці та ін. У будь-якій ситуації я була переконана, що викладачка зрозуміє та підтримає. Мабуть, саме ці особистісні якості згуртували навколо Валерії Дмитрівни непересічних людей, сприяли її успішній діяльності на керівних посадах.

З 2003 р. і до сьогоднішнього дня В. Шульгіна працює у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вона завідувала кафедрою музикології, а з 2010 р. була головою Вченої ради з захисту дисертацій Д 26.850.01. (спеціальність 26.00.01 – «Теорія та історія культури»). У НАКККіМ мисткиня розгорнула масштабну роботу. Зібравши команду інтелектуалів-ентузіастів, Валерія Дмитрівна стала авторкою великої кількості наукових проєктів, ініціювала відкриття сучасних спеціалізацій («музикознавець-експерт», «продюсер», «імпресаріо» та ін.), налагодила міжнародні зв'язки. Очільниця спецради проводить значу дослідницьку та організаційну працю зі здобувачами.

В. Шульгіна є членом редакційної колегії провідних фахових видань із мистецтвознавства, здійснює рецензування монографій, методичних збірок, авторефератів кандидатських та докторських дисертацій, систематично виступає офіційним опонентом.

Загалом можемо сказати, що роки незалежності відкрили нову сторінку в діяльності В. Шульгіної. Після тривалої ізоляції,

починаючи з 90-х рр. ХХ ст., Україна починає активно інтегруватись у європейський соціокультурний простір. Валерія Дмитрівна одна з перших започаткувала та реалізовувала міжнародні наукові проекти. Їх місія – обмін досвідом із зарубіжними вченими, залучення вітчизняних науковців до роботи всесвітніх форумів та організацій, отримання різного роду грантів, стипендій. Дослідниця неодноразово виступала з повідомленнями в Греції, Іспанії, Італії, Німеччині, Норвегії, Польщі, Швейцарії, Шотландії та інших країнах. Її доповіді мали на меті популяризацію національних здобутків. Мисткиня є членом Міжнародної асоціації бібліотек, архівів, документальних центрів (IAML) (з 1997 р.), Міжнародного товариства «Електронне зображення та візуальні мистецтва» (EVA) (з 2002 р.).

В. Шульгіна є авторкою та співорганізаторкою науковотворчих форумів з міжнародною участю в Україні. Серед найбільш значущих: «Старовинна клавірна музика: інструментарій та виконавство» (учасники: швейцарська рада з культури «Pro Helvetia», Вища музична школа м. Цюріха та НАКККіМ); «Трансформація освіти і культури: традиції та сучасність (Міністерство культури України, Варшавський музичний університет ім. Ф. Шопена, університет ім. М. Склодовської (Польща, Люблін), Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, НАКККіМ); «Діалог культур: Україна – Греція (Міністерство культури України, НАКККіМ, Український центр культурних досліджень, Інститут культурології НАМУ, Громадська Рада при Міністерстві закордонних справ України, Афінський національний університет ім. Каподистрії, Греція, Університет міста Патри, Греція, університет ім. Аристотеля міста Салоніки, Греція, університет міста Ніш, Республіка Сербія) та ін. [5, с. 328].

Звичайно, проведення таких заходів – складна й відповідальна місія, що потребує організаторських умінь, бажання об'єднати товариство навколо суспільно значущих

мистецьких цілей. Учениця В. Шульгіної Т. Лестер у своїй статті вказувала на унікальні якості мисткині: «Валерія Дмитрівна – дивовижна людина, вона створює навколо себе особливу атмосферу. Як багато видатних особистостей, володіє магією, приваблює до себе... Дивно спостерігати за тим, наскільки швидко аудиторія (для якої читала лекції В. Д.), що складалася з малознайомих один одному людей, перетворювалася на групу однодумців, захоплених обговорюваними питаннями [5, с. 16]».

Паралельно з власною дослідницькою діяльністю В. Шульгіна велику увагу приділяє вихованню наукових кадрів. Під її керівництвом було захищено понад 20 кандидатських та 10 докторських дисертацій (О. Афоніна, Н. Гуральник, Г. Карась, О. Ізваріна, Ю. Сугрובה та ін.). Можемо з впевненістю стверджувати, що вже існує інноваційний напрям гуманітаристики, лідеркою якого є Валерія Дмитрівна. Ректор НАКККіМ професор В. Чернець називає вчену берегинєю української музикології. Він зазначає, що все національне мистецтвознавство повинно бути вдячне їй за прекрасну школу, провідною ідеєю якої є діалог культур [5, с. 3-4].

Доктор культурології, професор О. Овчарук зазначає: «Знайомлячись із велетенською за своїми масштабами, різновекторною за спрямуванням науковою, педагогічною, громадською, просвітницькою, організаційною працею дослідниці, маючи щасливу долю бути скромним учнем великого Учителя, усвідомлюєш, що здійснити все це можливо тільки людині, наділеній величним талантом Духовності, Доброти, Любові... [4, с. 286]».

Нині В. Шульгіна продовжує успішно здійснювати творчу практику. Її професійні інтереси – надзвичайно різносторонні: вивчає актуальні питання культурологічної регіоніки, розробляє концептуальні засади теорії мистецтва, аналізує проблеми методики музичної освіти та ін. Вчена працює з аспірантами та докторантами. Отож, впевнена –

наукова думка й надалі поповнюватиметься інтелектуальними здобутками Валерії Дмитрівни.

**Висновки.** У результаті проведеного аналізу ми прийшли до висновку, що наукова біографія В. Шульгіної є свідченням яскравої філософії буття креативної неординарної постаті, що зуміла реалізувати багатогранний особистісний потенціал. Працюючи в непростий історичний час, Валерія Дмитрівна змогла бути вільною у своїх життєвих та дослідницьких поглядах, чітко вибудувати поступальну еволюційну стратегію власної творчості.

Практика В. Шульгіної – вагома сторінка в розвитку національної гуманітаристики. Вона здійснюється в декількох магістральних спрямуваннях: започаткування нових мистецтвознавчих, культурологічних та педагогічних напрямків через проведення фундаментальних розвідок; налагодження міжнародної взаємодії з провідними освітніми центрами Європи, інтеграція України у світовий соціокультурний простір; підготовка та атестація наукових кадрів (консультування докторантів, керівництво аспірантами; головування та участь у засіданнях спеціалізованих вчених рад, експертної комісії ДАК МОН України; опонування, рецензування авторефератів, науково-методичних видань тощо); провадження організаційної роботи (проведення конференцій, форумів та інших заходів); долучення до підготовки фахових видань та ін.).

Багаторічна плідна діяльність В. Шульгіної відобразила провідні тенденції, актуальні проблеми теорії й практики музичної освіти, питання музичної україніки, культурологічної регіоніки, парадигмальні виміри мистецтва. Інноваційні ідеї вченої отримали подальший розвиток у здобутках її численних учнів-послідовників, які, ґрунтуючись на засадах своєї наставниці, випрацьовують власні методологічні підходи та концепції, що сприяють об'єктивному дослідженню невивчених аспектів національної та європейської культури.

Дана публікація не вичерпує всі виміри заявленої квестії. Перспективними нам видаються студіювання виконавської, педагогічної роботи В. Шульгіної, аналіз специфіки започаткованих нею мистецтвознавчих напрямів, осягнення особливостей її наукової школи.

### Література

1. Бобришева І. Валерія Шульгіна і висока нота її життя. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv\\_1999\\_2\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv_1999_2_11).
2. Валерія Шульгіна. Бібліографічний покажчик: до 50-річчя науково-педагогічної діяльності. Укл. О. Вакульчук, Ю. Вінникова. Київ: ДАКККіМ, 2008. 72 с.
3. Ляшко С. Поняття «наукова біографія» у теорії і практиці історико-біографічних досліджень. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi\\_2013\\_10\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi_2013_10_5).
4. Овчарук О. Валерія Шульгіна: грані науково-педагогічного та духовного таланту. Мистецтвознавчі записки. 2009. Вип. 16. С. 280-286.
5. Синергетична парадигма простору культури: монографія до 50-річчя науково-педагогічної діяльності Валерії Шульгіної. Київ: НАКККіМ, 2014. 400 с.
6. Шульгіна В. Музична україніка: монографія. Київ: НМАУ, 2009. 230 с.
7. Шульгіна В., Яковлев О. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005-2012 рр.). Київ: НАКККіМ, 2012. 228 с.

**Леся Михайловна Микуланинец**,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Мукачевский государственный университет,  
Мукачево, Украина,  
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

### **ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЛЕРИИ ШУЛЬГИНОЙ В ДИСКУРСЕ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ**

**Аннотация.** Целью статьи является раскрытие особенностей исследовательской деятельности Валерии Дмитриевны Шульгиной с позиции научной биографии, освещение значения ученой в развитии национальной искусствоведческой мысли. Методология публикации основывается на применении биографического, аналитического, исторического, системного подходов. В работе обосновывается утверждение, что в эпоху постмодернизма художник – интерпретатор социокультурных процессов. Изучение его жизнеописания в дискурсе заявленной квестии способствует привлечению в современную гуманитаристику значительного объема неизвестных документов, архивных материалов, мемуарных источников. Они помогают осознать индивидуально-психологические черты креативной персоны, понять логику ее жизненной стратегии, овладеть разными измерениями профессиональной практики, получить конкретный опыт для решения современных онтологических проблем.

Сейчас в искусствоведении важными являются исследования, в которых изучается наследие выдающихся национальных фигур, олицетворяющих движение Украины в европейское цивилизационное пространство. В этом аспекте знаковой является личность В. Шульгиной – автора большого

количества фундаментальных трудов. Она основала новые научные направления, воспитала плеяду талантливых ученых. Значительна ее организационная практика, включающая проведение всеукраинских и международных конференций, форумов, творческих встреч. Серьезен вклад Валерии Дмитриевны в подготовку исследовательских кадров посредством: руководства деятельностью аспирантов и докторантов, оппонирования на защитах диссертаций, рецензирования авторефератов, работы в специализированных ученых советах и т.д. Опираясь на идеи В. Шульгиной, представители гуманитаристики активно развивают инновационные методы, познают неизвестные страницы украинской и мировой культуры. Научная биография ученой является свидетельством яркой философии бытия креативной неординарной женщины, сумевшей реализовать собственный многогранный потенциал.

**Ключевые слова:** жизнеописание, биографический подход, научная биография, гуманитаристика, ученый, исследовательская деятельность, Валерия Шульгина

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

## **RESEARCH ACTIVITY OF VALERIA SHULGINA IN THE DISCOURSE OF SCIENTIFIC BIOGRAPHY**

**Abstract.** The purpose of the article is to reveal the features of the research activity of Valeriia Shulgina from the scientific biography standpoint, to highlight the importance of the scientist in the development of national art thought. The publication

methodology is based on the application of biographical, analytical, historical, systemic approaches. This work substantiates the statement that in the postmodern era the artist is an interpreter of socio-cultural processes. The study of the biography in the discourse of the stated quest contributes the involvement in the modern humanities a significant amount of unknown documents, archival materials, memoirs. They help to understand the individual psychological features of a creative person, the logic of his life strategy, to master the various dimensions of professional practice, to gain concrete experience for solving the modern ontological problems.

Nowadays in art studies the articles on the legacy of prominent national figures who embody Ukraine's progress in the European civilization space are of great important. In this aspect the personality of V. Shulgina, the author of a large number of fundamental works, is significant. She started new scientific directions, brought up a big amount of talented scientists. Her organizational practice is very important; it includes holding Ukrainian and international conferences, forums, and creative meetings. There is a significant contribution of Valeriia Dmytrivna to the preparation of research staff through managing the activities of graduate and doctoral students, opposing dissertations, reviewing abstracts, working in specialized scientific councils, etc. Based on the ideas of V. Shulgina, representatives of the humanities are actively developing innovative methods, learn the unknown pages of Ukrainian and world culture. The artist's scientific biography is a testimony of a creative and extraordinary woman's bright philosophy of existence who managed to realize her own multifaceted potential.

**Key words:** biography, biographical approach, scientific biography, humanities, scientist, research, Valeria Shulgina

### References

1. Bobrysheva, I. Valeriia Shulhina i vysoka nota yii zhyttia [Valeriia Shulgina and the high note of her life]. Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv\\_1999\\_2\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv_1999_2_11) [in Ukrainian].
2. Valeriia Shulhina (2008). Bibliohrafichnyi pokazhchyk: do 50-richechia naukovo-pedahohichnoi diialnosti [Bibliographic indicator: to the 50th anniversary of scientific and pedagogical activity]. Ukl. O. Vakulchuk, Yu. Vinnykova. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
3. Liashko, S. Poniattia “naukova biohrafiiia” u teorii i praktytsi istoriko-biohrafichnykh doslidzhen [The concept of “scientific biography” in the theory and practice of historical and biographical research]. Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi\\_2013\\_10\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi_2013_10_5) [in Ukrainian].
4. Ovcharuk, O. (2009). Valeriia Shulhina: hrani naukovo-pedahohichnoho ta dukhovnoho talantu [Valeriia Shulgina: the facets of scientific, pedagogical and spiritual talent]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 16, 280-286 [in Ukrainian].
5. Synerhetychna paradyhma prostoru kultury: monohrafiiia do 50-richechia naukovo-pedahohichnoi diialnosti Valerii Shulhinoi (2014). [Synergetic paradigm of cultural space: a monograph to the 50th anniversary of scientific and pedagogical activity of Valeriia Shulgina]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Shulhina V. (2009). Muzychna ukrainika: monohrafiiia [Musical Ukrainian studies: monograph]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
7. Shulgina, V., Yakovlev, O. (2012). Interpretatsiia teorii kultury, mystetstva i osvity v suchasni ukrainiskii nauksi (2005-2012 rr.) [Interpretation of the theory of culture, art and education in modern Ukrainian science (2005-2012 years)]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 784+781.62

**Тетяна Вікторівна Самая,**  
кандидат мистецтвознаства,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: samaya-t68@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-1429-2951

## **ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО МЕТРОРИТМУ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

**Анотація.** У статті порушується питання специфіки музичного метроритму в професійній підготовці естрадного вокаліста. Пропонується дискурсивний аналіз поняття «метроритм»; визначаються проблемні зони вивчення теорії ритму в сучасному вокальному виконавстві та науковому естрадознавчому полі.

Однією з головних проблем вокальної естради залишається поверхневий підхід до вивчення основ музичного метроритму. Актуальність питання полягає в забезпеченні представників науково-педагогічної галузі конструктивними знаннями з означеної проблематики. Розглядається не тривіальне бачення ритміки з позиції факультативного матеріалу або основ ділення тривалості нот (їх чіткого відтворення), а пропозиція підготувати у естрадного вокаліста професійне мислення до вивчення художньо-естетичних принципів ритму.

В освітніх програмах вокально-естрадного напряму відзначається дефіцит науково-дослідних матеріалів вивчення ритмічної культури, на якій базуються джаз, рок і поп-музика. У статті уточнюються особливості термінології сучасного вокаліста (*офф-біт, патерн, стомпінг, риф, скет, крунінг*);

аналізується поняття «драйв», його специфічна особливість як чинника емоційного стану виконавця.

Встановлено, що змістовне наповнення музичного ритму є основним інструментом динамічного мислення вокаліста/музиканта, іншими словами, першоджерелом формування інтонаційно-динамічного способу вираження мелодичної і гармонічної структури сучасної виконавської техніки.

Визначено, що в професійній освіті естрадного вокаліста приділяється недостатньо уваги принципам ритмічної мови джазу як особливого виду музичної естетики та імпровізаційної складової музикування. Наводяться практичні приклади кореляції вокальної партії на основі метроритмічної інтерпретації.

У статті зосереджується увага на важливості поглибленого вивчення вокальної ритміки, оволодінні метроритмічними принципами та ритмоінтонаційними прийомами виконавської техніки, що належним чином збагачує та ефективно доповнює художньо-естетичний бік вокального мистецтва естради.

**Ключові слова:** естрадознавство, вокальне мистецтво естради, теорія ритму, музичний метроритм, джазова ритміка, сучасне виконавство, термінологія, драйв, скет, крунінг

**Вступ.** У сучасному суспільстві з його стрімким розвитком технологій, глобалізацією «виробництва музики» такі поняття як «ритм» і «час» усе більше стають математичним, шаблонним чинником і на сьогодні вимагають філософського переосмислення.

Початок ХХ ст. відзначився загальним підйомом великих відкриттів та створенням нових художніх форм в усіх видах мистецтва. Музична культура не залишилася осторонь. Поява джазу з його унікальною ритмо-інтонаційною структурою вплинула та визначила історичний шлях розвитку сучасної

музики. Нове мислення полягає не лише у мелодико-гармонічній структурі, а головним чином відрізняється від ортодоксального мислення та сприйнятті метроритмічних структур, що й до сьогодні примушує нас постійно шукати ключі до розкодування цього феномену.

**Постановка проблеми.** У вітчизняній професійній освіті підхід до вивчення ритму на базі формування стильових норм та правил й досі залишається формальним, що не виходить за рамки елементарної теорії музики. Освітні програми з естрадного вокалу переважно будуються на методиці академічного співу, де не враховується нова специфіка: звукоформування, атаки звуку, голосова техніка – у відповідності до сучасної виконавської практики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Однією з важливих проблем у вокальній естраді залишається глибоке вивчення основ музичного метроритму. Цим питанням ґрунтовно займалися прогресивні практики-методисти різних музичних спеціальностей: І. Бриль (фортепіано), В. Коробка (естрадний вокал), С. Макієвський (ритміка, drum set) та ін. Поповнити теоретичний аспект допоможуть дослідження музикознавців М. Аркадьєва, В. Брайніна, Е. Курта, Л. Мазеля, М. Райса, В. Сарджента, М. Харлапа, В. Холопової, С. Чащиної та ін., що розглядали метроритм не лише в контексті європейської музичної традиції, але й через призму філософських уявлень та етнічних розвідок.

**Мета статті** – означити проблемні зони вивчення поняття «метроритм» у науковому естрадознавчому полі, а також необхідність оснащення представників професійно-освітнього напрямку ефективними знаннями щодо музичного метроритму.

**Виклад основного матеріалу.** Музикант, педагог і дослідник теорії ритму М. Аркадьєв зазначає, що програмою максимум є «спроба змінити в деяких аспектах елементарну (тобто базову, фундаментальну) теорію музики. Упродовж

півтора століть вона справляє непомітний вплив на музичну ментальність самих різних рівнів – від побутового музикування до самосвідомості великих артистів та теоретиків. Повторимо: у деяких пунктах, особливо в тому, що стосується ритму, елементарну теорію музики, з нашої точки зору, необхідно змінювати. Це корисно як для навчальних завдань, так і для чистоти й точності самої теорії» [2, с. 231]. Цієї ж думки дотримувався М. Харлап: «Метр, як він представляється теоретикам, у нотному написанні можна було б, ймовірно, висловити більш доцільним чином – якби самі теоретичні уявлення відповідали дійсності. При зверненні до музичної практики простота і самоочевидність шкільних понять про такт виявляється оманливою» [9, с. 52].

Спеціаліст з ритміки С. Макієвський у своїх дослідженнях зазначає, що музичний метр – це неакустична моторно-рухова функція нашого організму, організована мозком, коригує універсальну цілісність в одночасному сприйнятті динамічних, аудіальних і чуттєвих складових метроритмічних процесів для формування музичної виразності. Дослідник стверджує, що багатовекторну ритміку слід впроваджувати в нашу свідомість, робити своєрідним емоційним моторним навігатором, на базі якого і формуються такі психологічні категорії, як свінг, грув, що створюють особливий стан емоційного підйому – драйв, а не окремі ритмічні фрагменти [6].

Наведемо цікавий приклад сучасного хореографічного мистецтва, який красномовно свідчить про значення ритміки й метроритму у напрямі сценічних мистецтв. Молода балерина Катерина Салкіна, випускниця Київського хореографічного училища, в своєму телевізійному інтерв'ю говорила, як у 2002 р. була запрошена на роботу до колективу Моріса Бежара. Артистку вразив неординарний підхід балетмейстера до занять ритмікою, що проходили у вигляді повноцінних уроків із професійним педагогом-барабанщиком за ударною установкою.

Хоча М. Бежар і був у свій час прихильником системи «естетичної ритміки» Ф. Дельсарта, але вважав, що формування почуття ритму та цілісність мнемонічних образів танцівника можна отримати безпосередньо через прямий контакт із ударними інструментами, оскільки ритм – домінуюче начало музики. Саме тому театр танцю М. Бежара й досі залишається одним із провідних у світі хореографічного мистецтва.

Головні принципи формування ритмочасової структури в сучасній музиці беруть свої витoki від джазового напрямку. Сьогодні вже ніхто не стане заперечувати, що джаз – це особлива культура, що простимулювала розвиток року і поп-музики. З позиції музичної естетики, дослідження основ джазу, і, відповідно «джазового мислення», – завдання складне й вимагає поглиблених методів дослідження. Як зазначав В. Єрохін, «Завдання дослідника основ джазового мислення вже само собою настільки складне, що навряд чи можна було б очікувати остаточного рішення від одного музикознавця <...> більше того, його вирішення і сьогодні залишається перспективою майбутнього» [8, с. 6].

Через особливість побудови метроритмічної основи джазової музики, її контекст практичного втілення не доступний для багатьох академічних виконавців, про що зауважує В. Сарджент: «Джазовий музикант володіє надзвичайно розвиненою здатністю розрізняти акценти, вловлювати їх підпорядкованість, і це проявляється в усьому, що він грає (навіть у найповільніших джазових п'єсах). Його вміння розпізнавати дрібні компоненти метрики виявляється через пристрась до всякого роду витончених прийомів синкопування, абсолютно чужих для європейської музики. Саме відсутність такої здатності у більшості європейських (класичних) музикантів, як мені здається, і пояснює той загальновідомий факт, що їх спроби грати джаз виявляються малопереконливими» [8, с. 68].

Але судження В. Сарджента свідчить про те, що в освітніх програмах музичних закладів академічного спрямування взагалі не розглядаються принципи ритмічної мови джазу, його метроритмічні та ритмоінтонаційні ознаки, специфіка джазової естетики й імпровізаційної складової музикування. У сучасному виконавстві насичення музичного ритму змістовністю є основним інструментом динамічного мислення музиканта, першоджерелом формування інтонаційно-динамічного способу мелодійної і гармонійної структури, що на сьогодні вимагає філософського переосмислення. Іншими словами, там, де думка виконавця пов'язана з відчуттям плину часового континууму, слідує імпровізаційна можливість прикрасити його різноманітним змісту ритмічної структури, не обмежуючись нотографічним записом.

Ми мимоволі відійшли від переживання нашою свідомістю категорії музичного часу, перемістившись у прості форми відчуття лише його статичного пульсу. Стародавні мислителі були ближче до розуміння часу. Аврелій Августін (354-430 рр.) так пропонував філософське осмислення категорій часу: «Хто стане заперечувати, що майбутнього ще немає? Але в душі є очікування майбутнього. І хто стане заперечувати, що минулого вже немає? Але і досі є в душі пам'ять про минуле. І хто стане заперечувати, що теперішнє позбавлене тривалості: воно проходить миттєво. Наша увага, однак, тривала, і вона переводить у небуття те, що з'явиться. Тривалий не майбутній час – його немає; тривале майбутнє це тривале очікування майбутнього <...> Увага ж моя зосереджена на цьому, через що переправляється майбутнє, щоб стати минулим. Те, що відбувається з цілої пісню, то відбувається і з кожної її часткою і з кожним стилем; те саме відбувається і з тривалою дією, часткою якого є, може бути, ця пісня ...» [1, с. 131].

У такому контексті доречно згадати висловлювання С. Макієвського про те, що ритміку в естрадній музиці слід розглядати набагато ширше, ніж розвинене почуття ритму:

«Ритміка в музиці, в широкому сенсі слова, – це латентне (приховане) співвідношення одночасності сполучених між собою метроритмічної архітекtonіки і психологічних відчуттів, де кожна сторона наділена індивідуальними якостями. Елементарна форма цього процесу – коли при виконанні музичного твору музикант утримує відразу дві лінії часових потоків: одну – статичну (метричний пульс) і другу – динамічну (емоційну, психологічну). Найголовніше – не змішувати сутності цих двох структур і не робити поспішних висновків щодо здатності розрізнити їх і керувати ними» [7, с. 30].

Важливим комунікативним інструментом у формуванні якісного виконавського рівня сучасного музиканта/вокаліста залишається понятійна єдність термінології, зокрема таких термінів, як «офф-біт», «патерн», «стомпінг», які варто означити.

*Офф-біт* (*off beat* – від англ. «від біту») у широкому сенсі – особливий тип джазової ритміки, заснований на відхиленні ритмічних акцентів від чітко вибудованих дольових пропорцій такту, а також «структурної синкопи». У вузькому розумінні цим терміном позначають перенесення акценту з сильних долей такту на слабкі. Термін «патерн» (*pattern* – від англ. «модель, малюнок») використовується для позначення остинатно повторюваних формул-моделей: ритмічних, мелодичних, фактурних, акцентних, гармонічних та ін. [8].

*Стомпінг* (*stomping* – від англ. «топання на місці»), за визначенням В. Сарджента – «техніка остинато, пов'язана з використанням паттернів як засобів динамічного нагнітання та посилення внутрішнього динамічного конфлікту» [8, с. 244], *риф* – різновид мелодичного стомпу, характерний для стилю «свінг». До виконавських метроритмічних прийомів належать засоби виразності, запозичені з академічної музики: *такт вищого порядку* (групування простих тактів в один «великий такт»), *геміола* (поліметричний прийом, створений на бінарних

ритмічних фразах у складі тріольних фігур), *агогіка* (відхилення від статичного темпу й ритму).

Працюючи над музичним твором, виконавець завжди має враховувати багатовекторність ритмічних пластів, де присутні статичний ритм – метрична пульсація твору, й ритм динамічний – основа життя музичного твору, вираження найтонших часових відтінків, підсвідомо узгоджених із нашими емоціями. Такі часові кореляції створюються за допомогою різних засобів чуттєвої виразності: агогіки, динаміки, нюансування й акцентуації. Завдяки опануванню інструментарієм художнього ритмоутворення виконавець може наблизитися до розкриття мнемонічної образності ритмічного викладу, динаміки його прихованих структур, конфлікту і взаємодії образів. Це впливає на акустичний план і функціонує як чинник індивідуального бачення латентної структури, створеної на ментальному рівні. Віртуальні ритмічні потоки в емоційній уяві забезпечують фантастичну гнучкість музичної композиції, витонченість і реальний фізичний вплив на психіку слухача, – те, що в сучасному музичному середовищі називається *драйвом*.

Володіючи знаннями про механізми психологічного впливу на публіку, що будуються на метроритмічних поєднаннях, досвідчений виконавець здатен управляти не лише своїми емоціями, а й почуттями слухача. М. Аркадьєв зазначає: «Насправді категорія часу досить проблематична, та її вивчення можливо, судячи з усього, лише тоді, коли дослідник встановить для себе значення цього звичного слова, поставить для себе систему аксіом, у межах якої йому доведеться працювати» [2, с. 9].

У вітчизняних ЗВО естрадно-джазового напряму освітні програми вивчення музичної ритміки переважно апагогічні, далекі від предмету дослідження. В результаті чого виконавському мистецтву даного профілю не вистачає знань тих елементів ритмічної культури, на яких базуються джаз, рок і

поп-музика. Тому емоційно-психологічне почуття драйву в них частіше стихійне, оказіональне, аніж усвідомлене.

Поява великої кількості приватних студій естрадного вокалу, що базуються на авторських методах викладачів з емпіричним досвідом роботи, спричинило вільне трактування професійних термінів. Розглянемо це на прикладі терміну «драйв». Творча молодь трактує його переважно у формі куражу, жаргонізму, маючи на увазі викид експансивної енергії, скажімо, в рок-музиці (екстрім-вокал).

Вірогідно, з тієї ж причини в сучасних наукових дослідженнях термін «драйв» тлумачиться некоректно. Таким прикладом може бути дисертація О. Бойка «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості», де автор пише, що драйв «використовується для характеристики ритмічних особливостей джаз-, рок- або похідних від цих видів акомпанементу, в якому послідовно виконувани метричні одиниці, елементи пульсації тощо в однаковій мірі підкреслюються темброво, динамікою або іншою формою виразності. Ритм *драйву* не співпадає зі встановленим ритмічним малюнком і через багаторазові повторювання сприймається як рушійна сила або спрямованість музичного твору. Щодо виконавства термін «*драйв*» також включає в себе моменти, коли музикант розтягує, прискорює, інтерсіфікує або іншим способом «грає» з ритмом» [3, с. 206].

Відзначимо, що сутність такого явища як *драйв* не може базуватися на динамічній складовій ритмоструктури, тим більше, на ітеративних діях, у професійній лексиці це визначається як *риф* або *патерн*. Відносно висловлювання О. Бойка щодо моментів, «коли музикант розтягує, прискорює, інтерсіфікує або іншим способом «грає» з ритмом» – не стосується *драйву*, а належить до *агогіки*.

*Драйв* створюється поєднанням метроритмічних взаємодій бінарних і тернарних структур (особливо у свінгу), що на тонкому рівні формує чуттєві сигнали психіки як результат

впливу синкопованої ритміки, *офф-біту*, поліритмії – паралельних симультанних ритмів. Іншими словами, відчуття *драйву* музикант здатен сформувати не лише в джазі, але і в рок-та поп-музиці.

Важливу складову естетики джазового стилю формує і «латентна ритміка», що в професійній лексиці визначає сприйняття нашими органами чуття музично-часового компоненту на ментальному рівні. Цей особливий елемент емоційного стану виконавця є збудником виникнення *драйву*, не фіксується нотним текстом, лежить в імпровізаційній площині, що базується на метроритмічному конфлікті.

*Драйв* не належить до засобів музичної виразності або до художньо-естетичних явищ, він має відношення до похідної одиниці емоційного підйому як екстатичного чинника. Це результат метроритмічної «гри» між статичними й динамічними часовими потоками, які конфліктують між собою, доповнюючи чуттєві контрасти. Всі часові компоненти об'єднуються загальними динамічними характеристиками *саунду* – просторово-звукового образу виконавця, який психологічно впливає на підготовленого слухача, викликаючи відповідні реакції і називають терміном «драйв». Зазвичай, *непідготовлений* слухач не в змозі відчутти *драйв* незнайомою для нього музичною мовою (жанру, стилю), т. зв. «слухового кругозору».

Як підтвердження вищевказаного, можна згадати випадок, що описує В. Коробка у своїй праці «Вокал в популярній музиці» [5]. Згадується випадок, який стався під час гастролей у Москві всесвітньо відомого джазового піаніста Ч. Корія та вібрафоніста Г. Бертонна на сейшні в Спілці композиторів. Упродовж усього виступу Чік Корія був змушений грати на барабанах, а не на фортепіано, оскільки серед присутніх музикантів не знайшлося такого барабанщика, який би зміг задати необхідної свінгової пульсації для гри в ансамблі. Адже саме відповідна пульсація має психологічний

вплив на джазового музиканта й асоціюється з динамічною медитацією на ментальному рівні.

Якими засобами виразності створюється драйв у підготовленого виконавця, і що залишається поза увагою у початківця?

У класичній традиції ритмічна послідовність нотного тексту вокальної партії еталонізована й наближена до статичного відтворення музичної тканини. Саме про це Б. Іоффе писав, що існує «проблема навчання музики, яка поширена у вищих навчальних закладах. Там панує міф «вірності тексту», причому в основному мається на увазі, власне, його поверхневий пласт, не далі аніж того, що видно на нотній «картинці». Як правило, молоді виконавці не задаються питаннями, пов'язаними з інтерпретацією тих шедеврів, що грають, ніби всі ці питання вже давно вирішені «вищими авторитетами» <...> У результаті їх виконання справляє враження «мертвої букви», на зразок ситуації, коли актор красивим, поставленим голосом голосно і чітко читає текст незнайомою для нього мовою» [4, с. 3].

Іншу картину ми бачимо у джазового виконавця, для якого графічна нотація партії частіше представлена лише ескізом, замальовкою звучить композиції (рис. 1-2).

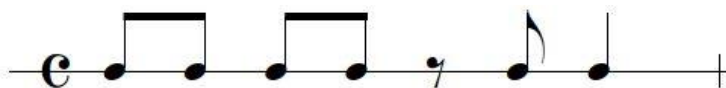


Рис. 1. Фрагмент ритму нотної партії



Рис. 2. Його практичне виконання

Така форма знайома кожному джазовому музиканту/вокалісту, чия мнемонічна образність відбувається

через індивідуальне осмислення ритмічної інтерпретації, в основі якої лежить не розшифровка нотних позначень, а фактура стилю, – підсвідоме втілення в одночасності бінарного і тернарного континуумів, характерних для джазової ритміки.

Особливістю джазового вокалу є те, що у своїх імпровізаціях соліст імітує звучання духового інструменту оркестру (прийоми *субтон*, *гроул*). Силабічний прийом виспівування музичного тексту не належать до жодної мови світу й визначається як «інструментальний вокал», а сама вокальна імпровізація отримала назву «скет» (від англ. «*scat*»). Нагадаємо, що засновником *скет*-вокалу є американський джазовий трубач і співак Л. Армстронг.

Застосування *скет*у можна розглянути на прикладві творчості французького вокального гурту початку 60-х рр. ХХ ст. «The Swingle Singers» [11]. Це один із перших вокальних колективів, що виконував класичну музику в свінговій манері. Перший досвід такої роботи був використаний гуртом у створенні вокальної версії «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Дебютний альбом називався «Джаз Себастьян Бах» («Jazz Sebastian Bach», 1963 р.) і приніс ансамблю світову славу та першу премію «Греммі». Ця унікальна робота багато в чому продемонструвала сутність побудови джазової вокальної стилістики, де без зміни авторського тексту виконавці своєю майстерністю переносять музику в іншу епоху. Така трансформація виявилася цілком виправданою і досконалою, а їх альбом і сьогодні входить у сотню кращих альбомів світу.

Якщо порівнювати виконання академічними музикантами тих самих композицій Й. С. Баха, що ми чуємо у «The Swingle Singers», то їх звучання завжди близьке до ідеально витриманого часу, зафіксованого в нотному тексті. При виконанні їх джазових інтерпретацій співаки отримують зовсім іншу естетику звучання, освінговану. Нотний запис для джазового музиканта є лише нарисом композиції, в якому ладовисотна складова може зберігатися цілком або частково, але

ритмоінтонаційний компонент завжди поступається місцем емоційному чиннику, відповідно до джазової естетики виконання.

В епоху свінгу з'явилася ціла плеяда співаків-крунерів із м'якою манерою співу з використанням освінгованої ритміки, цей напрям отримав назву «крунінг» (муркотіння). Надалі його яскравими представниками стали Бінг Кросбі, Нет Кінг Коул, Френк Сінатра, Перрі Комо, Енді Вільямс, Дін Мартін, Тоні Беннетт, Майкл Бублей та ін.

Завдання співака-крунера полягало у знаходженні балансу між свінговою традицією і власною інтерпретацією, де елементи інтонації, мелодичні побудови, зіставлення, музичні образи стають його творчим матеріалом. Проте головною ознакою крунерського виконання було постійне використання солістом *alla-breve* (2/2) в основному акомпонементі оркестру в розмірі 4/4. У такій манері «легкого» шаффл-ритму з впровадженням метроритмічного прийому *такту вищого порядку* спів робився польотним, вільним, «необтяженим» статичним метром титульного розміру.

Проілюструємо це відомим твором 1960-70-х рр. «Somos novios» («It's impossible») Армандо Монсанеро у виконанні Андреа Бочеллі і Перрі Комо. Кожен із цих співаків досконало володіє своїм виконавським мистецтвом і представляє свій вокальний напрям естрадної музики.

Для прихильників класичного кросоверу виконання А. Бочеллі створить атмосферу естетичного переживання, наближену до академічної традиції, де співак ритмічно дотримується титульного розміру, користуючись агогікою як основою художньої виразності [10]. У другому прикладі співак-крунер П. Комо, користуючись ритмоінтонаційними та метроритмічними прийомами, збагачує палітру психологічного сприйняття твору через власну інтерпретацію відповідно до свого стилю [12].

Відмінність існує і у стосунках із оркестром: у класичному кросовері виконавські функції розділені на соліста та акомпанемент, а у крунінгу – це партнерська взаємодія. Версія «It's impossible» П. Комо на адаптований англійський текст Сіда Уейна у 1971 р. була удостоєна премії «Греммі» [13].

Джазова ритміка формується на основі латентно протікаючих метроритмічних послідовностей, які не визначаються межами тактового розміру й чіткою математичною систематизацією ритмоінтонаційних структур. На прикладі П. Комо можна перекоонатися, що, використовуючи симультанне співвідношення ритмів, виконавець частково спирається на статичні дольові цикли, оскільки у кожного метра, що паралельно протікає, є свій дольовий контур. Тому музикант не вираховує співвідношення часових інтервалів, а навмисно лавірує між ними, не вибудовує пріоритети, а створює мнемонічний образ метричної пульсації.

Таким чином, для посилення метричного конфлікту естрадний вокаліст інтуїтивно вибирає напрацьовані технічні шаблони й патерни, через взаємодію метроритмічних поєднань. Він використовує організацію *такту вищого порядку, риф, стоп-патерн, геміолу, агогіку* – всі ті ритмічні засоби виразності, які підсилюють конфлікт, драматургію психологічного сприйняття вокального твору з подальшою розрядкою, релаксацією процесу напруженості.

**Висновки.** У вокальному мистецтві естради необхідність вирішення проблем ритміки як важливого компоненту підтверджує той факт, що емоції нашої національної ментальності пов'язані з мелодикою і переважають над ритмом, не поступаючись розумному збагаченню художньо-естетичним розмаїттям метроритмічної палітри. Як правило, якісне створення образу композиції без «незбагачення» емоційним запалом, не отримує розвитку й завершеності через тривіальне мислення молодого артиста, отже, приречене на коротке життя.

У сучасному вокальному виконавстві особливе значення мають прийоми роботи з музичним метроритмом, що є основним інструментом інтонаційно-динамічної передачі мелодичної та гармонічної структури твору. У вокальній естраді метроритм виконує функцію першооснови формування симультанних ритмів, які забезпечують емоційний підйом та створення повноцінного сценічного образу.

Проблемні зони розвитку музичної ритміки й сьогодні залишаються вкрай важливими в освітніх програмах виховання професійного естрадного вокаліста. Поглиблене вивчення теорії ритму, знання метроритмічних принципів виконавської техніки співака мають збагатити творчу ерудицію, сприяти розвитку професійної мови, через яку надається унікальна можливість розкрити й ефективно доповнити художньо-естетичну сторону вокального мистецтва естради.

#### Література

1. Августин Аврелий. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. Москва: АСТ, 2003. 440 с.
2. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
3. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 215 с.
4. Иоффе Б. О вреде нотного письма. URL: [http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis.\\_ma](http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis._ma)
5. Коробка В. Вокал в популярной музыке. Москва: Типография п/о «ВААП-ИНФОРМ», 1989. 46 с.
6. Макиевский С. О ритмике и метроритме. URL: [http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&the\\_me\\_id=29128](http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&the_me_id=29128)
7. Макиевский С. Ритмика для всех. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 104 с.

8. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
9. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. Проблемы музыкального ритма. Москва: Музыка, 1978. С. 48-104.
10. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. 2001. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x\\_\\_U-g](https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x__U-g)
11. Cunniffe, Thomas. The swingle singers: making the music dance. URL: <https://jazzhistoryonline.com/swingle-singers>
12. Perry Como. It's Impossible. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--\\_ZgB4&list=RDBKQ9-\\_ZgB4&start\\_radio=1&t=5](https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4&list=RDBKQ9-_ZgB4&start_radio=1&t=5)
13. Somos Novios (It's Impossible). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Somos\\_Novios\\_\(It%27s\\_Impossible\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_(It%27s_Impossible))

**Татьяна Викторовна Самая,**  
кандидат искусствоведения,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
e-mail: samaya-t68@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-1429-2951

## **ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЕТРОРИТМА В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

**Аннотация.** В статье поднимаются вопросы специфики музыкального метроритма в профессиональной педагогической подготовке эстрадного вокалиста. Предлагается дискурсивный анализ понятия «метроритм», определяются проблемные области изучения теории ритма в современном вокальном исполнительстве и научном эстрадоведческом поле.

Одной из основных проблем вокальной эстрады остается поверхностный подход к изучению основ музыкального метроритма. Актуальность вопроса заключается в обеспечении представителей научно-педагогического направления конструктивными знаниями по указанной проблематике. Рассматривается не тривиальное видение ритмики, с позиции факультативного материала или основ деления длительностей нот (их чёткого воспроизведения), а предложение подготовить у эстрадного вокалиста профессиональное мышление к изучению художественно-эстетических принципов ритма.

В образовательных программах вокально-эстрадного направления ощущается дефицит научно-исследовательских материалов изучения ритмической культуры, на которой базируются джаз, рок и поп-музыка. В работе уточняются особенности терминологии современного вокалиста (*офф-бит, паттерн, стемпинг, рифф, скэт, крунинг*), анализируется понятие «драйв», его специфическая особенность как фактора эмоционального состояния исполнителя.

Установлено, что в современной исполнительской технике содержательное наполнение музыкального ритма является основным инструментом динамического мышления вокалиста/музыканта, точнее сказать, первоисточником формирования интонационно-динамического способа выражения мелодической и гармонической структуры.

Определено, что в профессиональном образовании эстрадного вокалиста недостаточно уделяется внимания принципам ритмического языка джаза как особого вида музыкальной эстетики и импровизационной составляющей музицирования. Приводятся практические примеры корреляции вокальной партии на основе метроритмической интерпретации.

В статье концентрируется внимание на важности углубленного изучения вокальной ритмики, овладении метроритмическими принципами и ритмоинтонационными приёмами исполнительской техники, что должным образом

обогащает и эффективно дополняет художественно-эстетическую сторону вокального искусства эстрады.

**Ключевые слова:** эстрадоведение, вокальное искусство эстрады, теория ритма, музыкальный метроритм, джазовая ритмика, современное исполнительство, терминология, драйв, скэт, крунинг

**Tetyana V. Samaya,**

PhD in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: samaya-t68@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-1429-2951

## **FEATURES OF THE MUSICAL METRORITHM IN VARIETY VOCAL PERFORMANCE**

**Abstract.** The article raises questions of the specifics of the musical metrorhythm in the professional pedagogical training of a variety vocalist. A discourse analysis of the concept of “metrorhythm” is offered; the problem areas of the study of the musical metrorhythm in the scientific field of estradology are determined.

One of the main problems of the variety vocal is a deep study of the foundations of the musical metrorhythm. The relevance of the issue lies in providing the representatives of the scientific and pedagogical direction with constructive knowledge on the indicated problems. The article considers not a trivial approach to the study of rhythm, from the standpoint of optional material or the basics of dividing note durations and their clear reproduction, but a proposal to prepare professional thinking for the study of artistic and aesthetic principles of rhythm in a variety vocalist.

In the educational programs of the variety-vocal direction, there is a shortage of research materials for studying the rhythmic

culture on which jazz, rock and pop music are based. The study clarifies the features of the terminology of a modern vocalist (*off-beat, pattern, stomping, riff, scat, crooning*); the definition of the concept «drive», its specific features as a factor of the emotional state is given.

It has been established that in modern performing techniques, the content of the musical rhythm is the main instrument of the vocalist/musician's, dynamic thinking, the primary source of the formation of the intonational-dynamic way of expressing the melodic and harmonic structure. It is determined that in the professional education of a variety vocalist, not enough attention is paid to the principles of the rhythmic language of jazz as a special type of musical aesthetics and the improvisational component of music making. Practical examples of vocal part correlation based on metrorhythmic interpretation are given.

The article focuses on the importance of an in-depth study of vocal rhythm, mastering the metrorhythmic principles of performing technique, which properly enriches and effectively complements the artistic and aesthetic side of vocal variety art.

**Key words:** estradology, vocal variety art, theory of rhythm, musical metrorhythm, jazz rhythmic, contemporary performance, terminology, drive, scat, crooning

### References

1. Avgustin Avrelij (2003). Ispoved blazhennogo Avgustina, episkopa Gipponskogo [Confession of blessed Augustine, bishop of Hippinsky]. Moscow: AST, [in Russian].
2. Arkadiev, M. (2012). Fundamentalnye problemy muzykalnogo ritma i «nezvuchashee». Vremya, metr, notnyj tekst, artikulyaciya [Fundamental problems of musical rhythm and “unsounding”. Time, meter, musical text, articulation]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing [in Russian].
3. Bojko, O. (2017). Ukrayinska masova muzika: etapi rozvitku, nacionalni osoblivosti [Ukrainian mass music: stages of

development, national features]: dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistectvoznnav. Kyiv [in Ukrainian].

4. Ioffe, B. O vrede notnogo pisma [About the dangers of musical notation]. Available at: [http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis.\\_ma](http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis._ma) [in Russian].

5. Korobka, V. (1989). Vokal v populyarnoj muzyke [Vocal in popular music]. Moscow: Tipografiya p/o "VAAP-INFORM" [in Russian].

6. Makievskij, S. O ritmike i metroritmie [About rhythm and metrorhythm]. Available at: [http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&theme\\_id=29128](http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&theme_id=29128) [in Russian].

7. Makievskij, S. (2011). Ritmika dlya vseh [Rhythm for everyone]. Sainct-Petersburg: Kompozitor [in Russian].

8. Sardzhent, W. (1987). Dzhaz: Genezis. Muzykalnyj yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Harlap, M. (1978). Taktovaya sistema muzykalnoj ritmiki [System of takta in music rhythmica]. Problemy muzykalnogo ritma. Moscow: Muzyka, 48-104 [in Russian].

10. Andrea Bocelli (2001). Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=Qq0IOx\\_\\_U-g](https://www.youtube.com/watch?v=Qq0IOx__U-g) [in English].

11. Cunniffe, Thomas. The swingle singers: making the music dance. Available at: <https://jazzhistoryonline.com/swingle-singers> [in English].

12. Perry Como. It's Impossible. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--ZgB4&list=RDBKQ9--ZgB4&start\\_radio=1&t=5](https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--ZgB4&list=RDBKQ9--ZgB4&start_radio=1&t=5) [in English].

13. Somos Novios (It's Impossible). Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Somos\\_Novios\\_\(It%27s\\_Impossible\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_(It%27s_Impossible)) [in English].

## ВІД РЕДАКЦІЇ

### Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською, російською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефона, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

### Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

- формулювання **мети статті**;
- **виклад основного матеріалу** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за стилем АРА. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

*Приклад оформлення:* Жирондо Д. История мирового цирка. Москва: Искусство, 1984. 545 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерованій латиною варіант (References). Зразок оформлення: Jirondo, D. (1984). Istoria mirovogo tsirka [History of the world circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian];

- обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);
- робочі мови – українська, російська, англійська, польська, французька;
- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

*По лівому краю:*

- Шифр УДК;

*По правому краю:*

- Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., рос. та англ. мовами);
- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., рос. та англ. мовами);
- Місце роботи (укр., рос. та англ. мовами);

*По центру:*

- Назва статті (укр., рос. та англ. мовами);

*По ширині:*

- Анотація українською мовою;
- Анотація російською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);

- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова російською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с. 12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності. Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 10.

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

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

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

# АРТ-платФОРМА

## Альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 2

Підп. до друку 19.11.2020 р.  
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».  
Обл.-вид. арк. 16,07. Ум.-друк. арк. 22,7 Наклад 300 прим. Зам.  
№ 2015

**Видавничий дім Дмитра Бураго**  
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»  
Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.  
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41  
Тел. / факс: [\(044\) 227-38-28](tel:0442273828), 227-38-48;  
e-mail: [info@burago.com.ua](mailto:info@burago.com.ua), site: [www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua)

Київ  
2020

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND VARIETY ARTS

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

Almanac

*Published since 2020*

*Volume 2*

Kyiv  
2020