

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД  
«ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ

# ЗБІРНИК НАУКОВИХ РОБІТ здобувачів вищої освіти

Випуск 2



Полтава – 2024р.

**УДК 7.05-047.82**

Збірник матеріалів наукових робіт здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня. Спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 025 «Музичне мистецтво» ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Навчально-науковий інститут мистецтв / За ред. І. Продан. Випуск 2. 304 с.

**Рецензенти:**

**Поліщук О.П.**, доктор філософських наук, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Чемерис Г.Ю.**, доцент, доктор філософії у галузі педагогіки, завідувачка кафедри дизайну Запорізького національного університету.

Розглянуто та рекомендовано до друку:

на вченій раді НН ІМ: ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» «21» березня 2024 р., протокол № 9.

вченої ради ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» «29» березня 2024 р., протокол № 2.

У збірнику розміщено наукові роботи здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня, спеціальностей 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 025 «Музичне мистецтво», поданих до I туру Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт у 2023-2024 навчальному році.

Адресується науковцям, викладачам, мистецтвознавцям, здобувачам вищої освіти.

Наукові роботи друкуються в авторській редакції

©ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2024

## ЗМІСТ

### Спеціальність 022 «Дизайн»

<i>Денисенко Поліна.</i> Цифрове мистецтво як проблемне поле сучасності.	4
<i>Семенова Євгенія.</i> Парфуми як джерело натхнення для проектування ілюстрацій графічними дизайнерами.....	36
<i>Бондаренко Альона.</i> Вплив кольору та форми на сприйняття логотипів.	55
<i>Блажко Ангеліна.</i> Розробка ілюстрації для обкладинки видання.....	83

### Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

<i>Чепіга Катерина.</i> Внесок Олександра Довженка в розвиток українського кінематографу.....	93
<i>Дудник Влада.</i> Вплив звукового оформлення аудіовізуального твору на глядачів.....	123
<i>Іоффе Олександра.</i> Особливості телевізійних розважальних шоу в Україні та світі.....	131
<i>Бура Марія.</i> Стильові особливості «поетичного кінематографу» Сергія Параджанова.....	151
<i>Степанюк Марія.</i> Анімаційне кіно: головні етапи розвитку.....	176

### Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

<i>Мельник Єлизавета.</i> Музично-драматичні інсценізації епосів у стародавньому шумері.....	200
<i>Луценко Дмитро.</i> Вплив анрі в'єтана на формування творчої особистості Ежена Ізаї.....	229
<i>Гусєв Георгій.</i> Внесок Дмитра Ахшарумова в розвиток мистецької освіти на Полтавщині.....	271

Спеціальність 022 «Дизайн»

*Денисенко Поліна Олександрівна*  
*здобувачка вищої освіти першого*  
*(бакалаврського) рівня 1 курсу*  
*Керівник: кандидат філософських наук,*  
*доцент, завідувачка кафедри дизайну*  
*Костюк Ольга Петрівна*

**ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ  
СУЧАСНОСТІ**

В сучасному мінливому інформаційно-комунікативному середовищі не можна обійтися без технологій та медіапростору. Людство оточують різні цифрові чинники, які провокують спостерігати за самою людиною, вони створюються за допомогою діджитал формату. Сучасній людині не можна обмежити їхнє використання та натомість можна надалі розвивати медіаіндустрію, направляючи цифровий формат у відповідне мистецьке русло. Діджитал мистецтво все більше починає набирати свою популярність у всьому світі, жодна людина не може обійтися без речей, яку створила сучасність. 3D моделювання машин, телефонів, архітектури та дизайн інтер'єру, дизайн реклами, обкладинок, вивісок та анімація – це все невід'ємна частина сучасного світу.

**Актуальність роботи.** Діджитал мистецтво – це напрямок медіа-мистецтва, заснований на використанні комп'ютеру, інформаційних технологій та ін., як основи для художнього твору. Робота, яка від початку до кінця створюється на комп'ютері або телефоні вважається традиційним мистецтвом перенесеним в цифровий варіант. Воно обмежує використання матеріалів, таких як фарби, полотно, графічних матеріалів тощо. Достатньо використовувати програмне забезпечення та створити свій витвір, діджиталізація спрощує роботу митця, допомагаючи йому в цьому.

**Об'єкт дослідження:** цифрове мистецтво як проблемне поле сучасності.

**Предмет дослідження:** принципи створення цифрової ілюстрації.

## ЖУРНАЛ СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

**Мета роботи:** визначити дискусійні аспекти цифрового мистецтва та розробити дизайн-концепцію при проектуванні цифрової ілюстрації.

### **Завдання роботи:**

1. Визначити дискусійні аспекти цифрового мистецтва: дефініції, витоки, авторське право.
2. Проаналізувати особливості сучасної комп'ютерної творчості.
3. Надати аналіз цифрового мистецтва на прикладах робіт цифрових художників.
4. Ознайомитися з рекомендаціями щодо організації передпроектних досліджень.
5. Ознайомитися з програмним забезпеченням при проектуванні ілюстрації.
6. Розробити дизайн-концепцію при проектуванні цифрової ілюстрації.

## **ДИСКУСІЙНІ АСПЕКТИ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА**

### **1. Проблема дефініцій**

Першим й найсерйознішим викликом, з яким стикається дослідник цифрового мистецтва, є проблема дефініцій. Причому питання номер один тут постає вже при намаганні визначити ключовий термін цифрове мистецтво: діджитальне мистецтво? комп'ютерне мистецтво? електронне мистецтво? інтерактивне мистецтво? криптомистецтво? мультимедійне мистецтво? гібридне мистецтво? Цей перелік можна продовжувати й надалі. Найбільш уживаними термінами виступають цифрове мистецтво і комп'ютерне мистецтво. Але чи можна вважати ці дефініції взаємозамінними? Для того, щоб з'ясувати це питання, потрібно визначити, що, власне, маємо на увазі. «Цифрове мистецтво – це естетичний твір або інструмент, в якому використовуються цифрові технології як обов'язковий компонент процесу створення або презентації» [20, с. 162]. Звернемо увагу на те, що цифрові технології з точки зору С. Гупта, якому належить це визначення, мають бути або інструментом, за допомогою якого створюється артефакт, або



інструментом, за допомогою якого він презентується. Отже, цифрове мистецтво – вид мистецтва, що створюється за допомогою цифрових технологій. Щодо комп'ютерного мистецтва, то тут є доволі оригінальні спроби його визначення. Наприклад, І. Братусь, В. Михалевич та К. Хіцька пропонують наступний варіант окреслення його меж: «Комп'ютерне мистецтво – це сучасний напрям образотворчого мистецтва, яке використовує інформаційні технології як невід'ємну частину творчого процесу» [18, с. 12]. З нашої точки зору, зведення комп'ютерного мистецтва до образотворчого значно звужує його можливості й способи прояву. Утім, загалом можна побачити, що по суті термін «комп'ютерне мистецтво» автори використовують синонімом до «цифрового мистецтва». Але повернемося до проблеми співвідношення згаданих вище термінів. Отож комп'ютерне мистецтво та цифрове мистецтво можуть виступати синонімами, але не обов'язково. Певною мірою їх синонімічне використання виправдане, оскільки практично всі сучасні комп'ютери є цифровими пристроями, а численні цифрові пристрої являють собою прості комп'ютери. Виходячи з цього міркування, можна констатувати, що цифрове мистецтво – творча діяльність, що ґрунтується на використанні комп'ютерних технологій, результатом чого є твори у цифровій формі, основним середовищем існування котрих виступають комп'ютерні платформи чи мережа. При цьому до творів цифрового мистецтва не відносять оцифровані твори традиційного мистецтва [14].

## 1.2 Витоки цифрового мистецтва

Інший проблемний аспект – це питання витоків цифрового мистецтва. Найчастіше тут називається *авангардистське мистецтво*. Авангардистських течій, втім, було багато, тому зупинимося на деяких із тих, які доволі прозоро своїми естетичними критеріями перегукуються з тим, що нині ми називаємо цифровим мистецтвом. Насамперед згадаємо про *футуризм*. Пригадаймо, що

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

численні сюжети живопису футуризму були пов'язані з автомобілями, трамваями, поїздами тощо, музика футуризму пропонувала відтворювати дисгармонійні шуми заводу або траси; футуристичний театр пропонував відмовитися від акторів, замінивши їх машинами. Сюжети цифрового мистецтва, звісно, не обов'язково пов'язані з технікою, але сам цей вид мистецтва не може існувати без техніки, яка є інструментом створення арт-об'єкта. Більше того – футуристи прагнули «оживити» ті види мистецтва, які традиційно вважалися статичними. Так, застосована ними техніка симультанності покликана була відтворити послідовність фаз руху й примусити картину «ожити». Такими були, наприклад, численні картини одного з найвідоміших футуристичних художників – Джакомо Балла – «Динамізм собаки на повідку», «Рука скрипаля», «Дівчинка, що бігає по балкону», «Політ ластівок» та ін. [13].



Рис. 1.1 Джакомо Балла  
«Динамізм собаки на повідку»



Рис. 1.2 Джакомо Балла  
«Рука скрипаля»



Рис. 1.3 Джакомо Балла  
«Дівчинка, що бігає по балкону»



Рис. 1.4 Джакомо Балла  
«Політ ластівок»

Ще один очевидний предтеча цифрового мистецтва – *дадаїзм*. Саме дадаїсти надзвичайно гостро поставили питання про межі мистецтва і їх руйнацію у традиційному нашому розумінні. Дадаїзм з його антилогіцизмом, бажанням вийти за межі звичних традиційних оцінок, з активним долученням реципієнта до мистецтва – все це споріднює дадаїзм і цифрове мистецтво. Додамо до цього ще, наприклад, поширену у дадаїстів техніку колажу, яка користується неабиякою популярністю й у цифровому світі сучасного мистецтва (особливо у сфері фотографії). Так, у березні 2021 р. картина Майкла Вінкельмана (псевдонім Weerle), що була продана на аукціоні Christie's за майже 70 млн. доларів – «Повсякденності: Перші 5000 днів» – являла собою колаж з окремих зображень загальною кількістю 5 000. Серед сучасних досліджень, які торкаються питання співвідношення дадаїзму та цифрового мистецтва, не можемо не згадати про розвідку, яка бачить коріння сучасних інтернет-мемів також в естетиці та аксіології дадаїзму (Anderson-Norecny 2019) – спільними тут називаються нонконформістська естетика та спроби деконструювати мистецтво [13].

Нарешті, не можна не згадати про *поп-арт*. По суті, він розвивається вже поряд з самим цифровим мистецтвом – з тією лише різницею, що період появи електронного мистецтва (середина ХХ століття) був вже періодом розквіту поп-арту. Як і дадаїзм, поп-арт наполягає на тому, що звичайні речі



можуть ставати арт-об'єктами (типовий приклад тут – відома «Банка з супом Кемпбел» Енді Воргола).



Рис. 1.5 Енді Воргол  
«Банка з супом Кемпбел»



Рис. 1.6 Енді Воргол  
«Диптих Мерілін»

Поп-арт частиною своєї естетичної програми проголошує «оголення» технічного прийому, виявляє інформаційні перешкоди (при цьому не намагається їх усунути, але акцентує). Знаменитий Ворголівський «Диптих Мерілін» являє собою тиражування одного і того самого зображення за допомогою різних технік, причому деякі зображення навмисно неякісні.

Одним із напрямків комп'ютерного мистецтва є *глітч-арт*, де основним засобом виразності виступають різного роду апаратні помилки (дефекти, баги), і тут неважко провести відповідні паралелі. Американський художник Родні Чан (Пігойя) цілком слушно зауважує, що комп'ютерне мистецтво об'єднало та синтезувало в собі практично всі напрацювання мистецтва ХХ ст. у новій віртуальній реальності: *пуантилізм та імпресіонізм – пікселізм, фовізм – використання яскравих електронних кольорів, кубізм – 3D-модельовання, футуризм – анімація, ready-made, дадаїзм – створення образів з*

використанням процесів довільного формування зображень тощо. Додамо до цього лише ще одне міркування. Варто пригадати, що ті експерименти, до яких так часто прагнуть цифрові художники, можна знайти на кілька століть раніше – у мистецтві Відродження. Майстерне володіння пензлем, розуміння законів перспективи дозволяло створювати чудові ілюзії, які ми нині могли би назвати технікою 3D. Пригадаймо хоча б знаменитий театр «Олімпіко», спроектований Андреа Палладіо, декорації якого створювали ефект оптичного обману, що ми бачимо перед собою кілька вулиць, що розходяться. Або пригадаймо численні роботи Паоло Веронезе з їхніми запаморочливими композиціями та неочікуваними ракурсами, що створюють стереоскопічний ефект і нерідко ніби «включають» глядача у саму картину. Талановитий ренесансний художник прославився своїми фресками, створеними у техніці ілюзіонізму (тромлей), найкращі зразки якої можна побачити на віллі Барбаро-Вольпе у Мазері. Отже, все це дозволяє говорити про те, що речі, які нині стали можливими завдяки виникненню комп'ютерних технологій, хвилювали художників (і певною мірою реалізувалися) здавна [13].

Найперші форми цифрового мистецтва можна простежити з 1960-х років, коли художники почали експериментувати з комп'ютерами як засобом для створення візуального мистецтва. Одним із перших художників, які почали працювати з цифровими технологіями, був Джон Вітні, який використовував комп'ютер для створення абстрактних анімацій у 1960-х роках. Роботи Вітні заклали основу для розвитку цифрової анімації та підготували основу для вивчення потенціалу комп'ютерних технологій для інших художників [19].

У 1970-х такі художники, як Гарольд Коен і Віра Молнар, почали створювати цифрове мистецтво, використовуючи раннє програмне забезпечення комп'ютерної графіки, таке як IBM System/360 і Evans & Sutherland PS-1. Ці художники були одними з перших, хто дослідив можливості створення мистецтва за допомогою математичних алгоритмів і

коду. Цей експеримент заклав основу для розвитку генеративного мистецтва, форми цифрового мистецтва, яке створюється за допомогою алгоритмів і математичних процесів [19].

У 1980-х роках з'явилася цифрова фотографія, яка дозволяє створювати комп'ютерні зображення, дуже схожі на традиційні фотографії. Такі митці, як Роберт Раушенберг і Нам Джун Пайк, почали використовувати цифрову фотографію у своєму мистецтві, і цей засіб швидко набув популярності серед художників і фотографів.

У 80-х також з'явилися нові технології, такі як комп'ютер Macintosh, який полегшив створення цифрових творів мистецтва. Багато художників, які працювали з цифровими технологіями протягом останніх 20 років, продовжували досліджувати нові можливості комп'ютерів і почали створювати різні анімації за допомогою Macintosh [19].

1990-ті роки характеризуються появою потужніших цифрових технологій і зростанням популярності комп'ютерного мистецтва серед художників і глядачів. Протягом цього десятиліття почали з'являтися перші художні онлайн-галереї та кібермузеї. Вперше відбулася низка важливих подій цифрового мистецтва, як-от перша конференція Special Interest Group on Computer Graphics (SIGGRAPH) з комп'ютерної анімації, яка відбулася в 1990 році, а також перший Міжнародний симпозіум з електронного мистецтва (ISEA), який був організований у 1993 році [19].

Без сумніву, цифрове мистецтво мало історичний вплив на наше суспільство. З розвитком комп'ютерних технологій митці вперше могли створювати та ділитися своїми роботами з глобальною аудиторією, незалежно від їхнього місцезнаходження чи ресурсів. Цифрове мистецтво значно розширило можливості творчого вираження, дозволивши з'явитися новим формам і стилям мистецтва. Це відкрило дивовижні можливості для співпраці та побудови спільноти серед митців, відіграло ключову роль у демократизації світу мистецтва та полегшило митцям-початківцям отримання визнання

та досягнення. Сьогодні цифрове мистецтво продовжує розвиватися та розширюватися завдяки новим технологіям, таким як віртуальна та доповнена реальність, які відкривають горизонти для нових і незвіданих світів.

### **1.3 Авторське право в цифровому мистецтві**

Найскладніше питання щодо існування цифрового мистецтва – це питання його купівлі-продажу, пов'язане з проблемою авторських прав. Проблема у тому, що цифрове мистецтво функціонує за зовсім іншими законами, ніж традиційне. Так, автор створює цифрову скульптуру й розміщує її у всесвітній мережі. Тисячі користувачів копіюють це зображення на свої електронні пристрої, і дуже важко тепер встановити, де знаходиться оригінальне зображення. Інколи взагалі говорять про те, що в електронному мистецтві оригінальне зображення як таке відсутнє й існує «множинність оригіналів».

Ця проблема вперше з усією очевидністю постала не в цифровому мистецтві, а ще у поп-арті. Ми вже згадували «Диптих Мерілін», який являє собою 50 однакових зображень, половина з яких яскраво розфарбована, а друга половина виконана у чорно-білій гамі. Цей артефакт являє собою тиражування оригіналу, який ніби копіює сам себе (оскільки всі зображення зроблені трафаретом).

Отже, неможливо відповісти на питання, яке з них є оригіналом. У цифровому мистецтві проблема оригіналу постає ще гостріше, особливо в епоху боротьби за авторські права. Тому цифрові зображення намагаються захистити за допомогою різних технологій, і зараз арт-сфера певною мірою розв'язала цю проблему за допомогою NFT. «Цифрове мистецтво працює за принципом прикріплення унікального та незмивного підпису до електронного файлу, «токенізуючи» його на блокчейні – технологія, яка розподілена по безлічі комп'ютерів замість одного центрального. Цей non-fungible token, скорочено NFT, являє собою особливу цінність для авторів – інтелектуальна власність, право на яку підтверджено у блокчейні» [8]. Цей токен може



купуватися як традиційний витвір мистецтва – з тією лише різницею, що покупець отримує його нематеріальну копію.

#### **1.4 Особливості сучасної комп'ютерної творчості**

Оскільки цифрова революція продовжує формувати інформаційно-комунікативне середовище, з'явилися нові та інноваційні способи використання технологій для створення мистецтва та вирішення проблем. Сьогодні технології стали невід'ємною частиною творчого процесу, а художники та дизайнери використовують цифрові інструменти, щоб втілювати свої бачення в життя.

Характеристики цифрового мистецтва відрізняються залежно від типу використовуваного медіа та індивідуального стилю художника. Однак визначені деякі загальні характеристики цифрового мистецтва:

1. Цифрова маніпуляція: Цифрове мистецтво створюється за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення або інших електронних пристроїв, які дозволяють цифрове маніпулювання зображеннями, звуком і відео.

2. Стиль ілюстрації: Значна частина цифрового мистецтва характеризується характерним стилем ілюстрації, який може бути дуже деталізованим або спрощеним.

3. Реалізм: цифрове мистецтво може бути дуже реалістичним із зображеннями, які виглядають майже фотографічними, або воно може бути дуже стилізованим і абстрактним.

4. Змішана техніка: цифрове мистецтво часто передбачає використання різних технік, таких як зображення, звук, анімація та відео.

5. Інтерактивність: цифрове мистецтво може включати інтерактивні елементи, що дозволяє глядачеві брати участь або контролювати твори мистецтва.

6. Співпраця: цифрове мистецтво часто передбачає співпрацю між художниками, дизайнерами та розробниками програмного забезпечення.

7. Спільне використання та доступність: цифрове мистецтво можна легко поділитися через Інтернет, що робить його доступним для аудиторії з усього світу.

Це лише деякі загальні характеристики цифрового мистецтва. Оскільки технологія продовжує розвиватися, до цього списку можна додавати нові функції та методи [21].

Цифрове мистецтво поєднує безліч форм:

- Анімація
- 3D Анімація
- Доповнена реальність.
- Віртуальна реальність.
- 3D моделювання.
- 3D сканування.
- 3D друк.
- Дизайн
- Цифровий живопис та ілюстрація тощо

**Анімація** – мистецтво змушувати малюнки рухатися, використовуючи серії послідовних малюнків або маніпулювання моделями та іграшками, щоб при демонстрації відео вони виглядали як рухомі зображення.

«Анімація» – це не мистецтво малюнків, які рухаються, а мистецтво рухів, які малюються» – Норман Макларен [8].

**3D-анімація**, яку також називають CGI або просто комп'ютерною анімацією, на сьогодні використовується не тільки в мультфільмах, а й для створення спеціальних ефектів у художніх фільмах, у відеоіграх, рекламі, комп'ютерному проектуванні та в інших галузях.

Порівняно з 2D-анімацією, 3D-анімація дозволяє оперувати тривимірними об'єктами у програмі для 3D-моделювання [1].

**3D-моделювання** – це процес розробки математичного представлення будь-якої тривимірної поверхні об'єкта за допомогою спеціалізованого ПЗ.

Продукт моделювання є 3D-модель. Вона може бути представлена у вигляді програмного коду або відображена у вюпорті чи вювері, як 3D-модель, а також за допомогою двовимірного зображення, що створюється за допомогою процесу рендерингу. 3D-моделі можуть створюватись вручну або автоматично, у тому числі за допомогою 3D-сканера. Виготовлення моделей вручну є подібним до створення скульптури в пластичному мистецтві [1].

**Цифровий живопис** – новий вид мистецтва, в якому традиційні техніки живопису, такі як акварель, олія, імпасто та ін., імітуються за допомогою комп'ютера, графічного планшету, стилуса та програмного забезпечення. Цифровий живопис відрізняється від інших форм цифрового мистецтва тим, що в ньому зображення створюється без рендерингу комп'ютерної моделі, натомість техніки живопису використовуються художником безпосередньо в спеціальних комп'ютерних програмах. Всі програми для цифрового живопису намагаються імітувати використання фізичних інструментів через різноманітні пензлі (brushes) і фарбові ефекти (paint effects). В багатьох таких програмах стилізовані пензлі відтворюють у цифровому форматі техніки традиційного живопису – олію, акрил, пастель, вугілля, перо та навіть аерографію. У більшості програм цифрового живопису користувачі можуть створювати свої власні стилі пензлів, використовуючи поєднання текстури і форми. Ця можливість дуже важлива для подолання розбіжностей між традиційним та цифровим живописом.

Саме цифрове мистецтво є дуже розширеним і поєднує в собі безліч форм. Сьогодні можливості для творчості та самовираження воістину безмежні. Нові технології дозволяють створювати все що завгодно з чого завгодно [12].

Цифрове мистецтво має величезний вплив на багато сфер, включаючи мистецтво, дизайн, технології, масову культуру та комунікацію. Ось деякі способи, як цифрове мистецтво вплинуло на ці сфери:

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Мистецтво. Цифрове мистецтво розширило творчі можливості художників, дозволяючи їм експериментувати з новими медіа та техніками.

Дизайн. Цифрове мистецтво значно вплинуло на дизайн графіки та інтерфейсу користувача, зробивши програмні інтерфейси більш інтуїтивно зрозумілими та візуально привабливими.

Технології. Цифрове мистецтво мало значний вплив на еволюцію технологій: митці та розробники разом працювали над створенням нових інструментів і платформ для створення цифрового мистецтва.

Популярна культура: цифрове мистецтво стає все більш присутнім у популярній культурі, з фільмами, телевізійними програмами, відеоіграми та музикою, оскільки елементи цифрового мистецтва включені в їхню продукцію.

Комунікація: Цифрове мистецтво стало важливою формою спілкування, що дозволяє людям виражати себе за допомогою зображень, звуку та відео такими способами, які раніше були неможливими.

Таким чином, цифрове мистецтво вплинуло на багато сфер сучасного життя, дозволяючи людям виражати себе новими та творчими способами, і допомогло сформувати сучасну культуру та технології [21].

## ПЕРЕДПРОЄКТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 2.1. Аналіз цифрового мистецтва на прикладах робіт цифрових художників

Є багато талановитих художників, які створюють цифрове мистецтво, і цей список постійно поповнюється, оскільки з'являються нові художники та розвиваються технології. Ось кілька прикладів художників, відомих своєю роботою в цифровому мистецтві:

**Рафаель Лозано-Хеммер** – мексиканський художник, який використовує інтерактивні технології для створення арт-інсталяцій.

**Девід Маклеод** – цифровий художник, який спеціалізується на CGI (комп'ютерні зображення). CGI – це те, що кінематографісти використовують



~~ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024~~  
ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024  
для створення реалістичних спецефектів у фільмах, але його також можна використовувати в нерухомих зображеннях. Робота Маклеода з цікавістю досліджує світ CGI, створюючи таким чином захоплюючі анімації.

**Голан Левін** – інтерактивний художник і вчитель мистецтва, який створює інсталяції цифрового мистецтва, які залучають аудиторію.

**Віра Молнар** – угорська художниця, яка живе та працює у Франції, вважається піонером комп'ютерного мистецтва та генеративного мистецтва, а також є однією з перших жінок, які використовували комп'ютери у своїй художній практиці.

**Корі Арканджел** – американський пост-концептуальний художник, який працює в різних медіа, включаючи малюнок, музику, відео, мистецтво перформансу та модифікацію відеоігор, якими він найбільше відомий. Художник використовував комп'ютерні технології для створення робіт, які кидають виклик сприйняттю та популярній культурі.

**Рефік Анадол** – турецький художник, який використовує штучний інтелект і технологію візуалізації даних для створення абстрактних середовищ і захоплюючих інсталяцій цифрового мистецтва.

Це лише кілька прикладів художників, які сьогодні створюють цифрове мистецтво. Є багато інших талановитих митців, які досліджують цифрове мистецтво різними способами та засобами [21].



Рис. 2.1 Dan Volbert [23].



Рис. 2.2 Dang My Linh [23].

Отже, цифрове мистецтво створюється за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення, планшетів, смартфонів або інших електронних пристроїв, які дозволяють художнику маніпулювати цифровими зображеннями, звуком і відео. Витвір має передавати характер, емоції, почуття, привертати увагу людей, відобразити сутність, тому можна розглянути декілька робіт відомих художників:

***Dang My Linh*** – в'єтнамський концепт-художник із США. Останнім часом вона удосконалює свій портретний стиль. «Я зосереджуюсь на спостереженні за людьми навколо мене, за тим, як світло падає на їхні обличчя та змінює колір», – каже вона.

Вона намалювала дві фігури вище одночасно, щоб створити серію портретів. «Я дуже хотіла використати новий стиль, який відрізнявся б від того, що я робила раніше», – каже вона [23].



Рис. 2.3 Alyn Spiller [23].

***Алін Спіллер*** – концептуальний художник та ілюстратор, який спеціалізується на мистецтві середовища. Він працює в індустрії цифрового мистецтва більше шести років, за цей час працював з такими клієнтами, як Cryptozoic Entertainment і Fantasy Flight Games.

Він черпав натхнення у Північному сьайві, створюючи кольорову схему для своєї картини Північного Королівства (вище). «Небесні ліхтарики були пізнім доповненням – я думаю, вони створюють гарний контраст теплих і холодних кольорів», – каже він [23].



Рис. 2.4 Mandy Jurgens [23].

*Менді Юргенс* захоплюється тим, як колір і текстура можуть впливати на наші емоції: «Я прагну створити трохи магії за допомогою портретів людей, як реальних, так і вигаданих», – каже вона.

У своїй творчості, створеній у Photoshop і Procreate, Юргенс шукає привід використовувати деякі зі своїх улюблених кольорів і тонів, зокрема жовтий і фіолетовий. Вона грає поглядом глядача, зосереджуючись на тому, як матеріали відбивають сонячне світло на її картинах [23].

## **2.2. Рекомендації щодо організації передпроектних досліджень**

### *Вивчити цільову аудиторію:*

Перш за все, художники повинні оцінити, що для них найбільш значуще в їхній роботі, перш ніж вони намагаються розказати іншому, чому це важливо. «Визначте одну річ, знання про яку є найнеобхіднішим для глядачів, щоб дізнатися про вашу роботу, незалежно від того, чи це конкретний твір чи ваша практика в цілому. Річ у тім, що, якщо вона буде залишена поза увагою

~~чи була неправильно виражена, то ви почуватиметесь сумним чи розгніваним», – говорить Хлоє Басс, концептуальна художниця, письменниця та професорка мистецтв у Квінс Коледжі, CUNY.~~

Після того, як ви це зробите для себе, Басс пропонує з'ясувати, як це пояснити п'ятьом різним людям: другу не-художнику, другу художнику, куратору, сусіду та вашій бабусі. Якщо ви використовуєте ту саму мову кожного разу, ви втрачаєте чотири п'ятих цих потенційних аудиторій. «Існує неправильне уявлення про те, що розмова про нашу роботу дещо відрізняється від простого спілкування з людьми. Це не так, або, принаймні, я вважаю, що це не повинно так бути» [9].

#### *Підготовчі роботи:*

Навіть якщо у вашому ліфті відточений крок боком і назад, Джейн Хермон з галереї New York's Fortnight Institute відзначає, що корисно мати ідею для виставки перед тим, як розмовляти з дилером чи куратором. «Коли я розмовляю з художником, я хочу знати, що об'єднує разом роботу», – сказала вона. Це не має обмежуватись лише однією річчю, але Хермон зазначила, що якщо художник може визначити конкретну нитку, яка проходить крізь роботу, вона знає, що автор думав про те, як це все може грати в просторі разом – що може допомогти їй побачити це в проєкті.

Проте не поспішайте завершити купу робіт, перш ніж представити ідею. Марк Скала, головний куратор Nashville's Frist Center for the Visual Arts, сказав, що йому цікаво говорити про еволюцію роботи художника, як вона розвивається. «Це допомагає стимулювати корисну бесіду, коли можна побачити декілька прикладів вихідних матеріалів — малюнків, фотографій, цифрових файлів, купу відходів, поточних робіт, які можуть представляти незрозумілі проблеми», — сказав він, зазначивши, що також корисно бачити прогрес від старих до більш пізніх робіт [9].

#### *Креативне вираження:*



## ~~ДІЯРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024~~

Для багатьох художників важко точно визначити «чому» для кожного рішення, яке вони прийняли при створенні основи роботи, оскільки креативне вираження є інтуїтивним процесом.

Художник Натаніел Марі Квінн зазначив, що на початку своєї кар'єри він часто турбувався, що його не приймуть за розумника, якщо б він не мав відповідей на все, що його питали про роботу. Зараз, після численних виставок, у таких галереях як Rhona Hoffman Gallery та Pace, художник зізнається, що зрозумів, як легко говориться про те, що добре знаєш, а не намагатися блефувати, це підвищило рівень довіри.

Він прагне бути чесним і справжнім. «Якщо ви не знаєте, чому ви робите певний вибір у своїй практиці, тоді просто скажіть: «Я не знаю!» — радить Натаніел.

### *Визначити візуальний ряд:*

Розгубившись і не знаючи, що сказати, легко піддатися спокусі та відступити до очевидного візуального ряду. Проте опис зображеного не допомагає глядачеві зрозуміти картину. Художник-самоук та в минулому промисловий дизайнер Хьюго МакКлауд, говорить, що він відмовляється від бажання описувати, маючи постійну точку, до якої повертається говорячи про свою роботу. «Я знаю, що мені комфортно почати діалог, розповідаючи про свій процес,» – сказав він. Тож, коли він помічає, що відхилився від теми під час візиту в студію або дискусії в галереї, МакКлауд повертається до опису свого творчого процесу, як до каменя-вказівника.

Катерін Хоу, художниця та директорка програми критичних студій Нью-Йоркської академії мистецтв, говорить, що велике випробування – це «подальше висвітлення візуальної роботи за допомогою мови, що творить нові асоціації, будує зв'язки та дає несподіване розуміння». Вона радить своїм студентам витратити час, говорячи про неочевидні речі, як це робить МакКлауд, коли зосереджується на процесах «залаштунками». «Я часто

запитую, чи ми дійсно додасмо щось досвіду споглядання,» – говорить Хоу, – «Чи можемо ми продовжити та збагатити цей візуальний досвід?» [9].

*Не перебільшувати:*

Однак, слід зазначити, що є обмеження щодо того, як забагато ви хочете сказати. «Я застерігаю студентів, уникати гіперболізації, проти, до певної міри, прямого та очевидного політично ангажованого жаргону,» – говорить Басс. Замість цього вона заохочує художників намагатися загартовувати свій власний голос, навіть якщо це може бути складно зробити під тиском.

Розповідаючи про власну роботу, Басс зазначила, що «існує реальне відчуття ризику», і надмірна мова дуже приваблива для використання, коли ви почуваетесь вразливими. Але вона вважає, що для неї та її аудиторії корисніше, усвідомлювати, як презентувати великі ідеї за допомогою малих – «під цим я розумію не куцу, а скоріше зрозумілу мову» [9].

*Практикуватися:*

Басс прийшла в мистецтво з театральним досвідом, бачивши креативні практики, що базуються на спілкуванні, на сценаріях, як на імпровізації, так і на співпраці, саме тому вона вважає, що найкраща порада, яку може дати – це проводити репетиції. «Вчіться говорити те саме у різний спосіб, використовуючи просту, лаконічну мову, а решта логічно піде слідом,» – пропонує вона.

Але обмін вашими думками або ідеями на завжди такий самий прямолінійний, як у навчанні, і не мусить таким бути. Скоріше, це має бути як процес перекладу. «У перекладі завжди є втрати та відхилення, незалежно чи йдеться про переклад з іспанської на англійську, чи про переклад візуальної мови у вербальну», – говорить Басс. «Я думаю, це нормально і не варто очікувати, що бачачи щось можемо точно передати інформацію, як і в точності почути пояснення» [9].

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024 ПРОЄКТУВАННЯ ЦИФОВОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ

### 3.1. Програмне забезпечення при проєктуванні ілюстрації

Художники та ілюстратори не можуть обійтися без програм. Все більше творчих людей переходять з паперу на цифровий формат який допомагає їм у створенні векторних та растрових зображень, 3D моделей та анімації. Безліч програм допомагає їм у цьому, такі як Adobe Photoshop, Adobe Photoshop Sketch, Adobe Illustrator, Adobe Illustrator Draw, Autodesk Sketchbook, Astropad Studio, Affinity Designer та багато інших.

1. **Blender** – програмний пакет для створення тривимірної комп'ютерної графіки, що включає засоби моделювання, анімації, рендерінгу, після-обробки відео. До версії 2.80 містив рушій Blender Game Engine для створення відеоігор. Пакет є вільним програмним забезпеченням та розповсюджується під ліцензією GNU GPL.

Тип: Тривимірна графіка

Автор: Тон Розендал

Розробник: Blender Foundation [17].

2. **SAI** або **Easy Paint Tool SAI** (ペイントツール SAI) – легкий растровий графічний редактор та програмне забезпечення для малювання для Microsoft Windows, розроблене та опубліковане Systemax Software [25].

SAI – це легка програма для малювання. Інтерфейс користувача дозволяє одночасно відкривати кілька документів. Малюнок полотна можна як масштабувати, так і обертати за допомогою повзунків на навігаторі або гарячих клавіш, налаштованих на клавіатурі. На панелі інструментів у верхній частині екрана також є кнопка для дзеркального відображення креслення без віддзеркалення фактичного креслення. Також можна відкрити кілька вікон перегляду для одного документа. Надається загальнодоступна панель (яку можна використовувати як панель змішування кольорів), яка зберігається між сесіями. Кольори можна зберігати на панелі зразків.

Тип: Растровий графічний редактор

Розробни: Systemax Software Development [25].

3. **Krita** – растровий графічний редактор з відкритим початковим кодом, написаний на Qt і розроблений переважно для цифрового живопису та анімації. Krita підтримує багатошарову обробку зображень і володіє великим набором засобів для цифрового живопису, створення скетчів і формування текстур. Krita працює на Windows і Unix-подібних ОС (включаючи Linux і macOS). Версія для Android перебуває у бета-версії.

Поточна версія Krita розроблена з Qt 5 та KDE Frameworks 5. Цей програмний продукт призначений в основному для концепт-художників, ілюстраторів, художників текстур, а також для індустрії спецефектів. Він має такі ключові особливості [12].

Тип: растровий графічний редактор

Розробники: KDE [24].

4. **Adobe Photoshop** ([ə'dəʊbi 'fəʊtəʃɒp], Едоубі Фотошоп) – графічний редактор, розроблений і поширюваний фірмою Adobe Systems. Цей продукт є лідером ринку в галузі комерційних засобів редагування растрових зображень і найвідомішим продуктом фірми Adobe. Часто цю програму називають просто Photoshop (Фотошоп)

Photoshop головним чином призначений для редагування цифрових фотографій та створення растрової графіки. Особливості Adobe Photoshop полягають у багатому інструментарії для операції створення і обробки зображень, високій якості обробки графічних зображень, зручності й простоті в експлуатації, широких можливостях до автоматизації обробки растрових зображень, які базуються на використанні сценаріїв, механізмах роботи з кольоровими профілями, які допускають їх втілення в файли зображень з метою автоматичної корекції кольорових параметрів при виводі на друк для різних пристроїв, великому наборі команд фільтрації, за допомогою яких можна створювати найрізноманітніші художні ефекти.

Тип: Растровий графічний редактор- Автори: Adobe Systems

Розробник: Adobe [16].

5. **Adobe Illustrator** – професійний графічний редактор для створення та редагування векторної графіки від компанії Adobe. Спочатку програму було створено для Apple Macintosh, розробка почалася 1985 року. Разом з Creative Cloud, який пропонував перехід Adobe на щомісячну або річну підписку, що надається через інтернет, було випущено Illustrator CC.

Illustrator 2022 було випущено 26 жовтня 2021 року, це 25-те покоління в лінійці продуктів. 2018 року журнал PC Magazine назвав Adobe Illustrator найкращою програмою для редагування векторної графіки.

Тип: редактор векторної графіки

Розробник: Adobe Systems [15].

### **3.2. Дизайн-концепція при проєктуванні цифрової ілюстрації**

Художники та ілюстратори мають у своєму арсеналі новий супер-інструмент – програми для малювання. Творці, які розуміються на техніці, переходять з паперу на цифровий і користуються перевагами програм для малювання та мистецьких програм — потужними інструментами малювання, спецефектами, можливістю створювати векторні чи растрові зображення та навіть 3D-моделі [2].

Підбір програми для майбутнього витвору. Насправді це нелегка задача, потрібно вивчити та звикнути до неї. Не всім художникам буде зручна та чи інша програма.

Деякі програми доступні лише в платних версіях але також є багато безкоштовних програм для малювання.

**Krita** – це повнофункціональна програма для цифрового малювання, призначена для художників. Незалежно від того, створюєте ви ілюстрації, комікси, анімацію, концептуальне мистецтво чи розкадровки [24].

Інструменти малювання

Основні інструменти малювання Krita включають:



## БІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Пензлі, що симулюють різні художні інструменти, такі як власне пензлі, а також олівці, гумки, фломастери тощо. В програмі можна створювати власні пензлі на базі 9 базових пензлів. Кожен пензель має такі налаштування, як розмір, щільність повторення, згасання, м'якість і т. д. Можна зберігати й організувати пензлі, використовуючи теги.

Фігури: пряма, прямокутник, еліпс, багатокутник (замкнута ламана), ламана лінія (незамкнута), крива Безьє, довільний контур.

Виділення: прямокутник, еліпс, багатокутник, довільне виділення контуром, неперервне виділення, виділення подібного кольору, виділення кривою Безьє.

Трансформація всього зображення чи виділеного фрагмента: віддзеркалення, масштабування, обертання, перекошення, зміщення [24].

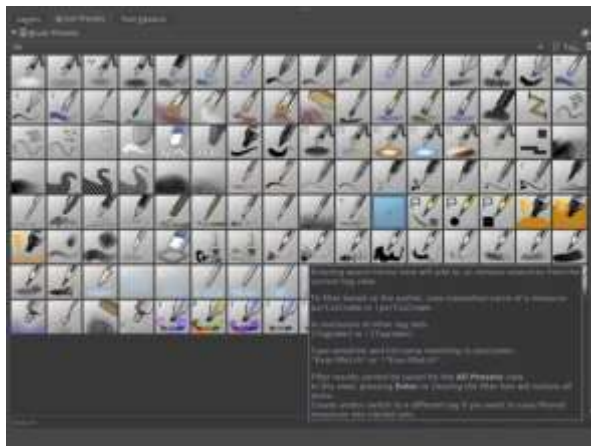


Рис. 3.1 Стокові пензлі

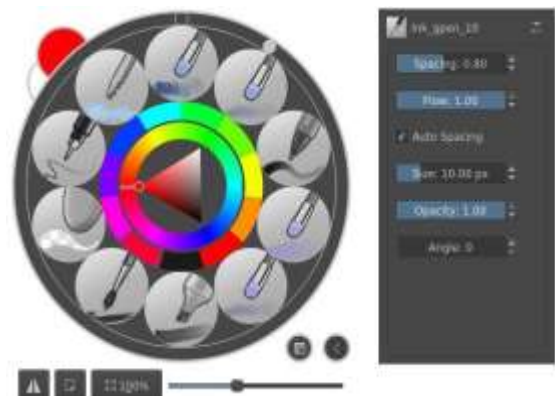


Рис. 3.2 Меню правого кліку

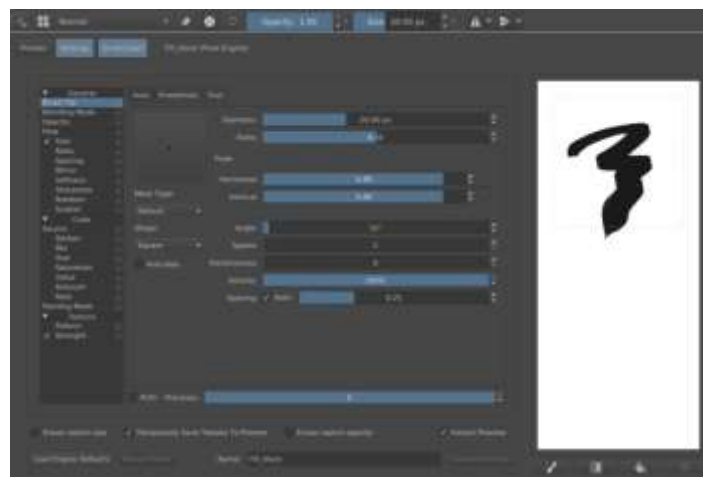


Рис. 3.3 Налаштування пензля

### *Шари та маски*

Як і в Photoshop, зображення може складатися з кількох шарів, на кожному з яких розташовуються окремі деталі. Шари можуть бути як растрові, так і векторні, підтримують різні типи змішування (додавання, ділення тощо). Шари можуть групуватися в папки, а також позначатися різними кольорами на панелі шарів. Прозорість шару регулюється спеціальною шкалою [24].

Після обрання програми перше що потрібно - це творча ідея автора. Саме вона породжує майбутній витвір мистецтва.

Іноді натхнення на створення картини приходить раптово та неочікувано, а часом художник довгий час знаходиться в його пошуку для створення «тієї самої» роботи [11].

Художніх стилів та напрямів дуже багато: Реалізм, фотореалізм, експресіонізм, імпресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм, поп арт, символізм, кубізм, футуризм, тощо, і це все можна зобразити як і на полотні так і в діджитал живописі.

Через малюнок можна висловити свій настрій, почуття, ставлення до якихось подій. При цьому не завжди просто підібрати ідеї для малюнків [5].

*Ескіз* – підготовчий нарис, що фіксує задум художнього витвору чи окремої його частини в найхарактерніших рисах.

В живописі це здебільшого вільно виконаний малюнок з багатьох перекинутих ліній. Швидкість і безпримусність ескізу дозволяють художникові критично оглянути свої задуми і довести кожен елемент до бажаного результату, перш ніж увічнити його в остаточній роботі. Через це ескізування є плідним, однак і не обов'язковим засобом для створення живописних творів [4].

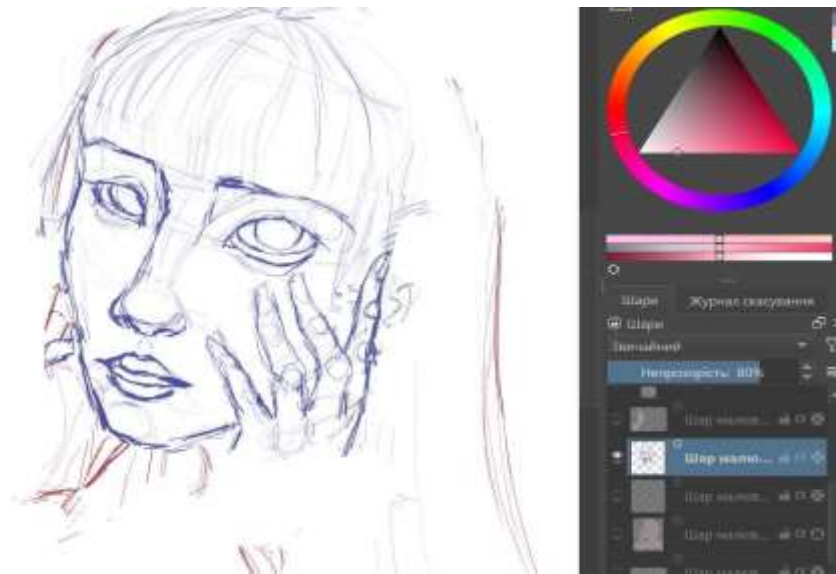


Рис 3.4 Ескіз до ілюстрації

Композиція зазвичай вживається у двох значеннях. З одного боку, композиція — це побудова художнього твору, яка обумовлена його змістом, призначенням і характером. А з іншого боку композицією називають і сам твір, тобто кінцевий результат діяльності художника. Композиція є одним з основних організуючих компонентів кожного художнього твору. Саме композиція надає йому цілісність, підпорядковує його елементи один одному і цілому. Композиція «тримає» простір, організує його і підпорядковує так званим законам композиції [7].

### ***Засоби гармонізації композиції***

Пропозиції та пропорційності

Масштаб і масштабність

Симетрія та асиметрія

Статичність і динамічність

Ритмічність і метричні повторності

Контраст і нюанс.

***Колірна гармонія*** – це розташування кольорів у дизайні найпривабливішим та найефективнішим способом для сприйняття користувачів. Коли кольори організовані гармонійно, глядачі відчувають приємно та спокійно, тоді як дисгармонія – дає відчуття хаосу та відрази [6].

### ***Монохроматична***

Вона заснована на одному кольорі з різними тонами та відтінками. Монохроматична гармонія завжди є виграшним вибором, оскільки важко помилитися і створити неприємні колірні схеми [6].

### ***Аналогова***

Щоб створити аналогову гармонію, потрібно використовувати кольори, розташовані поруч один з одним на колірному колесі. Цей тип використовується для дизайну, де немає необхідності контрасту, наприклад, фон веб сторінок або банерів [6].

### ***Комплементарна***

Комплементарна схема – це суміш кольорів, розташованих навпроти один одного на колірному колесі. Ця схема є протилежною до аналогової і монохроматичної, оскільки вона прагне забезпечити високий контраст. Наприклад, помаранчеву кнопку на синьому тлі важко пропустити в будь-якому інтерфейсі [6].

### ***Спліт-комплементарна***

Ця схема схожа на попередню, але вона використовує більше кольорів. Наприклад, якщо ви виберете синій колір, потрібно взяти два інших, які прилягають до його протилежного кольору, що означає жовтий та червоний кольори. Контраст тут менш гострий, ніж у комплементарній схемі, зате дозволяє використовувати більше кольорів [6].

### ***Тріадична***

Коли дизайн вимагає більше кольорів, ви можете спробувати тріадну схему. Вона заснована на трьох окремих кольорах, які рівномірно розташовані на колірному колі. Щоб зберегти рівновагу за допомогою цієї схеми, рекомендується використовувати один колір як домінанта інший як акценти [6].

***Тетрадічна/подвійно комплементарна.*** Тетрадічна колірна схема підійде для досвідчених дизайнерів, тому що її найскладніше збалансувати.

Вона використовує чотири кольори з колеса, які є комплементарними парами [6].

Якщо ви з'єднаєте точки на вибраних кольорах, вони утворюють прямокутник. Схему важко узгодити, але якщо ви робите все правильно, результати можуть бути приголомшливими [6].

Обрання кольорової палітри для арту

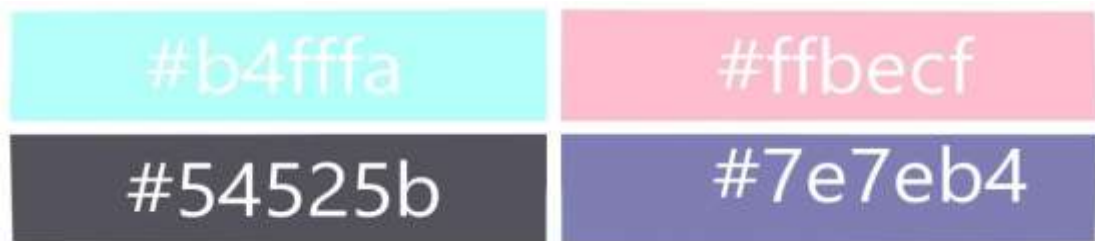


Рис. 3.5 Палітра

Щоб зробити свій витвір кращим потрібні знання анатомії людини, кольорознавство, вивчення програм та вмінням користуватися ними, але це не все. Велику роль відіграють навчання і практика. Потрібно старанно працювати над своїми навичками та вміннями. У цьому можуть допомогти мистецькі навчальні заклади, але весь вклад все одно залишається на тобі.

В діджитал артї можна використовувати багато інструментів та механізмів яких немає у звичайному традиційному малюванні. Наприклад збільшення/зменшення зображення одним натиском миші, для цього не потрібно повністю перемальовувати малюнок. Використовування безліч фарб, графічних матеріалів, дорогих маркерів та чорнил також не потрібно, все це є в програмному забезпеченні.

Для створення витвору використано три правила: чіткість, деталізація та обмежена палітра. Основою та темою для своєї ілюстрації обрано портрет нереальної дівчини. На це знадобилось 13 шарів і тільки 8 пензлів. Кольори були підібрані в процесі роботи, це було підсвідомим вибором. З кожною новою, закінченою роботою, робиться все менше помилок, але вони все одно є, хоч і не в такій великій кількості як на початку творчого шляху.



## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

У цій роботі використаний свій стиль анатомії, а не реальну будову людського тіла. Без використання акцентів, контрасту та нюансу не можна обійтися. Глибина в композиції – це невід’ємна частина, без неї робота буде плоскою та нереалістичною.



Рис. 3.6 Етапи роботи

Око може «замилуватися» тому краще робити паузи під час роботи та потім «чистим» поглядом подивитися знову на свій малюнок.

Після завершення роботи в одній програмі можна перейти в іншу. Наприклад в Adobe Photoshop щоб відкоригувати колір, контраст та світлотінь. Так робота буде здаватися кращою.



Рис. 3.7 Готова ілюстрація «Pleasant colors» 2500x3000

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Дотримуючись принципів графічного дизайну, були спроектовані цифрові ілюстрації: Ілюстрація «Glitch art» – 1413x2459; Концепт-арт персонажа - 3000x5000; Ілюстрація для друку – 2500x3000(див. Додатки).

Обов'язковим етапом є підписанням своєї цифрової ілюстрації, щоб уникнути порушенням авторського права та плагіату.

### **ВИСНОВКИ**

Цифрова ілюстрація передбачає використання цифрових інструментів для створення мистецтва безпосередньо з «руки» художника через інтерфейс, який переводить цей рух у цифровий дисплей. Багато з цих інструментів передбачають використання стилусу для малювання на цифровому полотні. Такий процес відкриває нові форми самовираження та творчості.

У науковій роботі за темою: «Цифрове мистецтво як проблемне поле сучасності» були визначені дискусійні аспекти цифрового мистецтва: дефініції, витоки, авторське право; досліджено історію цифрового мистецтва, проаналізовано різновиди та типи сучасної творчості; особливості сучасної комп'ютерної творчості. У передпроектній частині надано аналіз цифрового мистецтва на прикладах робіт цифрових художників, а також рекомендації щодо організації передпроектних досліджень. У проектній частині проаналізували види програмного забезпечення для створення цифрових ілюстрацій, що використовуються при проектуванні цифрової ілюстрації: Blender SAI, Krita, Adobe Photoshop і Adobe Illustrator, Krita. На основі всіх досліджень розробили дизайн-концепцію проектування цифрової ілюстрації, враховуючи основні принципи графічного дизайну.

Отже, на основі проведеного дослідження прогнозуємо подальший розвиток цифрового мистецтва. На це вказує поява нових технологій, інтерактивних форматів та активний розвиток діджиталізації сучасного інформативно-комунікативного середовища.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. 3D-моделювання: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/3D-%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F> (дата звернення: 10.02.2024).
2. 47 найкращих програм для малювання та мистецьких програм у 2023 році: веб-сайт. URL: <https://www.pixpa.com/uk/blog/drawing-apps> (дата звернення: 10.02.2024).
3. Борщевська Н., Нос О.. Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: М-ли міжнарод. наук.-практ. конф. (Київ, 22 квітня 2021 р.). 2021. С. 320–323.
4. Ескіз (живопис): веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D0%BA%D1%96%D0%B7\\_\(%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D0%BA%D1%96%D0%B7_(%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81)) (дата звернення: 10.02.2024).
5. Ідеї для малюнків: що, де і коли можна малювати художнику любителю: веб-сайт. URL: <https://uaeu.top/tsikave/ideji-dlya-malyunkiv-shcho-de-i-koli-mozhna-malyuvati-khudozhniku-lyubitelyu.html> (дата звернення: 10.02.2024).
6. Коло кольорів: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE\\_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2) (дата звернення: 10.02.2024).
7. Композиція (мистецтво): веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%86%D1%96%D1%8F\\_\(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%86%D1%96%D1%8F_(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE)) (дата звернення: 10.02.2024).
8. Коротка історія анімації: веб-сайт. URL: (дата звернення: 10.02.2024).

9. ПОРАД ХУДОЖНИКАМ, ЯК ГОВОРИТИ ПРО СВОЄ МИСТЕЦТВО: веб-сайт. URL: <https://art.lviv-online.com/6-porad-hudozhnykam-yak-hovoryty-pro-svoje-mystetstvo/> (дата звернення: 10.02.2024).
10. ПРО DIGITAL ART В УКРАЇНІ ТА СВІТІ: веб-сайт. URL: <https://digital-art.com.ua/> (дата звернення: 10.02.2024).
11. Процес і структура створення картини від початку до кінця: веб-сайт. URL: <https://struchaieva.art/uk/blog/process-i-struktura-sozdaniya-kartiny> (дата звернення: 10.02.2024).
12. Цифровий живопис: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9\\_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81) (дата звернення: 10.02.2024).
13. Чікарькова М.Ю., Борук В.Д. Ч 71 Цифрове мистецтво: навчальний посібник / Марія Чікарькова, Василь Борук. Київ : ФОП Гуляєва В.М., 2023. 176 с. іл
14. Чікарькова М.Ю. Цифрове мистецтво: дифеніцій, витоки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 42/2022. С.108-113.
15. Blender: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Blender> (дата звернення: 10.02.2024).
16. Bratus I. V., Mykhalevych V. V., Khitska K. O. Kompiuterne mystetstvo v suchasnomu zhyvopysi Innovatsiini priorityety rozvytku naukovykh znan: M-ly nauk.-prakt. konf., 29-30 berez., 2019 r. Kherson : Molodyi vchenyi, 2019. P. 12-13
17. Brief History of Digital Art: веб-сайт. URL: <https://worldart.news/2023/01/23/brief-history-of-digital-art/> (дата звернення: 10.02.2024).
18. Gupta S. The Rise of Digital Art Granthaalayah. 2019. Vol. 7. P. 161-164.
19. Digital art: history, artists and characteristics: веб-сайт. URL: <https://www.p55.art/en/blogs/p55-magazine/digital-art-history-artists-and-characteristics> (дата звернення: 10.02.2024).

20. Digital art: що потрібно знати про мистецтво цифрового простору: веб-сайт.  
URL: <https://vikna.if.ua/cikavo/132881/view> (дата звернення: 10.02.2024).

### ДОДАТКИ



Ілюстрація “Glitch art”

1413x2459



Концепт-арт персонажа

3000x5000



Ілюстрація для друку 2500x3000



*Семенова Євгенія Ігорівна,  
здобувачка вищої освіти першого  
(бакалаврського) рівня 2 курсу  
Керівник: кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри дизайну  
Борисова Світлана Володимирівна*

## **ПАРФУМИ ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ ПРОЄКТУВАННЯ ІЛЮСТРАЦІЙ ГРАФІЧНИМИ ДИЗАЙНЕРАМИ**

Для створення ілюстрацій дизайнери використовують різноманітні джерела натхнення, щоб стимулювати мисленнєвий процес і запустити генерацію ідей. Поняття «натхнення» по-різному висвітлене в різних джерелах. У словнику сучасної української мови натхнення розглядається як: «...стан людини, що характеризується піднесенням її творчих сил, активізацією всіх психічних процесів» [6, с.741]. Ю. Одробінський характеризує натхнення як результат покрокової стимуляції ідейно-образного мислення [15, с. 45]. Ю. Лапанюк описує натхнення як духовний стан, котрий зароджується в серці та мозку посланими ідейними імпульсами [13]. У визначенні поняття «натхнення» ми найбільше схилиємося до думки Ю. В. Одробінського, однак додаємо, що натхнення слугує ефективним каталізатором для втілення ідей під час проєктування дизайнерських об'єктів. Крім того, ідеї не з'являються мимоволі – для цього має відбутися активний розумовий процес (можливо підсвідомий), адже навіть неочікувані креативні рішення, осяяння, відбуваються в наслідок обробки мозком різних джерел інформації [14].

Для того, щоб стимулювати цей процес, для кожної людини з будь-якої сфери діяльності, зокрема для графічного дизайнера, існують індивідуальні джерела натхнення, у наслідок взаємодії з котрими індивід генерує ідеї, що є невід'ємною складовою для вирішення різноманітних завдань. Для графічного дизайнера надважливо шукати натхнення в різних джерелах, адже сутність

роботи передбачає не лише системний технічний підхід до поставлених завдань, а і прояв творчості, індивідуальний підхід до кожного проєкту.

Уважаємо цю тему важливою для висвітлення, оскільки пошук джерел натхнення для графічного дизайнера визначає не тільки рівень осмислення поставлених завдань, а і самовдосконалення у творчості, включаючи аспекти розвитку креативності, формування стилю й індивідуальних способів вираження ставлення до об'єктів і світу. Джерела натхнення стимулюють творче мислення, створення нових концепцій і втілення ідей. Пошук цих джерел і взаємодія з ними є досить складним багатогранним процесом, враховуючи різноманітність джерел і способів їх інтерпретації на дизайнерський об'єкт.

Вивчення джерел натхнення посідає вагоме місце в дослідженнях у сфері дизайну, оскільки джерела натхнення супроводжують дизайнера під час роботи над різноманітними проєктами. Крім того, існує низка нетипових джерел натхнення, використання яких мало висвітлене в наукових працях, а методи взаємодії з ними під час проєктування дизайнерських об'єктів, зокрема ілюстрацій, є індивідуальними для кожного дизайнера, тому вважаємо наше дослідження актуальним та унікальним.

**Об'єктом** нашого дослідження є особливості процесу ілюстрування із використанням джерел натхнення.

**Предмет дослідження** – ілюстрування на основі парфумів як нетипового джерела натхнення.

**Мета** наукової роботи полягає в проєктуванні ілюстрацій, натхненних нерозповсюдженим джерелом натхнення, на прикладі парфумів.

Досягнення мети роботи передбачає виконання таких **завдань**:

1) розглянути поняття «натхнення», «джерело натхнення», здійснити аналіз існуючих класифікацій джерел натхнення та навести приклади їх реалізації у проєктах інших авторів;

2) висвітлити джерела натхнення як стимул й ілюстрацію як результат

мисленнєвого процесу графічного дизайнера;

3) обґрунтувати вибір нетипового складного джерела натхнення – парфумів, схарактеризувати процес взаємодії графічного дизайнера із таким нерозповсюдженим джерелом і створити ілюстрації, джерелом натхнення для яких стали парфуми.

Для вирішення поставлених завдань і реалізації мети дослідження, ми використали комплексний підхід, що базується на загальних принципах наукового пізнання, а саме: описовим методом дослідження висвітлили результати роботи, методом контент-аналізу проаналізували використання різних джерел натхнення в роботах інших дизайнерів, за допомогою порівняльного синтезу розглянули визначення поняття «натхнення» і класифікації джерел натхнення, методом дискурс-аналізу здійснити розгляд парфумів як нетипового джерела натхнення та трансформували знання на процес ілюстрування, інтертекстуальним методом дослідження впровадити результат натхнення парфумами в ілюстрації.

### **Джерела натхнення у роботі дизайнера**

Пошук джерел натхнення при проектуванні об'єктів графічного дизайну є основним початковим етапом, адже сприяє генерації ідей, творчому процесу тощо. Надихаючись різноманітними видами джерел, графічний дизайнер здатен створювати унікальні та креативні проекти, що виходять за рамки типового та звичного. Крім того, джерела натхнення сприяють дотриманню єдиного стильового рішення, підтримують ідеї та концепції, дозволяють знаходити неординарні рішення для проєктованих об'єктів.

Джерело натхнення – це будь-який зовнішній об'єкт, який можливо використовувати для вирішення внутрішніх поставлених завдань, що відрізнятиме результат праці від аналогів [15, с. 45]. Джерелом для натхнення може слугувати будь-що, що здатне захоплювати, викликати інтерес, збуджувати хвилювання та емоції, стимулювати творче мислення, спонукати до роздумів і мрій.

Джерела натхнення для графічного дизайнера прямо впливають на процес творчого пошуку та досягнення креативних результатів у проєктній діяльності. Для кожного індивіда джерела натхнення є унікальними та особливими, адже люди надихаються різними речами. Враховуючи різновекторність контекстів роботи та завдань, що стоять перед графічним дизайнером, існує широкий спектр джерел, що стимулюють натхнення. Умовно такі джерела натхнення можемо поділити на типові (звичайні, буденні, широко розповсюджені) та нетипові (такі, що притаманні для вирішення певного типу завдань, індивідуально спрямовані, нерозповсюджені).

С. Потанін й А. Штонда виділяють основні джерела натхнення, такі як діти, когнітивний дисонанс або психологічні протиріччя, любов, музика та інші форми мистецтва, подорожі, порушення зони комфорту, природа, самопізнання, сім'я та друзі, спогади, спорт, сублімація, труднощі і випробування, успішні люди та читання [16, с. 70]. У свою чергу Jaspal Khalsa підкреслює важливість постійного пошуку нових джерел натхнення для професіоналів будь-якої сфери: чи то дизайн, чи то інші види мистецтва. У статті автор аргументовано наводить джерела натхнення, як-от інші митці в обраній галузі, фільми та телешоу, книги та література, музика, природа й інтерв'ю з іншими творчими особистостями [3].

Для того, щоб предметно визначити актуальну типізацію джерел натхнення для дизайнерів, ми розглянули коло напрацювань науковців. Це роботи, де схарактеризовано джерела натхнення, які використовують для проєктування відомі майстри, а також переважно праці, де описано якими джерелами їх автори надихалися для створення дизайнерських об'єктів. Так, Л. Краснюк, О. Корінювська й О.Троян для створення дизайнерської колекції використовують природні мотиви, а саме – польові сухоцвіти [12, с. 222].

А. Гапон для проєктування фірмово стилю компанії надихається картинами Казимира Малевича [9, с. 86]. А. Грицай та О. Мельник визначають

українську міфологію та міфологічних персонажів як джерело натхнення в сучасному графічному дизайні, виявляють тенденції їх використання та визначають особливості візуально-образної мови. [8, с. 34]. О. Васильєва, М. Винничук, І. Васильєва й І. Олійник досліджують готичну та неоготичну архітектуру як джерело натхнення та проєктують ескізи колекції жіночого одягу «Чарівна мить» за мотивами готичної та неоготичної архітектури [5, с. 76].

К. Рибаченко та Д. Козлова розглядають колекції одягу відомих світових брендів, джерелами натхнення для яких стали французькі ворота зразка ХІХ ст., міражі океанічних берегів, персонажі кінорежисера Федеріко Фелліні, дівчата з 1950-х; визначають і трансформують джерело натхнення «стиль сафарі» для проєктування власного дизайнерського продукту [17, с.108]. Л. Зубкова та Р. Рудік створюють дизайн з використанням природних джерел натхнення: коралів, кал, кульбаб і кактусів [10, с. 118].

Т. Григоришина в роботі «Емоційний стан людини як джерело творчості у створенні художніх образів в сучасному костюмі» досліджує колекції одягу, що натхненні та присвячені емоціями (колекція «Спектри» українського бренду WKMF, колекція «2402» українського бренду CHERESHNIVSKA, колекція «Within» від випускниці RISD Вайолет Чжоу), а також розглядає емоційні стани «лють», «біль», «ненависть», «сум» та «відчай» як джерела натхнення для створення власного дизайнерського проєкту [7, с.140-142].

У розглянутих нами роботах щодо використання різних джерел натхнення у проєктуванні дизайнерських об'єктів, переважно описані типові джерела натхнення. Зважаючи на вище описані класифікації та систематизувавши матеріали розглянутих праць, можемо поділити типові джерела натхнення для дизайнерів на декілька груп: природа (польові сухоцвіти, міражі океанічних берегів, корали, кали, кульбаби, кактуси), архітектура (французькі ворота, готична та неоготична архітектура), культурні традиції (українська міфологія), твори мистецтва (персонажі кінорежисера



Федеріко Фелліні, картини Казимира Малевича), людина (емоції, дівчата з 1950-х.).

Однак, окрім основних джерел натхнення, є не такі очевидні джерела, котрі можемо назвати нетиповими. Насамперед, нетипові джерела натхнення більш індивідуально спрямовані до людини, котра із ними працює. Визначати нетиповість джерел натхнення можна різними способами, починаючи від частоти їх використання, відомості та розголосу в певних колах, закінчуючи їх легкодоступністю та розглядом безпосередньо джерела на можливість його застосовувати як джерело натхнення для конкретної людини. До прикладу, у статті «9 Unusual Sources of Design Inspiration» наведено дев'ять нетипових джерел натхнення для дизайнера, як-от улюблене телешоу, мода, власні вподобання, хоум-стейджинг, мистецтво минулого, будинки друзів, культура інших країн, дика природа та торговий центр [2].

Нетипові джерела натхнення змушують людину виходити за рамки звичного мислення, що зумовлює більший стимул творчості та креативності. Дизайнери нерідко звертаються за пошуком натхнення до нетипових джерел. Наприклад, О. Троян і Н. Ліщенко використовують лицарські обладунки епохи Середньовіччя в якості джерел натхнення для проектування авторського ансамблю жіночого одягу «Lady Metal» [19, с. 315-316].

Окрім безпосередньо використання джерела натхнення як засобу, що стимулює генерацію креативних, нестандартних та нових ідей, джерело натхнення може стати лейтмотивом у проєктованих дизайнерських об'єктах або ж узагалі тематикою, інтерпретованою та переосмисленою в графічний образ.

### **Ілюстрація як результат мисленнєвого процесу графічного дизайнера над джерелом натхнення**

Джерела натхнення стимулюють мисленнєвий процес графічного дизайнера, адже джерело натхнення є каталізатором творчого пошуку, у наслідок чого виникають ідеї та можливості самовираження, структурування

концепцій. Під час взаємодії з джерелом натхнення графічний дизайнер структурує та узагальнює власні ідеї, у наслідок перетворюючи натхнення в концепції, що можуть стати основою або ж лейтмотивом для майбутніх проєктів.

Джерело натхнення є пластичним матеріалом для візуалізації ідей крізь призму творчого пошуку, що надалі втілюється зокрема в ілюстраціях. Також джерела натхнення допомагають сприймати та втілювати в ілюстраціях емоції та настрої, оскільки під час мисленнєвого процесу дизайнер аналізує емоційні аспекти, викликані джерелом натхнення, зображуючи їх у дизайнерських об'єктах. Це надає глибини, емоційності та виразності візуальним образам. Взаємодія із джерелом натхнення сприяє розширенню кордонів мислення та розвиває творчий потенціал графічного дизайнера, що дозволяє виходити за межі звичного, зачіпати нові теми та працювати над власним стилем в ілюстраціях, тому можемо стверджувати, що джерела натхнення спонукають до мисленнєвого процесу.

У попередньому нашому дослідженні ми висвітлювали функції графічного дизайнера та ілюстратора у процесі створення ілюстрації, а також наводили варіант їх ототожнення. Залежно від рівня компетентностей виконавця ілюстрації, графічний дизайнер може виконувати специфічні завдання ілюстратора, що передбачають створення візуальних елементів, вираження емоцій та інформаційного наповнення в ілюстрації [1, с. 78-79].

Ілюстрація в графічному дизайні є не лише візуально естетичним об'єктом, а й результатом мисленнєвого процесу дизайнера, відіграє чималу роль у сприйнятті та розумінні інформації. Саме робота із джерелом натхнення є одним з ключових аспектів для створення яскравих, оригінальних та креативних ілюстрацій, що дозволяють споглядачу розуміти закладений сенс й інформаційне підґрунтя.

Для розуміння, чому ілюстрація є невід'ємною складовою у сприйнятті інформації, слід звернутися до психологічних аспектів впливу. С. Симоненко

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

в науковій праці «Стратегіально-семантичний підхід до вивчення природи та механізмів візуального мислення» аналізує та досліджує, яким чином відбувається комунікація людини зі світом візуальними засобами. Візуальне сприйняття «...є найвищим рівнем розвитку наочних видів мислення» [18, с. 88], і знаючи цю особливість, ілюстратори додають ваги візуальним образам в ілюстраціях, що допомагає споглядачу розуміти й уявляти інформаційне наповнення образів.

Тому виокремлюємо роль ілюстрації в графічному дизайні, а саме: підсилення зацікавленості – ілюстрації слугують привабливими елементами з естетичної точки зору для споглядача, крім того, яскраві, деталізовані та цікаві ілюстрації можуть слугувати мотивацією для зацікавленості дизайнерським об'єктом; сприйняття інформації – ілюстрації пояснюють складні моменти, концепції, абстрактні образи, які важко уявити споглядачу без візуальних образів; занурення в історію – зображення персонажів, окремих сцен та подій допомагає споглядачеві відчувати історію, закладену в ілюстрації, тому викликає емоції, і завдяки цьому людина виражає своє ставлення до зображуваного, зважаючи на власний емоційний досвід; художній вираз – ілюстрація як витончений вид мистецтва примножує виразність інформації, зрозуміло та наочно інтерпретує інформаційне наповнення візуальною мовою автора.

Працюючи із джерелом натхнення для створення ілюстрацій, графічний дизайнер насамперед проводить концептуальний аналіз обраного джерела, щоб зрозуміти, яке враження й емоції викликає об'єкт. У наслідок мисленнєвої діяльності виникає не лише натхнення, котре стимулює обране джерело, а й ідеї, котрі надалі можна втілити в реальність різними графічними засобами, зокрема створивши ілюстрації. Також під час перших етапів роботи із джерелом натхнення дизайнер має визначити, що стимулює його зацікавленість, адже рівень зацікавленості в роботі з джерелом натхнення ототожнює мотивацію та якість кінцевого продукту роботи над дизайнерським

проєктом.

Для інтерпретації джерела натхнення візуально-образною мовою, дизайнер має максимально широко виділити те, що вирізняє обраний об'єкт з-поміж інших джерел натхнення в конкретному випадку: кольорова гама, текстура, форма, інформаційне наповнення, смак, запах тощо, – щоб надалі транслювати зароджені ідеї у візуальній формі шляхом створення ілюстрації. Надалі графічний дизайнер може безпосередньо працювати над створенням ілюстрацій у зручному для себе алгоритмі, коригуючи та допрацьовуючи об'єкт для досягнення найбільш виразного результату. Важливо, що в наслідок мисленнєвого процесу осмислене джерело натхнення трансформується у вихідний пункт для творчості й креативності, перетворюючись на унікальний естетично привабливий об'єкт дизайнерського проєктування, зокрема ілюстрацію.

Н. Колесник, О. Поліщук та Н. Краснова в рамках дослідження професійної підготовки здобувачів вищої освіти засобами дизайну виводять функції образ-концепту, котрий реалізує візуально-мисленнєву діяльність індивіда. Такими функціями вони визначають відображувально-пізнавальну (візуалізація взаємозв'язків між предметами та явищами), прогностичну (проєктування майбутнього), регулятивну (регуляція різного типу діяльності способом її візуалізації), креативну (створення образу) та знаково-символічну (знаки та символи на позначення предметів чи явищ) [11, с. 51].

Тож ілюстрація як результат проєктної діяльності графічного дизайнера у взаємодії з джерелом натхнення має ті ж функції, що робить ілюстрацію об'єктом візуальної комунікації, кінцевою ланкою у візуально-образній мові між джерелом натхнення та споглядачем, проходячи крізь призму розуміння й інтерпретацію графічного дизайнера.

Також наводимо класифікацію ілюстрацій стосовно їх взаємозв'язку з текстом, адже одним із проміжних етапів у проєктуванні ілюстрацій із використанням джерела натхнення може бути створення текстових описів,

роздумів тощо. Поділяємо ілюстрацію на три категорії залежно від типу зв'язку зі змістом тексту: тісний зв'язок із текстом, що повністю відповідає інформаційному наповненню літературного тексту; доповнення літературного наповнення; самостійна ілюстрація у цілісній структурній організації.

Мисленнєвий процес у контексті взаємодії між графічним дизайнером та джерелом натхнення розкриває творчий потенціал, включаючи низку векторів, що сприяє створенню унікальних і креативних дизайнерських об'єктів, зокрема ілюстрацій.

Робота із джерелом натхнення, його вивчення стимулює виникнення аналогій та концепцій проєкту в дизайні. У контексті джерел натхнення, аналогія визначається пошуком подібного в різних предметах, у схожості принципів, форм та функцій між безпосередньо джерелом натхнення й тим, над чим працює дизайнер; передачею надбаного для трансформування на ідеї та рішення. Спираючись на власний досвід, творець може по-різному заглиблюватися у вивчення джерела натхнення та знаходити різноманітні аналогії. Рівень трансформації аналогій у графічний об'єкт, зокрема в ілюстрацію, на пряму залежить від того, наскільки глибокі взаємозв'язки між джерелом натхнення та об'єктом дизайну встановить графічний дизайнер. Ефективність цього досягається шляхом пошуку креативних ідей та емоційною глибиною реалізації ідеї [4, с. 192].

Для досягнення знаходження глибоких аналогій, мало використання традиційних джерел натхнення, як-от природа, архітектура, інші твори мистецтва тощо. Варто спиратися на власні вподобання, шукати джерела натхнення відповідно до того, що безпосередньо в конкретного дизайнера викликати емоційний зв'язок і вмотивований стимул натхнення. Такі джерела натхнення навряд чи знайдуться на поверхні та будуть широко розповсюдженими. Відповідно до наведеної нами вище типології джерел натхнення, власні інтереси дизайнера відносимо до нетипових джерел, а зважаючи на унікальність особистісних вподобань, можемо стверджувати, що



~~кожне обране таке джерело буде ще більше нетрадиційним~~ відносно вищеописаних та розповсюджених.

Одним із прикладів нетипового джерела натхнення можуть бути парфуми, адже є не широко застосованими в якості стимулу натхнення для створення дизайнерських об'єктів, зокрема ілюстрацій. Водночас парфуми досить багатогранні для вивчення та створення аналогій і концепцій, які надалі трансформуватимуться в об'єкти дизайну. Парфумери створюють не лише аромат з хімічної та фізичної точки зору, а і об'єкт, що має свою історію та інформаційне наповнення, здатен викликати емоції та враження. Крім того, оформлення флаконів для парфумів теж заслуговує окремої уваги: їх форма, стилістика, матеріали, текстура та декор беззаперечно доповнюють аромат і надають йому візуальних окреслень, що має вплив на сприйняття аромату. Також одним із векторів стимулу натхнення від парфумерії є історія бренду, історія створення певного аромату, візуальний супровід, реклама, амбасадори тощо.

Крім того, для кожної людини конкретні парфуми викликатимуть різні унікальні сенсорні відчуття та асоціації, що робить парфуми індивідуально спрямованим джерелом для пошуку натхнення. Ці нюанси сприйняття в парфумерії включають широкий спектр ароматичних, візуальних і тактильних компонентів, що діють на різні сенсорні аспекти. Тому визначаємо парфумерію як нетипове джерело натхнення для графічних дизайнерів, що спонукає втілювати естетичне й індивідуальне за допомогою візуальних образів.

### **Парфуми як джерело натхнення для створення ілюстрацій**

Парфуми надихають на створення прекрасного, однак є більш складним об'єктом для мисленнєвого процесу, адже потребують більш глибокого аналізу для інтерпретації їх у новий дизайнерський об'єкт. Графічний дизайнер, після глибокого й часто довготривалого ознайомлення з ароматом та багатовекторного аналізу джерела натхнення, може відтворити їх

~~складність, суб'єктивні відчуття та викликані емоції~~ й роздуми шляхом створення візуальних об'єктів, зокрема ілюстрацій. За допомогою кольорів, форми, текстури, лінії, композиції дизайнер може створити ілюстрацію, що передаватиме не лише настрій аромату, але й історію, унікальність розкриття, асоціативні образи тощо.

Ми створили серію ілюстрацій, натхненням для яких стали парфуми з власної полиці. Для натхнення обрано три парфуми: John Galliano «John Galliano» Eau de Toilette 2010, Grès «Cabocharde» Eau de Toilette 2019 та Clinique «Aromatics Elixir» 2022, – здійснено їх аналіз як джерел натхнення відповідно до принципів, об'єднано їх у серію для створення візуально-образних об'єктів та визначено ілюстрацію як кінцевий результат проектування.

Насамперед ідея обрати парфуми як джерело натхнення для створення дизайнерських об'єктів виникла внаслідок зростання власної зацікавленості парфумерією. Другим етапом у роботі з джерелом натхнення стало глибоке ознайомлення з обраним об'єктом: вивчення історії створення парфуму, розвитку парфумерного бренду в контексті обраного джерела, розгляд піраміди аромату з теоретичної точки зору, аналіз описів і відгуків про конкретний парфум у мережі Інтернет, порівняння із тим, як обраний парфум звучить на власній шкірі впродовж дня та за різних температурних і погодних умов, різних емоційних станів, здійснено творчі роздуми над оформленням флакону. Усе це дозволило детально вивчити аромати з різних векторів, власні думки та роздуми щодо наведених етапів ознайомлення записувалися та систематизувалися відповідно до джерела натхнення.

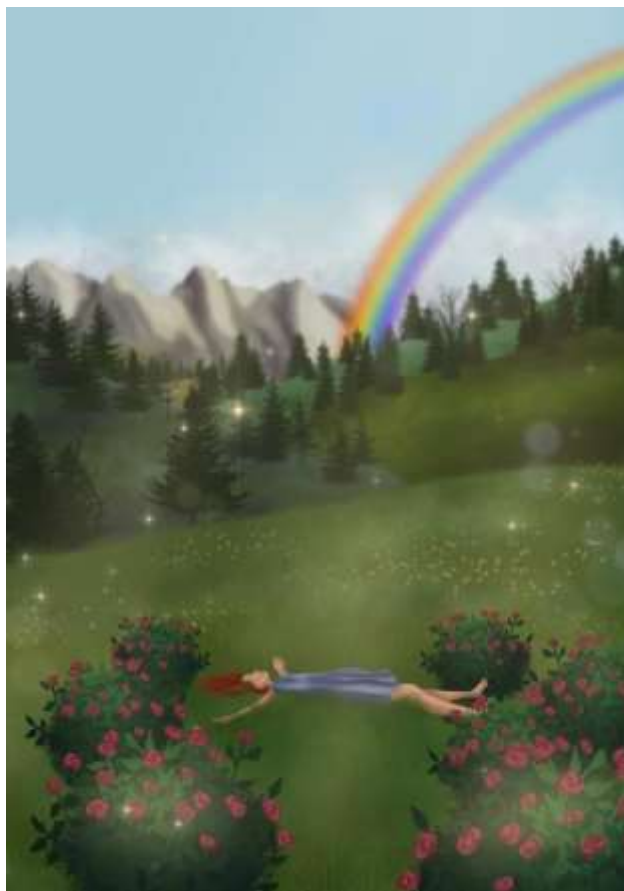
Третім етапом у роботі із джерелом натхнення стало перетворення записаних роздумів щодо парфумів у літературні тексти. Це дозволило структурувати надбаний нами матеріал, досвід та враження в завершену форму, щоб надалі працювати виключно над пошуком візуальних образів, які б дозволили максимально точно передати настрій, емоції, асоціації та унікальні характеристики парфуму у вигляді ілюстрацій.

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Відповідно до літературного оформлення зібраних нами даних, обрано стилістичне рішення щодо загального вигляду ілюстрацій. Визначено кольорову палітру, динаміку композиційного рішення, сюжетну складову, наявність персонажа, використання текстур та деталізації графіки для кожного з трьох обраних парфумів. Вирішено, що ілюстрація має мати прямокутну форму стандартного зручного розміру А4 з можливістю кратного збільшення та зменшення для використання в якості доповнення до текстів при друці. Враховано, що можливе використання ілюстрацій як самостійних завершених дизайнерських об'єктів у вигляді плакатів, листівок тощо.

Спираючись на наведену вище класифікацію взаємозв'язку із текстом, створені нами ілюстрації можемо розглядати і як перший, і як третій тип водночас, адже зображення повністю відповідають літературному складнику, передають закладену інформацію та емоції, візуально-образними елементами повторюють те, що описано літературною мовою.

Наприклад, ілюстрація до тексту, натхненного парфумом John Galliano «John Galliano» Eau de Toilette 2010 зображує описане в даному абзаці тексту: *«Аромат шепоче лагідні слова. Свіжою зеленню проростають легені. Умиває сонячна вода. Крізь кришталеве серце пробиває світло й розкладає на всі можливі відтінки мрії та почуття. Хочеться знати із себе одяг, розправити плечі, лягти й покотитися по вологій траві вліво-вправо, вліво-вправо, ловити обличчям промені, мов кицька, не боятися дощу й цілком віддатися землі у дбайливі руки»*. Водночас ілюстрацію можемо розглядати як третій тип – самостійна ілюстрація, адже базисно ілюстрація створена виключно за тим враженням, інформацією та емоціями, котрі транслюють конкретні парфуми на людину, отже, літературне оформлення надбаного матеріалу є лише проміжною ланкою між джерелом натхнення та текстом (див. рис. 1).



*Рис. 1. Ілюстрація, натхненна парфумами John Galliano «John Galliano» Eau de Toilette 2010*

Аналогічно розглянемо приклад уривку з тексту, створеного за джерелом натхнення – парфумами Grès «Cabochard» Eau de Toilette 2019. Уривок: *«За колишнім горизонтом відкривається новий: дрімучий ліс, зарослий мохом від коріння до верхівок сосен. Він прикриває мою голову від дощу, ділиться баладами, натягує ковдру спокою із нотками блаженного сну. Мохові перини, як хмари у небі, невагомо огортають, поглинають та ховають від зовнішнього світу. Здається, що ще мить – і розчинюся цукром у бергамотовому чаї: настільки добре, що втрачаю зв'язок із реальністю. Поступово осідає туман, проти волі стуляються очі»* (див. рис. 2).



*Рис. 2. Ілюстрація, натхненна парфумами Grès «Cabochard» Eau de Toilette 2019*

Також з тією ж аналогією наводимо приклад уривку й ілюстрації, натхненими парфумами Clinique «Aromatics Elixir» 2022. Уривок: *«Наснився сон. Там зустріла мольфарку – вона вчила знатися на травах. Розповідала про сонце, про силу місячного сяйва, про добру землю та життєдайну любов. Показувала, як збирати листя, як сушити чи варити, із чим та в якому посуді змішувати. Її хатинка схожа на бабину скриню: усе на своїх полицях, кожному зіллячку відведене певне місце. Мольфарка відає мені про силу, простягає рукописну книгу, я гублюся між рядків і прокидаюся»* (див. рис. 3).

Розглядати завершені ілюстрації можна як у контексті доповнення до літературних текстів, так і як окремі повноцінні візуально-образні матеріали, незалежно від наявної текстової частини, тобто як самостійні ілюстрації.





*Рис. 3. Ілюстрація, натхненна парфумами Clinique «Aromatics Elixir» 2022*

## ВИСНОВКИ

Пошук джерел натхнення є ключовим базовим етапом під час проєктування об'єктів графічним дизайнером. Взаємодія із джерелом натхнення сприяє генерації ідей, розширює творчі кордони та допомагає вийти за рамки звичного, у наслідок чого можливо створити унікальні образи. Поняття натхнення по-різному висвітлене в різних джерелах, ми ж визначаємо натхнення як результат покрокової стимуляції ідей, ефективним каталізатор для втілення ідей під час проєктування графічним дизайнером дизайнерських об'єктів. Джерела натхнення можемо поділити на типові та нетипові, в залежності від специфіки їх використання. Як типові джерела натхнення визначаємо природу, архітектуру, культурні традиції, твори мистецтва й інші широкопоширені джерела. Нетиповими джерелами натхнення є ті, що більш

індивідуально спрямовані на конкретну людину, більш неочевидні та вимагають глибшого підходу до їх аналізу для взаємодії.

Постійний пошук нових джерел натхнення сприяє творчому розвитку для професіоналів будь-якої сфери, зокрема для графічних дизайнерів. Визначаємо ілюстрацію як кінцевий результат творчого мислення графічного дизайнера у роботі з джерелом натхнення. Ілюстрація – це не лише естетично-привабливий об'єкт, а і невід'ємна складова у сприйнятті інформації. Роль ілюстрації полягає у підсиленні зацікавленості, сприйнятті, зануренні в історію; художньому виразі. Функції ілюстрації полягають у відображенні пізнавального, регулятивного та знакової символічності.

У взаємодії із джерелом натхнення важливо здійснювати концептуальний різновекторний аналіз, щоб надалі втілити надбані знання під час проектування дизайнерських об'єктів, зокрема ілюстрацій. Для роботи графічного дизайнера важливо постійно шукати нові джерела натхнення, як типові, так і нетипові, крім того, останні більш емоційно спрямовані до індивіда, сприяють виникненню глибоких аналогій та креативних ідей. Парфуми можуть бути одним із нетипових джерел натхнення, адже натхненням може стати не лише аромат, а й історія бренду, історія створення, оформлення флакону, візуальний супровід тощо.

Визнаємо парфуми як складне нетипове джерело натхнення, обумовлене більш глибоким аналізом для інтерпретації їх у новий дизайнерський об'єкт, унікальністю сенсорних відчуттів та асоціацій відносно кожної людини. У результаті створюємо серію ілюстрацій, джерелом натхнення для яких стали парфуми John Galliano «John Galliano» Eau de Toilette 2010, Grès «Cabochard» Eau de Toilette 2019 та Clinique «Aromatics Elixir» 2022. Перспективи роботи вбачаємо у продовженні вивчення різних джерел натхнення та розширенні проєктованої серії ілюстрацій, натхненних парфумами.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Borysova S. V., Semenova Y. I. Digital Illustration as a Form of Visual Communication. *Focus areas of culture and art in Ukraine and the Republic of Poland* : materials of the International scientific conference, Częstochowa, 6–7 December 2023. Częstochowa, 2023. P. 76–79. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-374-3-19>
2. Davis E. 9 Unusual Sources of Design Inspiration. *Mosaik Design & Remodeling*. URL: <https://mosaikdesign.com/2016/09/unusual-sources-of-design-inspiration/> (дата звернення: 24.02.2024).
3. Khalsa J. Fuel Your Creativity: 6 Sources of Inspiration for Artists and Designers. *LinkedIn*. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/fuel-your-creativity-6-sources-inspiration-artists-designers-khalsa> (дата звернення: 24.02.2024).
4. Борисова С. В. Пошук джерел натхнення при проектуванні об'єктів арт-дизайну. Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорії, практика : зб. матеріалів Всеукр. наукової-практ. конф., м. Київ, 16–17 квіт. 2021 р. Київ, 2021. С. 190–193. URL: [https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/Konferencija\\_2021\\_POSTMODERN\\_E-book.pdf](https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/Konferencija_2021_POSTMODERN_E-book.pdf)
5. Васильєва О.С., Винничук М.С., Васильєва І.В., Олійник І.В. Архітектура як джерело натхнення для розробки авторських колекцій одягу. *Art and Design*. 2020. № 1. С. 70–81. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.5>.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, С. 1728 URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0000989>
7. Григоришина Т. П. Емоційний стан людини як джерело натхнення в творчості сучасних дизайнерів одягу. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки* : матеріали тез доп. VIII Міжнар. науково-практ. конф., м. Миколаїв, 22 груд. 2022 р. Миколаїв, 2022. С. 140–143.
8. Грицай А., Мельник О. Ідентифікація українських міфологічних образів у сучасному графічному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб.

- матеріалів Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ, 2021. С. 34–36.
9. Єжова О. В., Яковлев М. І. Дизайн-проекування графічних елементів фірмового стилю бренду. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі*. 2022. С. 79–90. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19966>
10. Зубкова Л., Рудік Р. Дизайн-проекування творчої колекції моделей вечірніх суконь з використанням природних джерел натхнення. *KyivTex&Fashion* : зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 19 жовт. 2023 р. Київ, 2023. С. 117–119.
11. Колесник Н. Є., Поліщук О. П., Краснова Н. М. Професійна підготовка здобувачів вищої освіти засобами дизайну. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота». 2020. Т. 1. № 46. С. 49–53. DOI: 10.24144/2524-0609.2020.46.49-53.
12. Краснюк Л., Коріньовська О., Троян О. Художнє проектування колекції жіночого одягу на основі природних мотивів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів V Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 27 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 221–224.
13. Лапанюк Ю. Що таке натхнення і з чим його їдять?. *Василіянський інститут філософсько-богословських студій*. URL: <https://vifbs.in.ua/news/publikatsiyi/shcho-take-natkhnennya-i-z-chym-iogo-yiduyat/> (дата звернення: 24.02.2024).
14. Натхнення для дизайнера. Як знайти ідеї для роботи?. *European design school*. URL: <https://eds.ua/blog/article/natkhnennya-dlya-designer> (дата звернення: 24.02.2024).
15. Одробінський Ю. В. Поняття натхнення в творчо-виконавській діяльності дизайнера. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки* : збірник тез доповідей IX Міжнародної науково-практичної конференції, (08-09 листопада 2023 р.). Миколаїв : ВП «МФ КНУКіМ», 2023. С. 44-47.
16. Потанін С.Є. Штонда А. О. Краса як джерело творчості фотодизайнера.

*Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 20квіт. 2018 р. Київ: КНУТД, 2018. Том 2. С. 69-72.

17. Рибаченко К., Козлова Д. І. Втілення джерела натхнення у розробку перспективних колекцій жіночого одягу. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* : зб. матеріалів XVIII Всеукр. наук. конф. молодих уч. та студентів, м. Київ, 18-19 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 107–108.

18. Симоненко С. Стратегіально-семантичний підхід до вивчення природи та механізмів візуального мислення. *Психологія і суспільство*. 2007. №3. С. 73–91. URL: <http://pis.wunu.edu.ua/index.php/uapis/article/view/305>.

19. Троян О., Ліщенко Н. Використання лицарських обладунків як джерела натхнення для проєктування авторського ансамблю одягу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ, 2021. С. 314–317.

*Бондаренко Альона Олегівна*  
*здобувачка вищої освіти першого*  
*(бакалаврського) рівня 1 курсу*  
*Керівник: старший викладач кафедри дизайну*  
*Гетьман Оксана Павлівна*

## **ВПЛИВ КОЛЬОРУ ТА ФОРМИ НА СПРИЙНЯТТЯ ЛОГОТИПІВ**

Дослідження психологічних аспектів у дизайні логотипів має потенціал впливати на стратегії брендів, сприяючи на розуміння важливості візуальних елементів у взаємодії зі споживачами. Отже, ця робота визначає мету вивчення психологічних аспектів кольору та форми в контексті логотипів, щоб створити підставу для подальших рекомендацій у сфері графічного дизайну та розвитку брендів.

У сучасному світі, де візуальна культура набуває все більшого значення, дизайн логотипів стає ключовим елементом визначення брендової ідентичності та комунікації з аудиторією.



Ефективний логотип має здатність викликати певні емоції, асоціації та викликати певний ступінь лояльності у споживача. Відомі бренди успішно використовують цей елемент дизайну для підсилення своєї унікальності та створення візуальної мови, що легко сприймається. Психологічний вплив кольору та форми визначає емоційні реакції, створює асоціації та може суттєво впливати на рішення споживача при виборі товару чи послуги.

Оглядаючи сучасні тенденції у графічному дизайні та маркетингу, а також враховуючи вагомість психологічного впливу на споживачів, дана наукова робота покликана визначити ключові аспекти, які формують ефективність логотипів у створенні брендových ідентичностей. Результати дослідження не лише поглиблюють розуміння психологічного значення логотипів, але й нададуть практичні рекомендації для дизайнерів та маркетологів, сприяючи подальшому розвитку цієї важливої галузі.

**Актуальність дослідження:** зумовлена стрімким зростанням конкуренції та насиченістю ринку продуктів та послуг вивчення психологічних аспектів у дизайні логотипів набуває особливої актуальності.

В умовах, коли споживачі зіткнулись із переповненням інформацією середовищем, логотип стає не тільки засобом візуального розпізнавання, але й ключовим елементом, спроможним викликати емоційні реакції та асоціації. Таким чином, розуміння та вивчення того, як психологічні аспекти впливають на сприйняття логотипів, стає вирішальною складовою успіху брендів.

**Предмет дослідження:** логотипи та їхні елементи, зокрема колір та форма.

**Мета дослідження:** метою даної роботи є вивчення та систематизація психологічних аспектів у дизайні логотипів, вплив кольору та форми на сприйняття брендів.

**Завдання:**

1) дослідити теоретичні підходи впливу кольору на емоційний стан людини;

~~2) дослідити вплив форми логотипу на сприйняття бренду;~~

3) проаналізувати взаємодії кольору та форми в дизайні логотипів;

4) сформулювати рекомендації для дизайнерів щодо оптимізації психологічного впливу у створенні логотипів.

**Наукова новизна і теоретична значущість дослідження.** Наукова новизна полягає в аналізі психологічних аспектів у дизайні брендів. Теоретична значущість полягає в дослідженні та обґрунтуванні принципів та основних етапів впливу кольору та форми на сприйняття логотипів споживачем.

**Методи наукового дослідження:**

*Анкетування та опитування* – створення структурованих або напівструктурованих анкет для опитування учасників. Питання стосуються емоцій, асоціацій, сприйняття кольорів та форм в логотипах.

*Експериментальні дослідження* – проведення контрольованих експериментів з тестовими групами для вивчення впливу певних факторів на сприйняття логотипів.

**Структура роботи.** Відповідно до сформульованої мети наукового дослідження робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаної джерел та додатків.

**Предмет дослідження:** процес проектування логотипу як шлях привабливості споживачів та їх уваги.

## **1. ЕСТЕТИКА ТА ПСИХОЛОГІЯ БРЕДИНГУ: ВІЗУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА СПОЖИВАЧІВ**

### **1.1. Роль логотипів у створенні брендів та їх вплив на споживачів**

Логотипи визначають обличчя бренду та є ключовим елементом його візуальної ідентичності. У сучасному бізнес-середовищі, насиченому конкуренцією, здатність логотипу ефективно виражати цінності та особливості бренду стала визначальною для успішної маркетингової стратегії. Розглянемо важливість логотипів у формуванні брендової ідентичності та їх

~~ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024~~  
вплив на споживачів, включаючи аспекти емоційного зв'язку та розпізнаваності.

Логотипи відіграють ключову роль у створенні брендів і можуть суттєво впливати на споживачів. Ось деякі аспекти їх ролі та впливу:

*1. Ідентифікація та визначення бренду:* логотип є візуальним елементом, який допомагає ідентифікувати бренд. Це може включати у себе назву компанії, унікальні графічні елементи та колірну палітру, що допомагає відрізнити бренд від конкурентів.

*2. Передача цінностей та основних ідей:* логотип може відобразити цінності та основні ідеї бренду. Наприклад, він може викликати асоціації з якістю, інноваціями, екологічною свідомістю тощо.

*3. Створення іміджу та емоційного зв'язку:* вдалий логотип може сприяти створенню позитивного іміджу та емоційного зв'язку із споживачами. Елементи дизайну, такі як колір, форма та стиль шрифту, можуть викликати конкретні емоції у споживачів.

*4. Засіб реклами та впізнаваності:* логотип є одним з основних засобів реклами. Відображений на продуктах, у рекламі та на упаковці, він сприяє впізнаваності бренду серед споживачів.

*5. Диференціація від конкурентів:* унікальний логотип допомагає бренду виділятися серед конкурентів і створює певні асоціації, які роблять його унікальним.

*6. Довіра та вірогідність:* професійно розроблений пристосований логотип може сприяти відчуттю довіри та вірогідності у споживачів.

*7. Адаптованість та консистентність:* логотип повинен бути легко адаптованим до різних медіа та підтримувати консистентність представлення бренду в різних контекстах.

*8. Збільшення рекламної ефективності:* логотип може взаємодіяти з аудиторією на рівні визначення марки, що полегшує рекламні кампанії та сприяє запам'ятовуваності бренду.

## БІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Отже, логотип — це важлива складова успіху бренду, яка впливає на споживачів на різних рівнях, відповідаючи за їхнє сприйняття та взаємодію з брендом.

### 1.2 Психологічні принципи застосування кольору у графічному дизайні

Кольорова палітра логотипу може впливати на емоційний стан та сприйняття споживачів. Дослідження кольорових рішень у логотипах різних брендів дозволить визначити, які емоції та асоціації вони викликають, сприяючи кращому розумінню та вибору відповідних кольорових палітр [6].

Психологія кольору вивчає вплив кольорів на емоції та поведінку людей. У графічному дизайні правильний вибір кольорів може суттєво вплинути на сприйняття та реакцію аудиторії. Основні принципи кольорової психології та їх застосування у графічному дизайні включають:

**Червоний:**

*Емоції:* Енергія, пасія, любов, сила.

*Застосування:* Звертає увагу, використовується для вираження силових та емоційних концепцій.

**Жовтий:**

*Емоції:* Оптимізм, радість, енергія.

*Застосування:* Використовується для привертання уваги, створення позитивного настрою.

**Синій:**

*Емоції:* Спокій, довіра, стабільність.

*Застосування:* Вказує на професійність та надійність, часто використовується в бізнес-середовищі.

**Зелений:**

*Емоції:* Свіжість, ріст, гармонія.

*Застосування:* Часто використовується для екологічних та природних тем, а також в продуктах, що пов'язані зі здоров'ям.

Фіолетовий:

*Емоції:* Таємничість, романтика.

*Застосування:* Використовується для створення елегантного та креативного враження.

Оранжевий:

*Емоції:* Енергія, тепло, оптимізм.

*Застосування:* Привертає увагу, часто використовується в рекламі та акційних матеріалах.

Чорний:

*Емоції:* Строгость, солідність, елегантність.

*Застосування:* Використовується для створення контрасту, підкреслення елегантності та преміум-враження.

Білий:

*Емоції:* Чистота, простота, свіжість.

*Застосування:* Використовується для створення простих, чистих та мінімалістичних дизайнів.

Сірий:

*Емоції:* Стабільність, консервативність.

*Застосування:* Часто використовується як базовий колір для створення консервативних дизайнів.

Коричневий:

*Емоції:* Натуральність, земля, тепло.

*Застосування:* Використовується для створення теплих та природних вражень.

При використанні кольорів у графічному дизайні важливо враховувати ці емоційні асоціації та спрямовувати їх на досягнення конкретних цілей дизайну та вражень від бренду чи продукту.

### **1.3 Психологічні аспекти форм та їх вплив на сприйняття споживачів**

Досліджуючи психологічні аспекти форм та їх вплив на сприйняття бренду, аналіз геометричних форм, їхнього символізму та впливу на психіку споживачів допоможе розкрити, як вибір форми може посилити або змінити сприйняття логотипу [7].

Вивчення психологічних аспектів форм та їх вплив на сприйняття включає аналіз того, які форми викликають певні емоції, асоціації, або впливають на психічний стан спостерігачів. Такий аналіз є важливим у графічному та промисловому дизайні, архітектурі, рекламі та інших сферах, де візуальне сприйняття грає ключову роль. Психологічні аспекти форм та їх можливий вплив:

Геометричні форми:

- *коло*: символізує однорідність, співпрацю, рівновагу;
- *квадрат*: викликає враження стабільності та надійності;
- *трикутник*: може асоціюватися з енергією, динамікою.

2. Лінії та кутові елементи:

- *горизонтальні лінії*: спокій, рівновага;
- *вертикальні лінії*: силовий ефект, сила;
- *діагональні лінії та кути*: динаміка, рух.

3. Органічні форми:

- *круглі, м'які форми*: викликають враження природності та дружелюбності;

- *неорганічні, абстрактні форми*: можуть створювати враження сучасності, інновацій.

4. Симетрія та асиметрія:

- *симетричні форми*: створюють враження порядку та гармонії;
- *асиметричні форми*: можуть привертати увагу та створювати динаміку.



## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

5. Колір та форма: психологія кольору взаємодіє з формами. Наприклад, червоний колір може посилювати враження енергії, тоді як синій може створювати враження спокою та стабільності.

6. Розмір та пропорції:

- *великі форми*: можуть викликати враження масштабності, важливості;
- *маленькі форми*: створюють враження невеличності, легкості.

7. Контекст та асоціації:

- *форми можуть нагадувати об'єкти або образи, що мають свої конкретні асоціації та значення.*

Застосування цих принципів у дизайні дозволяє створювати враження, які сприймаються заздалегідь задуманим чином. Наприклад, дизайн упаковки товару, веб-сайту чи рекламного банера може використовувати психологічні аспекти форм для того, щоб звертати увагу, викликати певні емоції та сприяти позитивному сприйняттю бренду чи продукту.

## 2. ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА СПРИЙНЯТТЯ ЛОГОТИПІВ

### 2.1. Аналіз кольорових рішень у логотипах

Дослідження емоційних асоціацій, які викликають різні кольори, базується на психології кольорів. Кожен колір має свою унікальну емоційну навантаженість, і визначення того, які емоції викликає кожен колір у споживачів, це допоможе розуміти, як кольори впливають на сприйняття брендів [11].

Емоційні асоціації, пов'язані з кольорами в брендах Apple, Coca-Cola та Nike, впливають на споживачів і грають важливу роль у формуванні враження про бренд. Розглянемо кожний бренд окремо:

1. Apple:

Сірий (чорний) та сріблястий:

*Емоції*: Сучасність, елегантність, інновації.

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

*Аналіз:* Використання нейтральних кольорів, таких як сірий та сріблястий, створює враження технологічності та стильності. Це підкреслює прогресивний та інноваційний характер бренду.

## 2. Coca-Cola:

*Червоний:*

*Емоції:* Енергія, позитивні емоції, динамічність.

*Аналіз:* Червоний - традиційний та впізнаваний колір бренду. Він стимулює апетит, викликає асоціації з енергією та веселощами.

## 3. Nike:

*Чорний (або темно-сірий), білий, червоний:*

*Емоції:* Сучасність, динаміка, енергія, дія.

*Аналіз:* Використання темних та мінімалістичних кольорів (чорний, білий) доповнюється яскравим червоним, що створює враження динаміки та руху. Червоний акцентує лейтмотив бренду «Just Do It», стимулюючи споживача до дії.

Емоційні асоціації з кольорами цих брендів відображають стратегію та цільову аудиторію кожного з них. Apple використовує нейтральні кольори для передачі стильності та інновацій, Coca-Cola використовує червоний для передачі енергії та веселощів, а Nike комбінує темні та яскраві кольори для створення враження динаміки та стимулювання активності.

Ці кольорові рішення впливають на враження від бренду та можуть сприяти створенню певної атмосфери, яка відповідає цілям і цінностям кожного бренду.

Вивчення використання кольорів у логотипах дозволяє виокремити певні патерни та стратегії брендів у виборі палітри. Наприклад, нейтральні та мінімалістичні кольорові рішення можуть створювати враження елегантності та сучасності, тоді як використання яскравих кольорів може посилювати враження енергії та динаміки. Кожен бренд обирає кольори відповідно до своєї

стратегії та цілей, використовуючи їх як засіб враження та комунікації із споживачами.

## 2.2 Оцінка впливу кольору на визначення брендової ідентичності

Оцінка впливу кольорів на визначення брендової ідентичності включає аналіз того, як споживачі сприймають кольори у контексті конкретного бренду. Кожен бренд створює унікальний образ, а визначення його ідентичності враховує відчуття, які викликають вибрані кольори. Це дослідження дозволить з'ясувати, як кольори впливають на формування ідентичності та сприйняття бренду споживачами [12].

Вплив кольорів на визначення брендової ідентичності грає важливу роль у сприйнятті та впізнанні брендів. Розглянемо оцінку впливу кольорів на брендову ідентичність у брендів Apple, Coca-Cola та Nike.

### 1. Apple:

Кольори (Сірий/Чорний, Сріблястий):

*Вплив на ідентичність:*

- Сучасність та інновації: Використання нейтральних кольорів підкреслює сучасність та технологічний прогрес.

- Елегантність: Сприймається як стильний та елегантний дизайн, що підкреслює вищий клас продукції.

*Загальний висновок:* Кольори грають важливу роль у створенні образу Apple як лідера у сфері інновацій, забезпечуючи йому сучасний та стильний вигляд.

### 2. Coca-Cola:

Колір (Червоний):

*Вплив на ідентичність:*

- Енергія та позитивні емоції: Червоний колір викликає емоції радості та динаміки, що підходить для напою, який сприймається як освіжаючий та енергійний.

## **ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024**

Червоний колір робить продукт легко впізнаваним та виділяє його серед конкурентів.

*Загальний висновок:* Кольорове рішення сприяє створенню позитивного, енергійного та легко впізнаваного образу для Coca-Cola.

### 3. Nike:

Кольори (Чорний/Темно-сірий, Білий, Червоний):

*Вплив на ідентичність:*

- Динаміка та рух: Використання темних кольорів (чорний) та червоного акценту стимулює враження динаміки та активності.

- Мінімалізм та чистота: Білий колір додає елемент чистоти та простоти, а чорний – стильності.

*Загальний висновок:* Кольори Nike сприяють створенню образу бренду, який асоціюється з активністю, стильністю та інноваціями.

Усі три бренди мають унікальні кольорові рішення, які допомагають створити визнану та легко ідентифіковану ідентичність. Вони використовують кольори не лише як естетичний елемент, але і як ефективний інструмент для виклику певних емоцій та асоціацій серед споживачів

## **3. ВПЛИВ ФОРМИ НА СПРИЙНЯТТЯ ЛОГОТИПІВ**

### **3.1. Аналіз форм та їх семантика в дизайні логотипів**

У даному розділі розглядатиметься обширний аналіз форм, використовуваних у дизайні логотипів. Особлива увага буде приділена вивченню семантики різних геометричних та не-геометричних форм і їх впливу на сприйняття брендовими цінностями та ефективністю в сприйнятті споживачами.

Форма логотипа грає важливу роль у сприйнятті бренду і може визначити його унікальність та враження, яке він робить на споживачів.

Розглянемо вплив форми логотипів брендів Apple, Coca-Cola та Nike:

#### 1. Apple:

Форма (яблуко з виїмкою):

*Вплив на сприйняття:*

- мінімалізм та прогресивність: проста форма яблука виражає концепції мінімалізму та прогресивності;

- зрозумілість та чистота: його чітка та проста форма легко розпізнається, що створює враження чистоти та легкості;

Загальний висновок: форма логотипу Apple підкреслює його інноваційний характер та враження відмінності.

2. Coca-Cola:

Форма (Скрипка):

*Вплив на сприйняття:*

- традиційність та емоційність: Унікальна форма схожа на стилізовану скрипку, що нагадує про традицію та емоційність бренду;

- легкість ідентифікації: завдяки своєму унікальному образу, логотип легко ідентифікується, викликаючи позитивні асоціації.

Загальний висновок: форма логотипу Coca-Cola підкреслює традиційні цінності та додає емоційного звучання.

Nike:

Форма (Логотип "Swoosh"):

*Вплив на сприйняття:*

- динаміка та рух: своєрідна стрілка або крило викликає враження руху та динаміки;

- сучасність та активність: стилізована форма виражає сучасність та активність, відповідаючи лейтмотиву «Just Do It».

Загальний висновок: форма «Swoosh» позначає динамічний та активний характер бренду, стимулюючи споживачів до дії.

Всі три бренди вдало використовують форму своїх логотипів для створення певного враження та викликання асоціацій серед споживачів. Форма логотипу стає ключовим елементом, який визначає унікальність бренду та підсилює його цінності в очах аудиторії.

### 3.2 Порівняльний аналіз логотипів з різними формами

У цьому розділі проведемо порівняльний аналіз логотипів, враховуючи різні форми, що використовуються в їхньому дизайні. Результати порівняльного аналізу допоможуть виявити специфічні аспекти впливу конкретних форм на сприйняття та впізнаваність брендів: Apple, Coca-Cola, Nike.

#### 1. Apple:

Форма: Проста форма яблука з виїмкою.

Кольори: Сірий, чорний, сріблястий.

Дизайн: Мінімалістичний та сучасний. Простота форми та нейтральні кольори створюють враження елегантності та технологічної передовості.

#### 2. Coca-Cola:

Форма: Стилізована скрипка.

Колір: Червоний.

Дизайн: Традиційний та емоційний. Унікальна форма логотипу та яскравий червоний колір викликають асоціації з веселою, традиційною атмосферою.

#### 3. Nike:

Форма: «Swoosh» (стрибок або крило).

Кольори: Чорний, білий, червоний.

Дизайн: Динамічний та енергійний. Форма "Swoosh" створює враження руху та активності, а кольорова гама додає сучасності та спортивного характеру.

*Порівняльний аналіз:*

*Спрошеність та Мінімалізм:*

Apple використовує мінімалістичний дизайн з простою формою та нейтральними кольорами.

Nike також застосовує мінімалістичний підхід з формою "Swoosh" та обмеженою палітрою.



Coca-Cola вибирає унікальну форму, але зберігає яскравий червоний колір для привертання уваги.

*Традиційність та Емоційність:*

Coca-Cola засновується на традиційній формі та асоціаціях з емоційністю та святковими моментами.

Apple та Nike вибирають унікальні форми та модельні елементи для створення враження технологічності та сучасності.

*Динаміка та Рух:*

Nike використовує форму «Swoosh», що імітує рух і створює враження енергії та активності.

Apple та Coca-Cola вибирають більш статичні форми, проте кожен бренд створює свій власний унікальний стиль.

Кожен логотип має свою унікальність, відображаючи цінності та характер кожного бренду. Однак спільним елементом є стратегічне використання форм, кольорів та дизайнерських рішень для створення вражень та асоціацій серед споживачів.

#### **4. ВЗАЄМОДІЯ КОЛЬОРУ ТА ФОРМИ У ЛОГОТИПАХ**

##### **4.1. Дослідження впливу комбінацій кольорів та форм на сприйняття**

У цьому розділі роботи розглядається значущий вплив комбінацій кольорів та форм на сприйняття логотипів. Особлива увага приділяється дослідженню того, як різні комбінації кольорів та форм можуть викликати різні емоційні та когнітивні відгуки у споживачів [16].

Взаємодія кольору та форми у логотипах грає ключову роль у створенні візуальної ідентичності та ефективності сприйняття бренду. Розглянемо, як кольори та форми взаємодіють у логотипах брендів Apple, Coca-Cola та Nike:

1. Apple:

Кольори (сірий/чорний, сріблястий) та форма (яблуко з виїмкою):

*Взаємодія:*

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

~~мінімалізм та сучасність: нейтральні кольори (сірий, чорний, сріблястий) у поєднанні з простою формою грибка створюють враження мінімалізму та сучасності;~~

- елегантність та Технологічність: виїмка в грибку додає елемент елегантності, а кольори асоціюються з технологічністю.

Загальний висновок: Кольори і форма логотипу взаємодіють, створюючи враження технологічної елегантності та прогресивності.

### 2. Coca-Cola:

Колір (червоний) та форма (скрипка):

*Взаємодія:*

- емоційність та веселощі: червоний колір активно взаємодіє з формою, створюючи емоційне та веселе враження;

- традиційність та ідентифікація: форма логотипу асоціюється з традиційністю, а червоний колір полегшує ідентифікацію.

Загальний висновок: кольорова і формальна взаємодія логотипу Coca-Cola створює позитивне та традиційне враження.

### 3. Nike:

Кольори (чорний/темно-сірий, білий, червоний) та форма («Swoosh»):

*Взаємодія:*

- динаміка та енергія: форма «Swoosh» взаємодіє з кольорами, підкреслюючи динаміку та енергію бренду;

- мінімалізм та сучасність: кольорова палітра і форма логотипу викликають враження мінімалізму та сучасності.

Висновок: взаємодія кольорів і форми в логотипі Nike сприяє створенню динамічного та сучасного образу.

В усіх випадках, кольори та форми взаємодіють для створення унікальної ідентичності кожного бренду, сприяючи легкому визначенню та сприйняттю. Кольори підсилюють емоційний стан, тоді як форма додає унікальність і визначає стиль.

## 4.2 Аналіз прикладів успішної взаємодії кольору та форми у дизайні брендів

В данному розділі проводиться аналіз конкретних випадків взаємодії кольору та форми в логотипах відомих брендів. Зокрема, вивчається, як вдалі рішення в цьому плані сприяють визначенню брендової ідентичності та взаєморозумінню з аудиторією [17].

Цей розділ наукової роботи враховує передові дослідження в області графічного дизайну та психології сприйняття для розкриття ключових аспектів взаємодії кольору та форми у логотипах.

### 1. Apple:

Взаємодія кольору (сірий/чорний, сріблястий) та форми (яблуко з виїмкою):

#### *Аналіз:*

- нейтральні кольори (сірий, чорний, сріблястий) підкреслюють сучасність та елегантність;
- проста форма грибка з виїмкою сприяє легкій ідентифікації та асоціюється з прогресивністю та інноваціями;
- взаємодія кольору та форми створює враження технологічної елегантності та сучасності.

### 2. Coca-Cola:

Взаємодія кольору (червоний) та форми (скрипка):

#### *Аналіз:*

- червоний колір взаємодіє з формою, створюючи емоційне та веселе враження;
- форма, схожа на стилізовану скрипку, асоціюється з традиційністю та емоційністю;
- взаємодія кольору та форми полегшує ідентифікацію та створює традиційний, позитивний образ.

### Nike:

Взаємодія кольорів (чорний/темно-сірий, білий, червоний) та форми («Swoosh»):

*Аналіз:*

- кольорова палітра взаємодіє з формою "Swoosh", підкреслюючи динаміку та енергію бренду;

- форма, що виглядає як стрілка або крило, створює враження руху та динаміки;

- взаємодія кольору та форми сприяє створенню динамічного, спортивного та сучасного іміджу.

У всіх трьох прикладах взаємодія кольору та форми відбувається так, що підкреслює основні цінності та характер кожного бренду. Вони успішно використовують кольори та форми для визначення своєї ідентичності, привертання уваги споживачів та виклику певних емоцій.

## **5. ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

### **5.1. Обґрунтування дослідження**

Об'єктом дослідження обрані логотипи таких брендів: Apple, Coca-Cola та Nike. Цей вибір обґрунтовується їхньою популярністю, визнаною брендовою ідентичністю та різноманітністю елементів дизайну. Враховуючи їхню успішність та різноманіття, дослідження цих логотипів дозволить отримати репрезентативні дані щодо психологічного впливу кольору та форми на сприйняття брендів.

#### *1. Логотип Apple:*

Є одним з найбільш впізнаваних і успішних у світі брендів. Він складається з уявлення яблука з відкусом, що простежується з лівого боку. Цей логотип є символом інноваційності, якості та дизайну, які асоціюються з продукцією компанії Apple. Логотип є прикладом ефективного брендування, що допомагає компанії займати сильну позицію на ринку технологій.

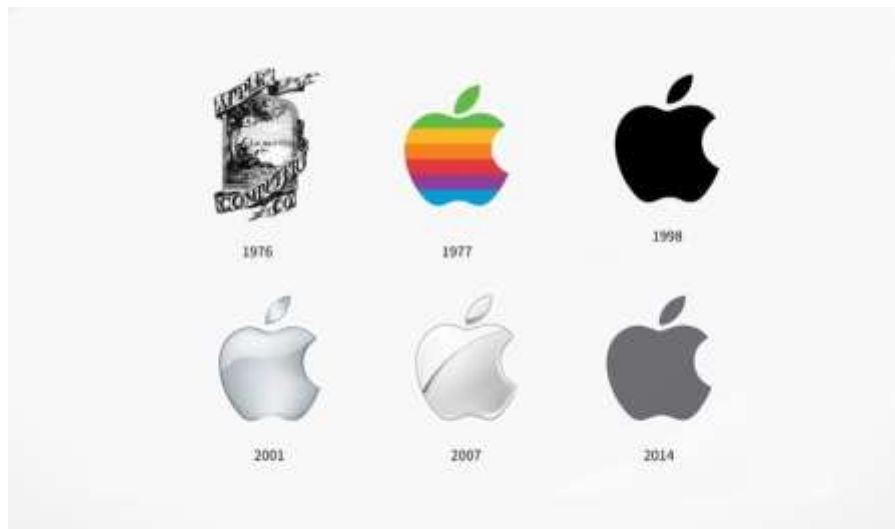


Рис. 1 Видозміни логотипу «Apple»

### 2. Логотип Coca-Cola

Складається з червоної назви «Coca-Cola» у стилі унікального шрифту, який відомий як «Spencerian script». Цей логотип став символом освіжаючого і газованого напою, а також асоціюється з радістю, сімейними моментами та святом. Червоний колір логотипу викликає апетит та стимулює асоціації з енергією та веселощами.



Рис. 2 Видозміни логотипу «Coca-Cola»

### 3. Логотип Nike:

Логотип Nike є одним з найбільш впізнаваних у світі. Він складається з напису «Nike» у стилі шрифту, який називається «Swoosh» – абстрактного знака, що нагадує галочку. Цей логотип символізує швидкість, динамізм і перемогу, що відображає дух спорту та активного способу життя.



Рис. 3 Видозміни логотипу «Nike»

Опис методів збору та аналізу даних (анкетування, експерименти, аналіз дизайну):

### ***1. Анкетування:***

Для збору даних щодо емоційних реакцій та асоціацій, викликаних логотипами, було використане анкетування. Учасники заповнювали анкети, в яких вони висловлювали свої враження та емоції, пов'язані з кожним з обраних логотипів. У додатку (Б) розміщені таблиці, які містять результати анкетування. Кожна таблиця детально відображає відповіді учасників дослідження та їхні перцепції кольорів та форм у логотипах.

### ***2. Аналіз дизайну:***

Цей метод аналізу дизайну дозволив систематично розглядати кольорові схеми, форми та композиції кожного логотипу. Експертний погляд на дизайн враховує основні принципи графічного дизайну, а також психологічні аспекти, що впливають на сприйняття бренду [9].

Використання цих методів забезпечує збір комплексних та об'єктивних даних, необхідних для глибокого аналізу впливу дизайну логотипів на споживачів.

На підставі вивчення результатів нашого дослідження можемо сформулювати детальні висновки щодо взаємодії кольору та форми в дизайні логотипів. З'ясувалося, що споживачі реагують на певні комбінації кольорів та



форм із різними емоційними відгуками, що визначає їхню сприйнятливість до бренду. Також було виявлено, що гармонійна взаємодія кольорів та форм допомагає створювати не лише запам'ятовувані, але й ефективні логотипи.

## **5.2 Рекомендації для дизайнерів у створенні логотипів з урахуванням психологічних аспектів людини**

З основними висновками відносно впливу кольору та форми на сприйняття, ми розробили конкретні рекомендації для дизайнерів. Основні пункти рекомендацій включають:

Звертати увагу на психологічний вплив кольорів при виборі палітри для логотипу.

Аналізувати взаємодію різних форм для досягнення оптимального сприйняття бренду.

Експериментувати з різними комбінаціями кольорів та форм для створення неповторних та запам'ятовуваних логотипів.

Рекомендації, що виникають з цього дослідження, стануть важливим інструментом для дизайнерів, спрямованим на створення ефективних та здатних звертати увагу логотипів [19].

Цей розділ надає конкретні вказівки для професіоналів у галузі дизайну та може бути корисним як для практикуючих дизайнерів, так і для викладачів у галузі графічного дизайну та маркетингу.

## **ВИСНОВКИ**

Проведене дослідження взаємодії кольору та форми в дизайні логотипів дало важливі висновки та відкрило нові перспективи для розуміння та використання цих елементів в сучасному графічному дизайні.

Підбиваючи підсумки, можна визначити, що ефективне використання кольорів та форм у логотипах може значно збільшити їхню ефективність у викликанні емоцій та створенні визначного брендового образу. Дослідження психологічного впливу дозволяє дизайнерам більш обґрунтовано підходити до

вибору кольорових палітр та форм, спрямовуючи на конкретну цільову аудиторію.

На основі дослідження можна виділити кілька напрямків для подальших досліджень:

- Вивчення впливу кольорових палітр на різні цільові аудиторії. Аналіз, як різні групи споживачів реагують на конкретні кольорові рішення.
- Дослідження взаємодії кольору та форми в онлайн-середовищі. Оцінка сприйняття логотипів в онлайн-контексті та на різних пристроях.
- Врахування культурних особливостей у дизайні логотипів. Аналіз впливу культурних факторів на сприйняття кольору та форми у різних регіонах світу.
- Експерименти з нестандартними формами та кольорами. Вивчення реакції споживачів на нетрадиційні рішення у логотипах.

Зазначені висновки допомагають не лише розуміти емоційний вплив логотипів відомих брендів, але й надають підставу для рекомендацій щодо подальших маркетингових стратегій, спрямованих на підсилення позитивних емоцій та асоціацій серед споживачів.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Aaker D. A. Розміри особистості бренду. *Журнал маркетингових досліджень*. 1997. №34(3). С. 347-356.
2. Гуменюк О. М. Успішні приклади взаємодії кольору та форми в дизайні логотипів. *Дизайн та брендинг*. 2018. №2(3). С. 45-60.
3. Іванова М. В. Практичні аспекти використання кольору та форми в логотипах. *Графічний дизайн і маркетинг*. 2021. №8(1). С. 21-35.
4. Карпова Н. І. Геометрія та семантика форм у дизайні: аспекти використання в графічному дизайні логотипів. *Дизайн і мистецтво*. 2018. №7(2). С. 45-57.
5. Keller K. L. Стратегічне брендування. Перевидання. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall. 2008. С.120-135.

6. Коваленко, І. О. Рекомендації для дизайнерів при створенні логотипів: психологічний підхід. *Дизайн і брендінг*. 2022. №10(2). С. 45-58.
7. Лабрек Л. І., Мілн, Г. Р. Захоплюючий червоний та компетентний синій: важливість кольору в маркетингу. *Журнал Академії маркетингових наук*, №41(5). 2013
8. Labrecque L. I., Milne, G. R. Емоційне червоне та компетентне синє: Важливість кольору в маркетингу. *Журнал Академії маркетингових наук*. 2012. №40(5). С. 711-727.
9. Лисенко О. М. Практичні аспекти використання кольору та форми в логотипах. *Графічний дизайн і маркетинг*. 2022. №8(1). С. 21-35.
10. Максименко І. С. Взаємодія кольору та форми в дизайні логотипів: аспекти психологічного впливу. *Дизайн і комунікація*. 2016. №4(1). С. 23-37.
11. Мельник І. В. Порівняльний аналіз геометричних та не-геометричних форм у логотипах: вплив на брендовий імідж. *Маркетинг та інновації*. 2020. №3(1). С. 112-127.
12. Палмер С. Е., Шлосс, К. Б. Екологічна теорія балансу людських вподобань за кольором 107(19). 2010.
13. Creswell J. W. Дослідження : планування, проведення та оцінювання квалітативних та кількісних досліджень. Upper Saddle River, NJ : Pearson Education. 2009. С. 88-103.
14. Taute Н. Любов до дизайну логотипів : *Посібник для створення іконічних брендних ідентичностей*. Peachpit Press. 2019.
15. Шодхурі А. Колір і дизайн : Концепція кольору у фундаментальних принципах дизайну. *Дизайн: принципи та практика : міжнародний журнал*. 2015. №9(5). С. 23-32.
16. Шевченко О. В. Геометричні форми в дизайні логотипів: взаємозв'язок з психологією споживачів. *Графічний дизайн та мистецтво*. 2019. №5(1). С. 82-95.

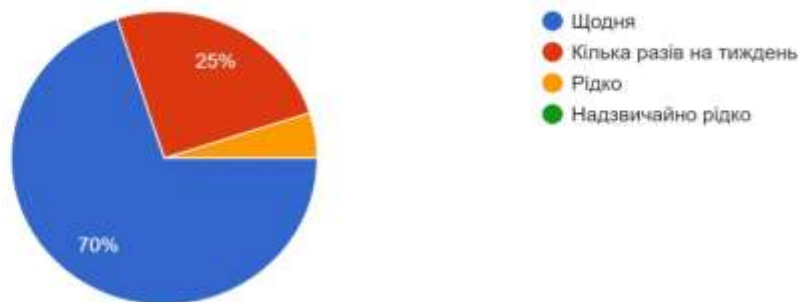


## Додаток В: Діаграми та графіки аналізу даних

В даному додатку розміщені діаграми та графіки, що візуалізують ключові висновки та тенденції, отримані в результаті аналізу даних. Графічне відображення сприяє кращому розумінню результатів.

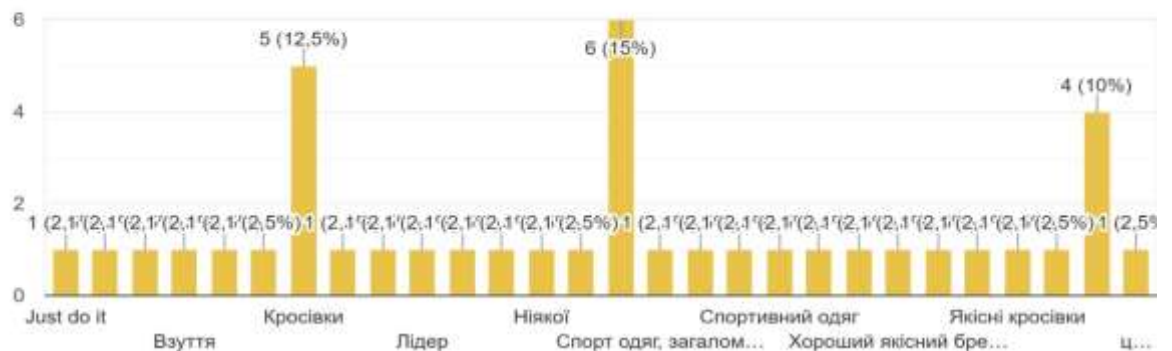
### 1. Як часто ви зустрічаєте логотипи брендів у повсякденному житті?

40 відповідей



### 2. Вкажіть, які асоціації виникають у вас при баченні логотипу Nike:

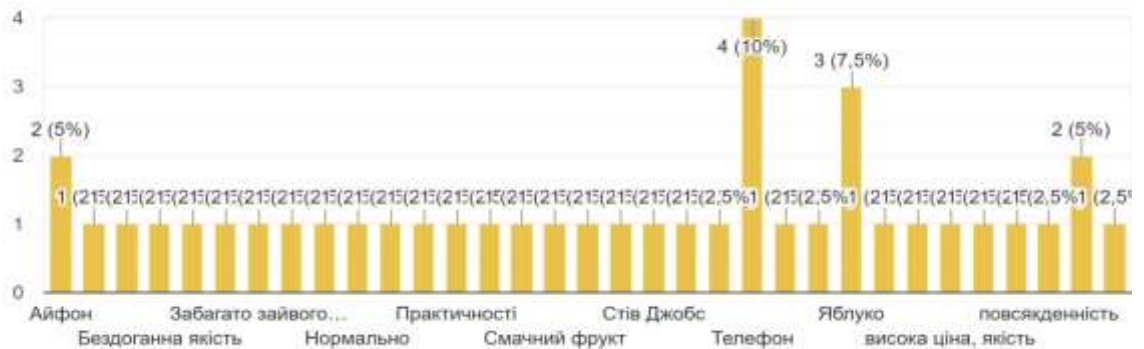
40 відповідей



## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

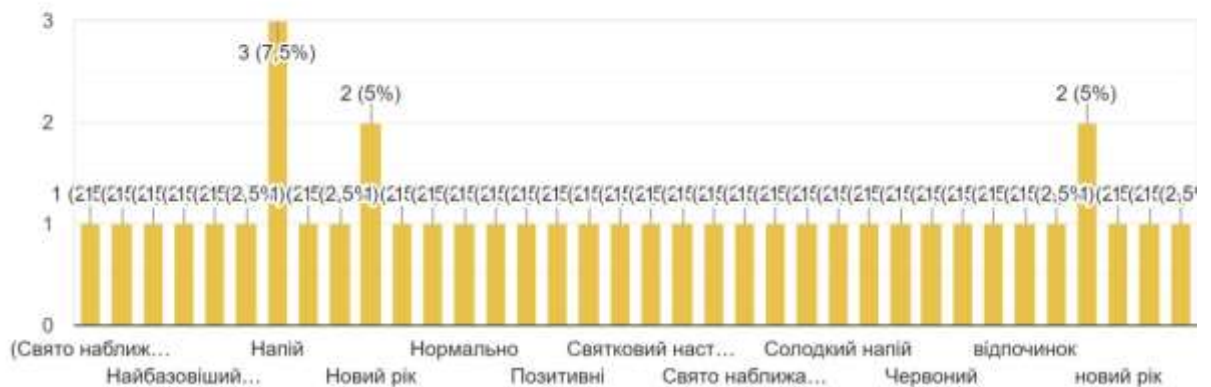
### 3. Вкажіть, які асоціації виникають у вас при баченні логотипу Apple:

40 відповідей



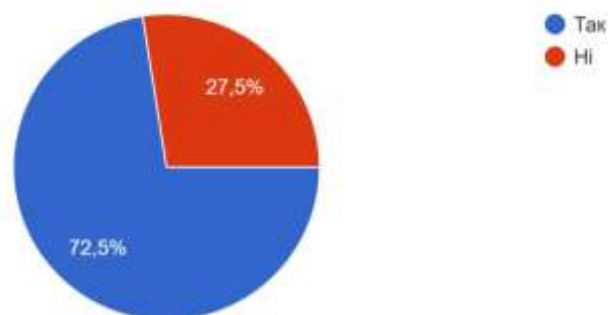
### 4. Вкажіть, які асоціації виникають у вас при баченні логотипу Coca-Cola:

40 відповідей



### 1. Чи впливає колір логотипу на вашу увагу при виборі товарів чи послуг?

40 відповідей

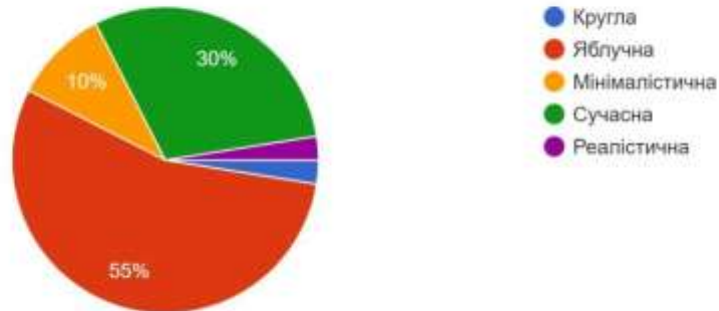




## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

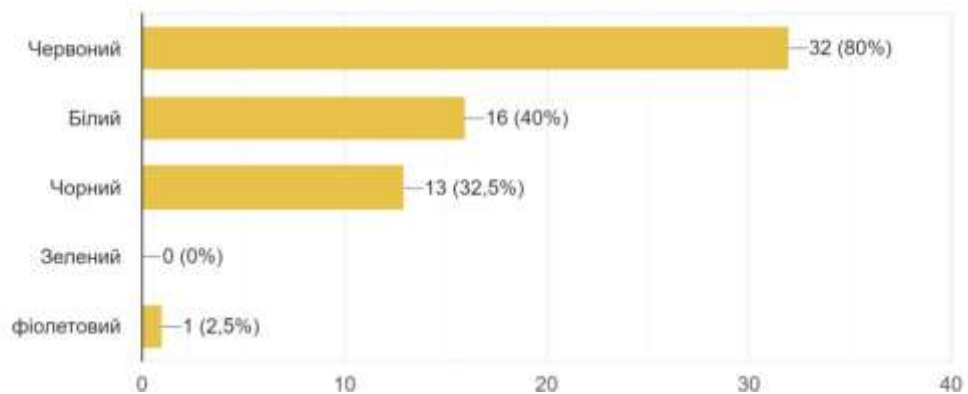
2. Як ви оцінюєте форму логотипу Apple?

40 відповідей



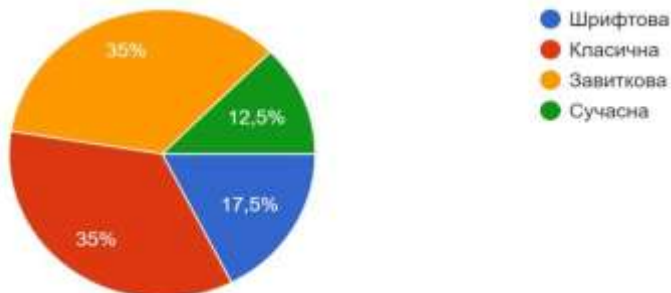
3. Які кольори в логотипі Coca-Cola Вам подобаються найбільше? (Оберіть всі відповіді, які вам підходять)

40 відповідей



3. Як ви оцінюєте форму логотипу Coca-Cola?

40 відповідей



## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

### Додаток Г: Додаткові матеріали та зображення

У цьому розділі зібрані додаткові матеріали, такі як фотографії використаних елементів дизайну, відповіді учасників на додаткові питання та інші важливі зображення, що доповнюють роботу.



Робінсон в 1886 році придумав назву напою і наполіг на тому, щоб замінити букву «К» в слові «Kola» на «С». Френк був упевнений, що дві букви «С» в логотипі будуть ідеально виглядати в рекламі і залучати покупців. Френк Робінсон, володіючи каліграфією, взяв за основу шрифт «Спенсер», намалював логотип вручну і додав за своєю ініціативою під логотипом напис «Delicious and Refreshing» («Смачно та освіжаюче»).



Засновник компанії Філіп Найт просто хотів щось що показує рух. У результаті, логотипом від Девідсон став контур крила давньогрецької богині Ніки (англійською – Nike, тому, до речі, правильно читати не «найк», а «найкі»). Який при цьому, окрім руху, мав ще й уособлювати перемогу.



Оригінальний логотип Apple, розроблений Рональдом Уейном, сильно відрізнявся від того, який ми знаємо сьогодні. На ньому було зображено сера Ісаака Ньютона, який сидить під яблунею. Ця ілюстрація була натхненна знаменитою зустріччю Ньютона з яблуком, що падає, — події, яка привела до його теорії гравітації. Логотип був складним і детальним, але він не відповідав іміджу простоти та інноваційності компанії.

#### Додаток Д: Анкета для учасників дослідження

<https://forms.gle/XzgMmdARppkkeyCj6>

Емоції, реакції та асоціації, викликані логотипами Nike, Apple, Coca-Cola

Дякую за участь у дослідженні! Ваші відповіді допоможуть докладніше розібратися у впливі кольору та форми логотипів Nike, Apple і Coca-Cola на емоції та асоціації. Ваші думки дуже важливі для мене!

Ця форма автоматично збирає електронні листи від усіх респондентів. Змінити налаштування

1. Прізвище, ім'я, по батькові \*

Текст запитання з короткими відповідями

2. Ваш вік \*

Представлена анкета, яку використовували учасники дослідження. Містить ключові питання, що стосуються сприйняття кольору та форми у логотипах.

*Блажеко Ангеліна Михайлівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, 1 курс.*

*Керівник: кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри дизайну, директор навчально-наукового  
інституту мистецтв Продан Ірина Володимирівна*

## **РОЗРОБКА ІЛЮСТРАЦІЇ ДЛЯ ОБКЛАДИНКИ ВИДАННЯ**

**Актуальність роботи** зумовлена тим, що комп'ютерна графіка сьогодні є важливим інноваційним засобом художньої творчості, а дослідження в цій галузі є своєчасними і актуальними. Зростання комп'ютерних технологій слугує потужним поштовхом для розвитку інновацій у сфері книжкового дизайну в цілому. Поява широкого спектру технологічних і стилістичних новацій у царині книжкової ілюстрації потребує вивчення щодо художніх аспектів створення та функціонування ілюстрації.

**Мета:** дослідити роль ілюстрації на обкладинці видання і розробити за допомогою обраної програми авторську ілюстрацію.

### **Завдання:**

- 1) дослідити теоретичний аспект використання ілюстрації у виданнях;
- 2) розглянути поняття ілюстрації, її види й функції у виданнях;
- 3) проаналізувати аналоги ілюстрацій на обкладинках видань;
- 4) обрати програму для створення ілюстрації;
- 5) розробити й описати два варіанти авторської ілюстрації для обкладинки видання «Русалоньки» Ганса Крістіана Андерсена.

**Наукова новизна роботи** полягає в спробі дослідити теоретичний і практичний аспекти використання ілюстрації у виданнях.

**Теоретична значущість дослідження.** У роботі узагальнено основні види ілюстрацій і визначено функції, які вони виконують у виданнях, зокрема на обкладинці.

**Структура роботи.** Відповідно до сформульованої мети дослідження робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних

джерел.

**Предмет дослідження:** процес проектування двох варіантів авторської ілюстрації для обкладинки видання «Русалоньки» Ганса Крістіана Андерсена.

**Ключові слова:** ілюстрація, види ілюстрацій, функції ілюстрації у виданнях, програма для створення ілюстрації.

## **1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ВИКОРИСТАННЯ ІЛЮСТРАЦІЇ У ВИДАННЯХ**

### **1.1. Поняття ілюстрації**

Ілюстрація – це форма подачі інформації за допомогою зображень. Зазвичай її використовують, щоб візуалізувати ідеї для книг, постерів, реклам, статей, журналів і газет. Вона почала свій шлях як мистецтво ще в стародавні часи. Країнами, у яких ілюстрація брала свій початок, вважають Єгипет, Грецію, Рим і Китай. Тоді вона існувала у вигляді малюнків на манускриптах, тим часом як у Середньовіччі – у вигляді мініатюрних картин. У сучасному ж світі ілюстрацію дуже часто використовують в коміксах, анімації, обкладинках для книг тощо.

### **1.2. Види ілюстрацій**

Науковці розрізняють декілька видів ілюстрацій: відповідно до цільових функцій – науково-пізнавальні (мапи, плани, схеми, креслення) і художньо-образні (тлумачення літературного твору засобами книжкової графіки); за графічним засобом зображення – штрихові (виконуються лініями, штрихами, крапками, плямами одного тону) і напівтонові (з різними тоновими переходами від світла до тіні); за кольором образотворчих елементів – чорно-білі й кольорові.

Види ілюстрацій також можна розглядати за їх значенням і місцем у книзі, за їх зв'язком із художніми особливостями літературного тексту, за технікою виконання й поліграфічного відтворення. Ілюстрації за значенням і місцем у книзі й на сторінці можуть бути таких типів: ілюстрації на

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

обкладинці або палітурці, заставки, кінцівки, полоси, полуполосні, оборочні; ілюстрації на полях; фронтиспис [6, с.10].

### 1.3. Функції ілюстрації у виданнях

Ілюстрація у виданнях виконує такі функції: створення естетичного досвіду, візуального контексту, емоційного й культурного впливу. Більшість науковців переконані, що ілюстрації повинні відповідати змісту матеріалу, бути інформативними, виконувати комунікативну функцію, бути цілісними й функціональними (Д. Бородаєв, М. Яців та ін.). За допомогою ілюстрації автор може привернути увагу глядача, пояснити свою ідею, викликати різні почуття, залучити глядача вдивлятися в деталі. Вона є потужним інструментом комунікації.

А. Будник., І. Гошко зазначають: «Ілюстрації мають великий вплив на емоційний стан людини, оскільки вони викликають у неї різноманітні почуття та асоціації» [1, с. 43].

Використання ілюстрацій у виданнях має як практичне, так і теоретичне значення. Теоретичний аспект полягає в дослідженні ролі ілюстрацій у візуальному сприйнятті тексту, їх впливу на розуміння й інтерпретацію інформації, а також їхнього місця в загальній структурі видання. Ілюстрації додають візуальної привабливості виданню, роблячи його більш цікавим для читача.

Як стверджують В. Челомбітько й М. Мажуга, «Ілюстративний матеріал містить на кілька порядків більше інформації, ніж текст, що займає той же самий простір на сторінці, і набагато ефективніше впливає на почуття людини» [8, с.112]. Саме тому до ілюстративного матеріалу ставлять високі вимоги: реалістичність, виразність і чіткість контурів, відображення без зайвих деталей, наявність інтенсивної кольорової гами, зв'язок зображення з текстом. Якісні книжкові ілюстрації мають бути зрозумілі читачам, естетичні, гармонійні. Вони не повинні суперечити тексту, мають бути послідовно



розміщені, витримані в одному стилі, виконані в спокійних тонах, відобразити хронологію подій.

## **2. РОЗРОБКА ІЛЮСТРАЦІЇ ДЛЯ ОБКЛАДИНКИ ВИДАННЯ**

### **2.1. Ілюстрації на обкладинці або палітурці**

Книга складається з таких елементів: обкладинки, суперобкладинки, титульного аркуша, шмуцтитульного аркуша, ілюстрації, заставки, кінцівки.

Обкладинка – це художнє вирішення покриття книги, у якому знаходиться книжний блок. Зображення, що знаходиться на обкладинці, – умовне та декоративне. Його основна мета – привабити читача, але водночас воно має надавати інформацію про книгу, її наповнення.

Ілюстрація на обкладинці або палітурці висловлює головну ідею книги, її зміст, є найбільш значущою ілюстрацією, так би мовити, «обличчям» видання.

### **2.2. Розгляд аналогів ілюстрацій на обкладинках**

Для розробки ілюстрації на обкладинці необхідно ознайомитись з ілюстраціями попередників.

На рис. 1 представлена ілюстрація італійської авторки Валерії Абацоглу. Її ілюстрація до книги «Русалонька» виконана в яскравих і пастельних тонах. Колір фону синьо-зелений, що символізує глибину моря, а саму головну героїню оточують морські мешканці й різнобарвні водорості. Поза натякає на зацікавленість Русалоньки навколишнім середовищем, що передає характер юної персонажки.

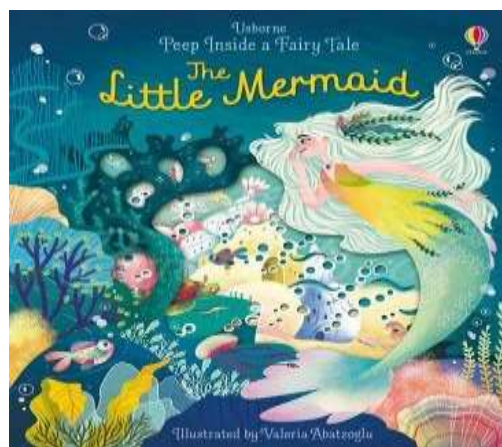


Рис. 1.

На рис. 2 представлена стилізована під білий молоді аудиторію обкладинка книги «Русалонька». На першому плані розміщена грайлива Русалка, а на фоні видніються різнокольорові корали й тварини.



Рис. 2.

Ілюстрація на рис. 3 демонструє обкладинку, виконану в авторському стилі. За допомогою акварелі зображення виглядає свіжим і чітко передає текстуру води. В ілюстрації є два головних кольори: зелений, що символізує морську воду, та червоний, який позначає образ водоростей, морських істот і плавники.

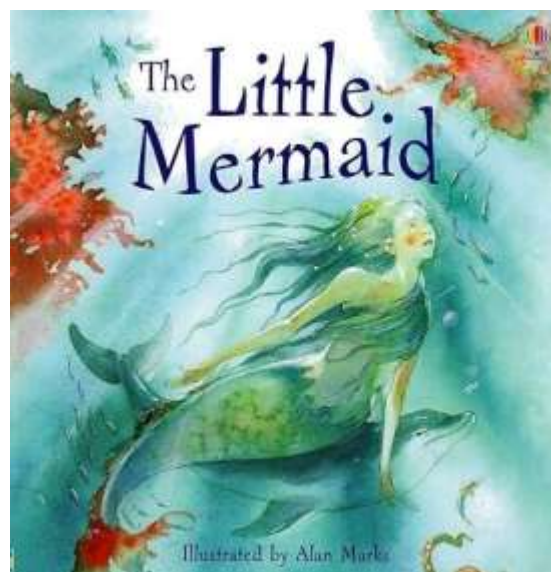


Рис. 3.

### 2.3. Вибір програми для створення ілюстрації

Сьогодні все частіше митці надають перевагу сучасним технологіям. Інновації впливають на формування світу та мистецтва. Технологічний процес не оминув і книгу, вплинув на її форму та способи створення. Цифровий формат поглинає ще більше галузей мистецтва та життя. Цей процес незворотній: життя повністю пов'язане з технологіями, які розвиваються з кожним роком та розширюють кордони своїх можливостей.

Створення ілюстрації займало раніше велику кількість часу. Сьогодні за допомогою цифрових технологій її можна створити за мінімальний проміжок часу.

О. Мельник розглядає особливості виконання книжкової ілюстрації за допомогою комп'ютерної графіки [3]. Для того, щоб створити якісну ілюстрацію, художник має перейнятися духом книги, зрозуміти головну думку тексту і навіть самого автора. Як стверджують Г. Новік і П. Зємцова, «Хороша ілюстрація та, яка сприймається як частина тексту, як щось не просто доповнює, а щось необхідне. Візуальні елементи, що фігурують в об'єктах сучасної культури, призначені для виявлення факторів розвитку мистецтва, формування взаємозв'язку між його видами» [5, с. 100].

У роботі використано ClipStudio – високофункціональний графічний редактор, створений для задоволення потреб художників та дизайнерів. Цей додаток забезпечує багатофункціональність та різноманітність інструментів для створення ілюстрацій. ClipStudio забезпечує легкий користувацький інтерфейс та широкий набір інструментів для ілюстрування. Його головними функціями є:

- експресивні пензлі для будь-яких творчих потреб;
- розумне фарбування;
- 3D-об'єкти;
- ідеальна симетрія з симетричними лінійками;
- перспективні лінії;

- різноманітні спеціальні ефекти;
- набір шрифтів;
- векторні лінії.

#### **2.4. Опис ілюстрацій**

Нами було розроблено два варіанти ілюстрації для обкладинки видання «Русалоньки» Ганса Крістіана Андерсена.

На першій ілюстрації (Рис. 4) зображено Русалоньку, яка сидить, задумавшись, на глибині моря. За позою Русалоньки можна визначити, що вона нібито за кимось сумує, стурбовано вдивляючись у далечінь. Положення її хвоста свідчить про те, що вона заземлена й перебуває в сталому положенні, оскільки не докладає жодних зусиль, щоб утриматися у своїй позі.

Колір води та наявність водоростей натякають, що Русалонька перебуває на глибині, а відсвіти текстури води – що згори світить сонце. Відчуття глибини створює також невелике зменшення яскравості світла.

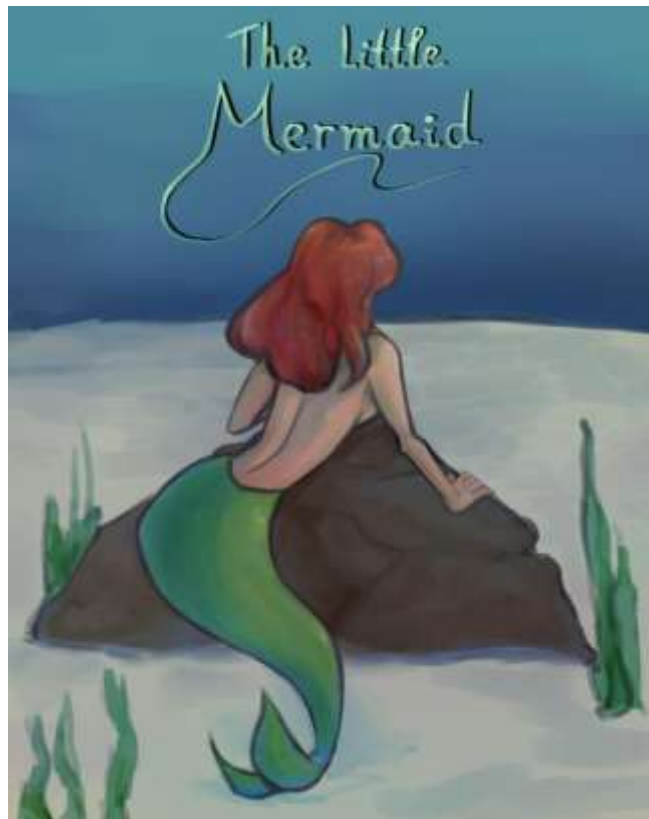


Рис. 4. Ілюстрація 1

На другій ілюстрації (Рис. 5) зображено ту ж саму фігуру Русалоньки, проте все навколо неї інше. Вона перебуває поблизу берега, її оточує морська вода, а перед собою Русалонька бачить скелі та пісок, на якому лежить непритомний принц. Дівчина спирає всю свою вагу на камінь, висунувши хвіст із води. Вона сидить у напруженому положенні, нібито чекає, щоб той загадковий хлопчина розплющив очі. Морська вода має трохи пастельний блакитно-зелений колір, наче декілька годин тому там був шторм, а кольори неба свідчать про те, що це відбувається зранку.

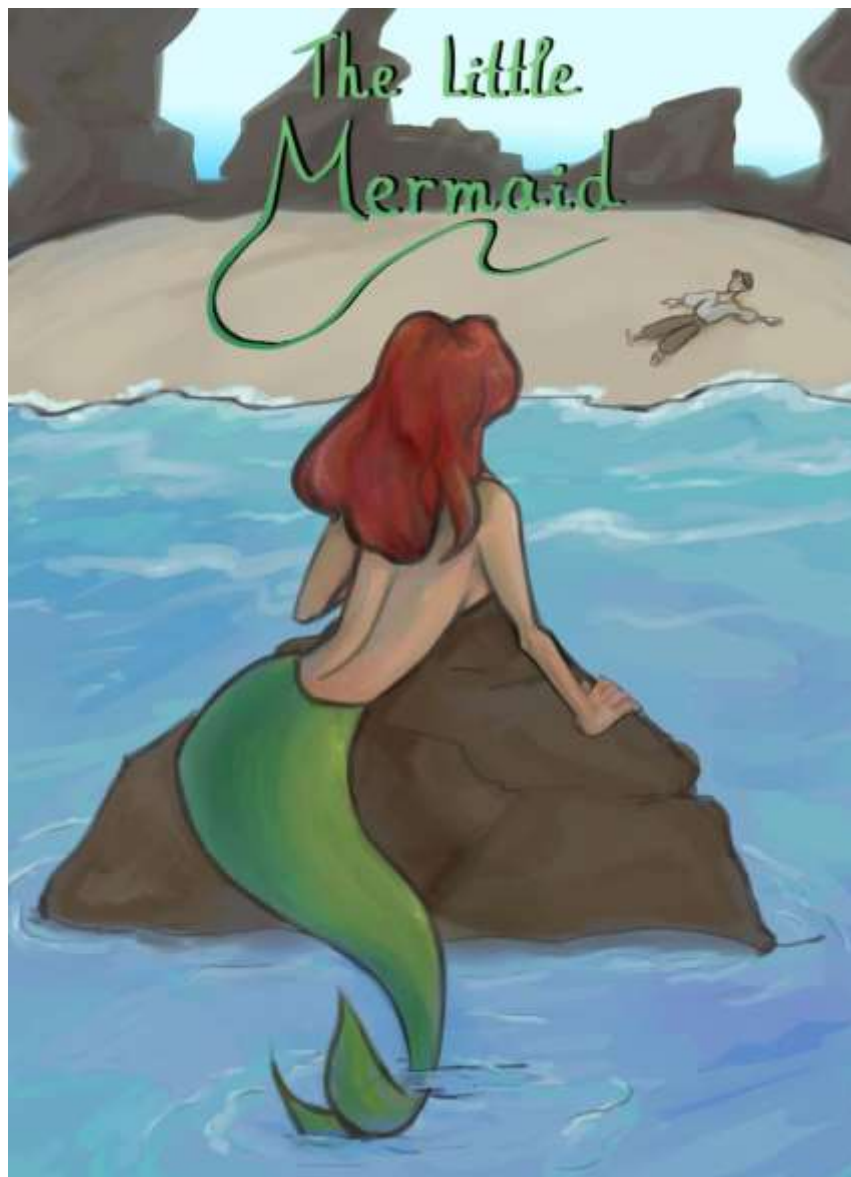


Рис. 5. Ілюстрація 2



## ВИСНОВКИ

Отже, ілюстрація є формою подачі інформації за допомогою зображень, її використовують, щоб візуалізувати ідеї для книг, постерів, реклам, статей, журналів і газет, коміксів, анімації, обкладинок для книг. Різні види ілюстрації використовують для створення естетичного досвіду, візуального контексту, емоційного й культурного впливу, вони додають візуальної привабливості виданню, роблячи його більш цікавим для читача.

За допомогою ілюстрації автор може привернути увагу глядача, пояснити свою ідею, викликати різні почуття, залучити глядача вдивлятися в деталі. Вона є потужним інструментом комунікації. Саме тому до ілюстративного матеріалу ставлять високі вимоги: реалістичність, виразність і чіткість контурів, відображення без зайвих деталей, наявність інтенсивної кольорової гами, зв'язок зображення з текстом.

Ілюстрація на обкладинці або палітурці висловлює головну ідею книги, її зміст, є найбільш значущою ілюстрацією.

Для розробки ілюстрації на обкладинці ми ознайомились з ілюстраціями Валерії Абацоглу, Натель Куек і Алана Макса.

У роботі було використано ClipStudio – високофункціональний графічний редактор, що забезпечує багатофункціональність та різноманітність інструментів для створення ілюстрацій, легкий користувацький інтерфейс та широкий набір інструментів для ілюстрування.

За допомогою ClipStudio нами було розроблено два варіанти ілюстрації для обкладинки видання «Русалоньки» Ганса Крістіана Андерсена.

Отже, комп'ютерна графіка сьогодні є важливим інноваційним засобом художньої творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Будник А. В., Гошко І. О. Графічний дизайн як засіб арттерапевтичної підтримки в період війни. *Культура України*. № 82. 2023. С. 35–43.



2. Кривецька Л. Компетенції графічного дизайнера : аналітичний матеріал / Львівська національна академія мистецтв, Агенція економічного розвитку PPV Knowledge Networks. Львів, 2019. 25 с.
3. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. 2015. № 1 (Вип. 33). С. 157–161.
4. Михайленко В. Є. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення) : навч. Посіб. для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Каравела, 2019. 304 с.
5. Новік Г. В., Зємцова П. О. Сучасна ілюстрація. Видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га». *Теорія та практика дизайну* : зб. наук. праць. Дизайн. Вип. 24. Київ : НАУ, 2021. С. 95–103.
6. Пушкар О. І., Андрющенко Т. Ю. Ілюстрування : навчальний посібник для студентів напряму підготовки 6.051501 «Видавничо-поліграфічна справа». Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2015. 128 с.
7. Стилi графічного дизайну : довідник / Національний авіаційний університет ; укл. С. М. Денисенко. Київ : НАУ, 2021. 56 с.
8. Челомбiтько В. Ф., Мажуга М. О. Використання ілюстративного матеріалу для створення книжкових та електронних мультимедійних видань. *Біоніка інтелекту*. 2016. №1 (86). С.112–115.
9. Шостачук Т. Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні : монографія / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2023. 155 с.

**Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»**

*Ченіга Катерина Романівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 3 курсу,  
Керівник: заслужений журналіст України,  
викладач кафедри аудіовізуального мистецтва  
Мішин Анатолій Вікторович*

**ВНЕСОК ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В РОЗВИТОК  
УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

**Актуальність дослідження.** Наукове дослідження, яке має на меті висвітлити конкретну тему екстриму в кіно, може використати мистецтво Олександра Довженка як чудовий приклад. Екстремальною можна вважати ситуацію, в якій умови життя і праці сильно ускладнені – настільки, що ці умови набувають для людини особливого значення і втілюють в собі єдність об'єктивного і суб'єктивного. Об'єктивними в цьому випадку є вкрай проблемні зовнішні обставини та умови праці; суб'єктивне – це психологічна позиція та свої дії в ситуації, що різко змінилася. І те, і інше цілком стосувалося б життя і творчості Довженка. Режисер працював на межі людських можливостей, створюючи своє мистецтво в екстремальних умовах тоталітаризму. Радянські дослідники, як правило, не досліджували цей аспект.

Усі дослідження, присвячені Довженку, сходяться в одному – це був унікальний творець, одна з найсильніших особистостей в історії кіно. У статті також приділено увагу аналізу виражальних засобів документалістики Довженка, їхньому зв'язку з його художньою творчістю. Це була надзвичайно небезпечна, надзвичайно напружена, антилюдська атмосфера, яка змушувала Довженка шукати відповіді в самому мистецтві, у можливостях, прихованих у виражальних засобах кінематографічної мови. Світова критика, рецензуючи творчість Довженка, сходилася в одному: кожен із них по-своєму констатував, що український режисер був абсолютно новим, унікальним і революційним явищем в історії світового кіно. Створена ним поетична візуальна мова кіно є

випробуванням для політиків і консервативних критиків. Витонченість того, як він порушує узаконені естетичні критерії соцреалізму, як він змітає всі усталені речі, що можна і що не можна робити, була для Довженка неповторною і природною. У зв'язку з цим новаторство, внесене Олександром Довженком, можна оцінити як крайню рису кіномистецтва.

Дослідження кінематографічних здібностей Олександра Довженка не є надто поширеним явищем серед вітчизняних науковців. Актуальність обґрунтована потребою глибшого аналізу робіт письменника різних періодів його життя.

**Об'єкт дослідження** – творчість та діяльність Олександра Довженка в контексті українського кінематографу.

**Предмет дослідження** – внесок Олександра Довженка в розвиток українського кінематографу.

**Мета дослідження** полягає у визначенні основних аспектів життя та праць письменника.

Визначена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

1. Визначити основні етапи творчості Олександра Довженка;
2. Схарактеризувати основні риси творчості Олександра Довженка;
3. Дослідити образ України у творах «Звенигора» та «Земля» Олександра Довженка.

**Методи дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять принципи й методи системного аналізу, формалізації та узагальнення даних науково-методичної літератури. Метод порівняльного аналізу було застосовано для розгляду праць зарубіжних та вітчизняних дослідників кінематографу Олександра Довженка. У процесі визначення було використано методи спостереження, індукції, дедукції, історичний метод. Також використано такий метод дослідження, як аналіз для аналізу історичних та художніх робіт.

### **Роки юності і перший етап кінематографічної творчості**

Олександр Довженко народився 11 вересня за новим стилем 1894 року на хуторі В'юнище Чернігівської губернії. Батько – Петро Семенович Довженко. Прадід – Тарас Григорович Довженко, був чудовим оповідачем, та дуже вплинув на Олександра. Хлопець ріс у бідній родині. Сім'я мала сім десятин худорлявої землі, крім того, підробляла візництвом та смолокурінням. Горе гостювало у сім'ї постійно. З чотирнадцяти дітей залишилися жити лише двоє Олександр та Параска. Довженко закінчив парафіяльне училище, а потім Сосницьке міське училище, яке вважалося «вищим початковим». Навчався він легко, особливо любляв читати та малювати [9, с. 218].

У 1914 році після закінчення Глухівського учительського інституту Олександр Довженко був направлений до Житомира та 1 липня зарахований «у службу та відомство» дирекції народних училищ, а 20 вересня викладачем до Другого Житомирського вищого початкового училища.

Це чотирикласне училище для дітей середніх верств населення у Житомирі було відкрито у 1909 році, і до 1913 року називалося Другим міським училищем. Училище розташовувалося у двох будинках. Хлопчики навчалися у будівлі на вулиці Великій Бердичівській (біля Богоявленського монастиря), а дівчатка у будівлі на розі вулиць Пушкінської та Лютеранської (нині Коцюбинського) [20, с. 49].

Олександр Довженко в своїй «Автобіографії» 1939 року писав: «Я покинув академію в 1914 році, коли вже міг навчати учнів початкових класів, дев'ятнадцяти з половиною років політично неписьменний, шкірний, смуглявий молодий. людина; він як цивільний некритично поставився до імперіалістичної війни, криками «Хай живе» заглушив перших пораних у місті Житомирі, разом з учнями та колегами кидав квіти. Від посади інспектора, яку мені пропонували ще на рік, я відмовився, а відмова від молодості спонукала мене таємно мріяти про навчання. Я не мав права вступити до університету. тоді я мріяла стати художницею, малювала вдома,

брала приватні уроки малювання і мріяла колись вступити до художнього коледжу як вільна слухачка. Пройшли роки. Ні я, ні ніхто не просив поранених. Кидала квіти і не кричати їм «Хай живе». Я дивився на них уже з тугою та соромом. Іноді я відвертався від них, не виносячи їхніх поглядів» [5, с. 94].

Жив Олександр Довженко у Житомирі до 1916 року на Провіантській вулиці в одноповерховому будинку № 8 (нині частина вулиці Довженка), потім – у будинку О. К. Пирогова на вулиці Базарній (нині вулиця 1 Травня, будинок № 51). У цьому будинку мешкав і Святослав Ріхтер. Разом із Олександром Петровичем в училищі працювала вчителька природознавства та французької мови, випускниця Житомирської Маріїнської жіночої гімназії Варвара Семенівна Крилова.

Молоді люди покохали один одного і вже на початку весни 1917 року Олександр жив з нею в її будинку в Кашперівському провулку, 4 (тепер Квітковий провулок). Про цей щасливий період їхнього спільного життя в Житомирі Варвара Семенівна залишила такі спогади: «Є багато чудових мальовничих місць, але серед них немає такого, де б ми не були, хоч би якими милувалися довгими осінніми, гарячими літніми, солов'їними весняними або блакитними морозними вечорами» [8, с. 113].

Настала Лютнева революція 1917 року. Ось як її сприйняв тоді Довженко: «Настав сімнадцятий рік. Загибель царя та самодержавства ми вчителі, сини селян, чиновники дев'ятого класу зустріли з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно захоплювала нас на вулицю, на майдані. ... Я вигукував на мітингах спільні вигуки і радів, як собака, що зірвався з ланцюга, щиро вірячи, що вже всі люди-брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи у вчителів, лікарні у лікарів, Україна в українців, Росія у росіян, що завтра про це дізнається весь світ і, вразившись розуму, що нас осінив, зробить у себе те ж саме. Український сепаратистський буржуазний рух, здавався мені на той час самим

крайнім революційним рухом, найлівішим, отже, найкращим: чим правіше, тим гірше, чим лівіше – тим краще. Про комунізм я нічого не дізнався, і якби мене запитали тоді, хто такий Маркс, я б відповів, що це, напевно, видавець різних книг. Таким чином, я увійшов у революцію не в ті двері..., і за ранні помилки мого сирого розуму та гарячого серця мені довелося розплачуватися місяцями страждань та завзятих дум...» [26, с. 53].

У червні 1917 року Олександр Довженко переніс важку операцію. За спогадами Варвари Семенівни: «Необдуманно довірився він житомирському малодосвідченому хірургу, який невдалою операцією завдав величезної шкоди здоров'ю. Більше місяця пролежав у лікарні». 15 липня 1917 року Житомирська повітова з військової повинності присутність визначила Довженка нездатним для військової служби. Це врятувало його від окопів Першої світової війни. Разом із Варварою Олександр вирішив, що на літні канікули поїде до міста Сосниці до батьків. Там він купається в Десні, допомагає батькові косити сіно і рветься душею до Житомира до Варвари, у провулок Кашперовський, 4, куди летіли повні кохання та туги листи: «...ти ще тихо спиш, моя маленька дівчинка, і, можливо, бачиш мене уві сні. Коли ти спиш, я люблю тебе найсильніше. Мені тоді здається, що ти не дружина мені, а моя дорога чарівна дитина. Я цілую тихо, ніжно-ніжно твою теплу ручку подумки... 5 1/2 ранку. Твій Олександрик».

Щоб здобути вищу освіту, Олександр Довженко у вересні 1917 року вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет, і того ж року до Академії мистецтв. Одночасно перевівся вчителювати до Сьомого Київського вищого початкового училища. Як він напише потім: «Вчився я в цьому інституті теж не добре. У мене не було часу...». А часу вчитися тоді не було тому, що він одразу активно включився у бурхливе політичне життя. З кінця 1917 року він воює проти більшовиків у лавах армії УНР. Як свідчив інженер Петро Шох (земляк Довженка, пізніше емігрував), 1918 року Довженко був із ним у 3-му Сердюцькому полку Української Армії.



А ось ще з доносу до ВНК (всеросійської надзвичайної комісії) якогось Кандиби про те, що у батьківському будинку в Сосниці зберігається фотографія Олександра Довженка у «гайдамацькій формі – кожусі, смушевій шапці з китицею, шаблею на боці». Цю фотографію потім передадуть до київського музею Довженка, звідки й зникла [5, с. 95].

Збереглися документи засідань відділу ВНК міста Житомира у 1919 році, на одному з яких робітник-залізничник Буковець свідчив: «...боягузлива бандитська групка націоналістів-петлюрівців під натиском червоних без огляду втекла з повітового містечка Сосниці, колишній Чернігівській губернії... втік і О. П. Довженка, обвішаний гранатами та гвинтівкою. Цей Довженко активно боровся проти радянської влади, що я добре пам'ятаю, бо особисто брав участь у вигнанні петлюрівців із м. Сосниці». Це ж підтверджує і сестра Варвари Семенівни, згадуючи, "як був у них Довженко у сірій шапці з шликом наприкінці 1917-го та на початку 1918 років, належав до куреня Чорних гайдамаків, які брали участь у штурмі київського Арсеналу". І в Олесе Гончара у його щоденниках є запис про те, що у роки Громадянської війни «вчині петлюрівського сотника» Довженко штурмував завод «Арсенал». Цю подію згодом, через 11 років, Довженко зобразить у своєму фільмі «Арсенал», але... вже з іншого боку барикад.

Довженко в «Автобіографії» згадував: «У 1918 році я був головою громади комерційного закладу. Було організовано студентський мітинг протесту проти набору в армію начальника і велика демонстрація на вулиці Короленка. Офіцери начальника розігнали нас, убивши близько двадцяти людей і багато поранивши."

Максим Вовченко пише у своїх спогадах: «Пам'ятаю спільний мітинг усіх київських студентів на університетському майданчику, де також виступав О. Довженко. Мітинг був протестом проти оголошення призову до гетьманського війська. Коли мітинг закінчився і студенти попрямували на вулицю Володимирську, вони зіткнулися з білими офіцерами, які

обслуговували начальника. Поліція почала їхати на студентську демонстрацію зі своїх вантажівок. Всі студенти впали на бруківку, тільки Довженко стояв, розмахуючи руками, щось кричав у бік офіцерів. Мостова була залита кров'ю студентів, і вони зазнали великих втрат. Більшовицька Червона Армія йшла до Києва через Дніпро... Настав 1919 рік, найбурхливіший і найтрагічніший за всі революційні роки. Розгубилися ми із Сашком. Як бути далі, куди йти, що робити? У Києві жити нам не можна – було голодно та холодно. Вищі школи не працювали. Я вирішив діставатися своєї матері. На дорогу Сашко, вперше за всю нашу дружбу, добре вилаяв мене, а сам пішов у революцію, тільки, як писав він потім, "не тими дверима» [8, с. 116].

Наприкінці 1918 року у Житомирі відкрили школу старшин армії УНР. Зі спогадів очевидця тих подій Олександра Савича Грищенка випливає, що Довженко викладав у цій школі, за що потім і побував у камері смертників: «Було сімнадцяте чи вісімнадцяте березня 1919 року. Полк Примакова захопив Житомир зненацька. Загін наших бійців, до якого я належав, вийшов із-під землі і почав рух. Я почав працювати в губнарпросвіті. , я отримав доручення від партії: мене призначили інспектором РНІ (Інспекції християнських справ). На той час РНІ мав великі повноваження. Адміністративна рада уповноважила мене негайно перевірити в'язницю. Тоді наша партія лідери Російської Федерації Блейк Терні, Шумський і Ханат Михайлченко запросили мене до розмови, я зрозумів, що на їхнє прохання я отримав такі високі повноваження.

Згадуються слова Василя Блакитного: «Товаришу Грищенко, просимо вас серйозно поставитися до свого завдання. Ми знаємо, що сьогодні вночі будуть розстріляні представники української інтелігенції, які служили при Петлюрі «Будьте обережні, щоб не загинув той, хто потрібен Україні». З цими вказівками я пішов оглядати в'язницю. Там супроводжував мене сам начальник в'язниці, вчорашній «пролетар». Ось ми підійшли до першої камери смертників та зупинилися. Начальник в'язниці заглянув у свою папку і тихо

сказав: «Тут чекає своєї кулі петлюрівський комісар Довженко. Велика у них шишка. Викладав у петлюрівській школі якийсь предмет...» [26, с. 54].

У серпні 1919 року Довженко із двома товаришами повернувся до Житомира. Коли місто зайняли червоні, воно було заарештовано Волинською ЧК. Від смерті парубка врятувало диво. ЧК визнало Довженка «ворогом Робочо-Селянського Уряду... Але через запит Губпарткому комуністів-боротьбістів вирок до з'ясування суті питання на виконання не виконувати» [26, с. 54].

Як було сказано в іншому документі, було вирішено відправити його в концентраційний табір «до закінчення Громадянської війни». Просидів Довженко у житомирській в'язниці (колишні келії Єзуїтського монастиря) три місяці та своїм порятунком завдячує письменнику Еллану-Блакитному (справжнє ім'я – Василь Михайлович Єланський). Існує версія Романа Корогодського (у статті В. Жежери у 2006 році у «Газеті по-українськи»), що Довженка, ймовірно, тоді завербували чекістами. Документального підтвердження цієї версії не виявлено. Відомо, що з грудня 1919 року по квітень 1920-го він служив у Волинському губвійськкоматі та викладав історію та географію у школі Червоних командирів при штабі 44-ї стрілецької дивізії на Пушкінській вулиці у Житомирі [5, с. 95].

За порадою Блакитного на початку 1920 року Довженко вступає до лав Української комуністичної партії (боротьбістів) та у квітні 1920 року призначається завідувачем Житомирської партійної школи. Партшкола перебувала тоді у будинку нотаріуса І. М. Філіппова на вулиці Великій Бердичівській (нині міський РАГС). «...Але польський прорив, – пише Довженко в «Автобіографії», – перервав цю роботу, ми відступили до Києва, а я, будучи посланий у підпілля польське, у Коровинецький район, потрапив у полон польському кінному роз'їзду. Роз'їзд обійшовся зі мною дуже грубо. З метою змусити мене розповісти про розташування наших частин, він піддав мене умовному (зразковому) розстрілу... мені пощастило благополучно бігти

до свого загону». Довженка розстрілювали холостими патронами. Офіцер крізь сміх пообіцяв: «Не хвилюйся, хлопче, інакше кулі будуть справжніми...». Іншого разу не сталося [11, с. 49].

### **Другий етап творчості та перші успіхи у кіно. Початок класичної та проблемної трилогії**

Партійність допомогла Олександрові Довженку отримати роботу в Українському комісаріаті закордонних справ, і він став тимчасовим повіреним у справах українського посольства у Варшаві (Польща) в 1921 році. Пізніше його було призначено до українського посольства в Берліні (Німеччина). Він використав цей час, щоб почати вивчати живопис у німецького експресіоніста Еріха Геккеля. Повернувшись додому, він оселився в українському місті Харкові та знайшов роботу політичного карикатуриста та ілюстратора. Він також потрапив у коло лівих письменників і художників. Близько 1925 року він був співзасновником ВАПЛІТЕ, аббревіатури самозваної «Вільної академії пролетарської літератури», яка пропагувала нові літературні течії з явною українською спрямованістю [8, с. 125].

Потім Довженко почав ще одну зміну кар'єри, на цей раз останню: він приєднався до Одеської кіностудії на півдні України, щоб навчитися кіномистецтву. На той час фільми, зняті в Радянській Росії, зокрема масштабна епопея Ейзенштейна 1925 року «Броненосець Потьомкін», були визнані міжнародною аудиторією за їхні технічні та художні досягнення [10, с. 23].

Довженко швидко навчався, з легкістю сприймав технічні деталі та художні задуми. Його першим фільмом стала комедія 1926 року «Вася-реформатор» за власним сценарієм про надто цікавого хлопчика. Його наступним повнометражним фільмом став шпигунський трилер 1927 року «Тека дуркуругера» (Дипломатична валіза) з британцями в ролі лиходіїв. Це вирізняється єдиною появою режисера на екрані в його кар'єрі, як топач печі на борту корабля.

До 1928 року Довженко працював на Київській кіностудії і звертався до української культури та історії. Його першим справжнім мистецьким твором була «Звенигора». Цей авангардний фільм показує селянське життя в Україні та зсув до індустріалізації, але він значною мірою спирається на український фольклор і дає широкий огляд тисячолітньої історії України. «Зв'язуючою ниткою цієї візуальної симфонії в дванадцяти піснях, – зазначає Любомир Хосейко в есе у «Кур'єрі ЮНЕСКО», – є постать старого, який втілює патріархальне селянство, прив'язаний до цінностей минулого й байдужий до революційних. Фільм ознаменував початок особистої трагедії Довженка» [9, с. 218].

Фінансовані державою фільми київської студії, де тоді працював Довженко, – як і будь-який інший продукт субсидованих державою культурних закладів радянської Росії – змушені були відповідати певним політичним критеріям. Очікувалося, що у фільмах зобразять першу в світі комуністичну державу у вигідному світлі та прославлять ідеали більшовицької революції 1917 року. Кінорежисерам, таким як Довженко, доводилося нелегко долати подекуди каламутну воду між цими політкоректними поняттями та реаліями недавньої історії. Довженко стверджував, що його наступний фільм піднесе робітничі класи через зображення робітничого страйку в Києві 1918 року [11, с. 49].

Арсенал, випущений у 1929 році, мав щільну, запутану структуру оповіді та фантастичні образи в загадкових монтажах, у тому числі коня, який говорив. В одній сцені більшовицький солдат, загнаний у кут контрреволюціонерами, розпороює свій кітель, щоб прийняти їхні кулі. Коли вони якимось дивом злітають з нього, він стверджує: «Тут є щось, чого не можна вбити». Незважаючи на відвертий політичний посил, розповідь про цього непереможного героя була взята безпосередньо з відносно недавнього українського фольклору, в історії одного ватажка повстанців, якого не могли вбити кулі.

«Арсенал» став першим у трилогії фільмів, які вважаються найкращими творами Довженка. «Його фільми явно політичні, але в той же час він був першим російським режисером, чиє мистецтво настільки емоційне, так яскраво його власне», — зазначається в есе про нього в Міжнародному словнику фільмів і кінематографістів, який вітає цю роботу та два, які послідували як «не менше, ніж поезія на целулоїді. Їх емоційне та поетичне вираження, майже меланхолійна простота та оспівування життя зрештою стирають будь-яку зовнішню подію в їхніх сценаріях. Його зображення – зокрема, фермерів, тварин та посівів, залитих сонячним світлом – проникливо, делікатно справжні» [20, с. 194].

Проте в есе *Film Comment* дослідник Довженка Венс Кеплі-молодший визнав, що Довженко був майстром монтажно-послідовності, але зазначив, що його «еліптичний стиль ставив – і продовжує представляти – величезні інтелектуальні виклики глядачам. Навіть симпатичні та витончені члени Початкова аудиторія Довженка зізнавалася, що час від часу виникають проблеми з розумінням оповіді, пов'язані з роз'єднаністю фільмів. Після першого перегляду «Звенигори» Ейзенштейн зізнався, що був глибоко вражений – і періодично спантеличений» [26, с. 53].

Кіноісторики вважають «Землю» шедевром Довженка, але після виходу на екрани в 1930 році вона була розгромлена. У центрі сюжету – вбивство селянського ватажка українським поміщиком, який виступає проти плану Москви щодо колективізації сільського господарства в регіоні. У фільмі прості селяни всією душею підтримують колективізацію, а поміщик приходить в лють, коли селянам вдається отримати трактор [26, с. 57].

Ворожнеча між двома фракціями справді відображала поточні події в Україні того часу, хоча селяни не зовсім горіли бажанням перетворювати свої господарства на комунальні підприємства. Тим не менш «Земля» залишається важливим документом часу і класикою російського кіно. «Кадри, на яких видно, як перший трактор вирівнює межі на полях і перетворює селянство на



колективне суспільство, багато імітувалися в пізніших радянських фільмах», – зазначає Хосейко в статті «Кур'єр ЮНЕСКО» [12, с. 53].

Насправді «Землю» засудили як частину української націоналістичної пропаганди, а Довженка зняли з посади викладача в Київському кіноінституті.

Навіть його літній батько потрапив у біду і був через це виключений із власного колгоспу. Вирішивши оселитися в Москві, щоб довести свою відданість радянській, а не українській справі, Довженко знову знявся з Іваном, своїм першим фільмом зі звуком. У творі 1932 року розповідається про масштабне будівництво дамби на Дніпрі та участь у ньому одного неписьменного селянського хлопця та його політичне дорослішання [4, с. 10].

Історики кіно відзначають, що епопея, яка вийшла з радянської Росії в цю епоху, була явною пропагандою радянської держави. У той час радянський лідер Йосип Сталін очолював країну шляхом масштабного переходу від аграрної економіки до індустріальної потужності та швидко придушував опір цим цілям у будь-якій формі [8, с. 139].

В Україні, зокрема, тоді була величезна опозиція політиці колективізації, бо мільйони людей голодували від потрясінь у місці, яке колись називали житницею Європи. Хоча Довженку доводилося працювати в умовах обмежень, які явно створювалися для служіння державі, Розенбаум зазначив у *Guardian*, що його фільми «частіше не досягали цих цілей. Більшість із них є не менш явно авангардними фільмами, які фінансуються державою. гроші, і це мало розлютити деяких бюрократів» [10, с. 24].

Сталін відправив Довженка в сибірську тайгу зняти «Аероград» 1935 року, який вийшов у США під назвою «Фронтір». Його наступний проект тривав майже чотири роки. «Щорс» – фільм 1939 року про Миколу Щорса, одного з небагатьох українських героїв-більшовиків. Довженко намагався дослідити фільм, розмовляючи з колишніми товаришами Щорса, але багато з них зникали внаслідок сталінських партійних чисток у 1936-37 роках. Його власна робота була під пильним наглядом урядовців, і часто готові сцени

доводилося відправляти на перевірку до Москви. «Залежно від настрою Сталіна та політичної кон'юнктури в конкретний момент, Довженко міг бути змушений переробляти цілі сцени, іноді навіть п'ять-шість разів», – писав Хосейко в «Кур'єрі ЮНЕСКО». «Щорса, справді загиблого від випадкової кулі, треба було показати як героя більшовицького хепі-енду» [12, с. 54].

**Висновки.** Олександр Довженко народився 11 вересня 1894 року, виріс у бідній родині Чернігівської губернії. Навчався у педагогічному інституті та став учителем у Житомирі. Його життя змінилося під час Лютневої революції 1917 року, коли він приєднався до радянського руху та кричав на мітингах. Однак нерозуміння комунізму призвело до помилок та страждань у його житті. Також у цей період він полюбив Варвару Крилову, з якою поділив радості та труднощі життя у Житомирі. Український режисер і сценарист Олександр Довженко завдяки своїй політичній діяльності та таланту в кіно влаштувався на роботу в дипломатичні установи, пройшов кілька етапів у своїй кар'єрі, відкрив мистецтво кіно і створив вражаючий фільм «Звенигора». Його творчість робить вагомий внесок у світовий кінематограф і відзначається українською самобутністю та артистизмом.

Олександр Довженко став жертвою політичних репресій у Радянському Союзі. Його фільм «Земля» був засуджений за націоналістичну пропаганду, яка призвела до втрати посади та репресій. Навіть намагаючись через черговий фільм показати свою лояльність радянській владі, Довженко зазнав тиску і був засланий до сибірської тайги.

### **Фольклор як політична риторика: «Звенигора» Довженка**

Отримавши дозвіл повернутися до Києва, Довженко після 1940 року працював художнім керівником Київської студії, але наступне десятиліття мав проблеми. Під час Другої світової війни він служив бойовим кореспондентом двох періодичних видань «Червона армія» та «Ізвестія» та зняв декілька фільмів про героїку війни в Україні. У 1943 році, коли були опубліковані уривки з його чергового задуманого проекту «Незабиваємое», Довженко знову

опинився в серйозних труднощах. Сценарій до фільму, також відомого під назвою «Україна в огні», був засуджений як витвір буржуазного націоналізму, що призвело до звільнення його з посади на Київській студії. Проте його дружина, актриса, режисер Юлія Солнцева, встигла закінчити його через кілька років після його смерті [18, с. 204].

У 1940-х роках Довженко влаштувався також театральним режисером і написав п'єсу про російського агронома Івана Мічуріна. У 1948 році його екранізація стала його першим кольоровим фільмом. Однак Мічурін постраждав від подальшого політичного втручання, і Довженко фактично зробив дві остаточні версії, але зберіг одну в таємниці. Його наступним проектом став *Goodbye America*, заснований на оповіданні американської письменниці Аннабель Бакарт [29, с. 137].

Сюжет зосереджується навколо жінки, яка працює в американському посольстві в Москві, яка відмовляється стати шпигуном для свого уряду і натомість переходить на радянський бік. Однак за життя Довженка фільм так і не був завершений. Після того, як він зняв внутрішні сцени, він був незрозумілим чином заблокований у студії, але версію 1995 року було зібрано з існуючих кадрів [12, с. 115].

Ідеали служіння інтернаціоналізму у світогляді митця невіддільні від глибокої поваги до рідного народу, до «національного розвитку, до інтелектуальної національної гідності, до своєї національної культури і науки», що веде до «побудови соціалістичної країни. великі імена Северина Наливайка, Івана Богуна, Максима Кривоноса та Івана Сірка пройняті звитягами, що межують із упевненістю у «величі п'ятилітніх дітей, що врятували людство», у «силі посіяного зерна Леніна» [4, с. 5]. Панегірики про «ленінський день», «сталінський день» перегукуються з роздумами про «богданів день». Уособлення себе як українця («Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, а ноги під вагою серця підгинаються» [3, с. 83]) є результатом

радянської ідентичності: «Я – патріот Радянського Союзу і комуніст, хоча й недосконалий...» [1, с. 8].

Водночас варто визнати, що «війна пробудила в Довженкові властивий кожній людині інстинкт самозбереження, а не її, насамперед національну ідентичність українців, їх культуру», історична пам'ять народу та історична перспектива [7, с. . 187].

Так, у зошитах, у «Щоденнику» письменник фіксує власні погляди на болючі проблеми України, висловлює критичні зауваження щодо радянського суспільного ладу. Відновлені надзвичайно виснажливою і кровопролитною війною, оплески і вирокі пов'язані з трагічним становищем мирного українського населення, покинутого в окупації напризволяще і звинуваченого в служінні фашистам: «ми... винні перед звільненими, а ми вже вважаємо їх другорядними, нечистими, винними перед нами, пристосуванцями в оточенні дезертирів» [2, с.228]; провідниками на потреби народу: «Під час Великої Вітчизняної війни уряд України жив у д. Дворічний - наркоми, віцепрезиденти та ін. ... навколо якимось виросли інші звільнені села. під Харковом був бій. Наркоми (...) ловили рибу на вудки в Дінці, їли «первокласні» страви, розповідали анекдоти і годинами говорили про державний апарат зі своїми уфимськими жінками про різну побутову нісенітницю» [2, с. 96].

Не менше хвилюють О. Довженка прояви радянської «дурості» на фронті і в тилу. «Темнота. Незнання історії. Історична неповноцінність держави. Неправильне виховання» – ось у чому вбачає письменник причини масового дезертирства й «відступництва» в перші дні й місяці фашистської навали, про що відверто говорить в «Україні в огні». Художник пов'язує проблеми історичної пам'яті з трагічними подіями в житті людей, які зазнали важких втрат у Другій світовій війні: голод 1932-1933 років, «знищення картин 1937 року», сфабриковані політичні справи, судові процеси [2, с. 101].

Аналітичні висновки Олександра Довженка підтверджуються дослідженнями вітчизняних учених, які відносяться до певних напрямів

сучасних гуманітарних наук. Зокрема, за словами С. Кульчицького, солдати Радянської армії «не погано воювали не тому, що не вміли воювати. Вони не хотіли воювати за режим, за якого можливі депортації, голод і масові репресії» [4, с. 48].

Масова здача в полон «полонених радянських військовослужбовців на початковому етапі війни була наслідком не тільки оперативно-стратегічних прорахунків Генерального штабу та особисто начальника, а й проявом нелояльності до більшовицького режиму», подібним чином будує свої міркування О. Лисенко [7, с. 185].

Коли в 1953 році помер Сталін, репресивна політична атмосфера на деякий час розвіялася, і Довженко зміг відновити свою кінокар'єру. Він помер у Москві 26 листопада 1956 року, якраз перед початком зйомок трилогії про українське село в роки колективізації та Другої світової війни. Трио було завершено Солнцевою і видано як «Поема про море» (1958), «Повість буремних літ» (1961) і «Зачарована Десна» (1965).

Фільм «Звенигора» заслуговує великої уваги, не тільки в порівнянні з сучасними кінопродукціями. Ця картина має свою абсолютну цінність як справді талановитий радянський революційний твір мистецтва. Але не кожен зможе відразу оцінити справжнє мистецтво.

Можливо тому один із критиків (газета «Харківський пролетарій») одразу після публічного показу спромігся критикувати фільм і відразу ж довів, що редактори мають у ньому не надто корисний культурний інструмент. Більшість наших кіно- чи театральних критиків звикли підходити до своєї творчості зверху і писати в стилі: «це не можна не визнати, але не можна не сказати». Рубати і давати мед. У такому стилі написана і рецензія про «Звенигору». Але справа не в тому, що харківський пролетаріат прокляв фільм. На щастя для себе, він дорікав фільму за те, що його похвалили. Тому й дурниці написав. Закінчилося все дуже дилетантським чином [20, с. 215].

Кінорежисер працює на фабриці, на промисловому підприємстві, і його завдання створити на цій фабриці витвір мистецтва з того напівфабрикату, сценарію, який він має. Сценарій дає загальну ідею, тему, сюжет у словесній передачі. Втільюючи сценарій у кінематографічні образи, режисер не повинен забувати про наявні у нього технічні та конструктивні межі. Але щоб знімати фільм, режисер повинен бути художником, інженером, винахідником і, головне, творцем і глибоко сучасною людиною [11, с. 61].

У мистецтві треба вміти показати: класову сутність людей, їхні стосунки в певному середовищі, окремі речі та систему речей у відповідній гармонії. Здається, все не так просто.

Але й річ треба вміти показати. Дуже важко щось показати, тому що ми звикли до звичайного огляду повсякденних речей. Показати цю звичайну річ новою, святковою, показати її рельєфно, щоб вона стала для нас цікавою і неординарною – це заслуга режисера і художника. Це одне з великих досягнень режисера О. Довженка - він зумів показати нам людей, класи, соціальні групи і речі так, щоб ми сприйняли їх по-новому [26, с. 58].

Він показав нам імперіалістичну війну і громадянську війну – ці сцени надзвичайно вражаючі, але ми не побачили жодної з цих фальшивих батальних сцен, жодної краплі штучної крові. Цей фільм є радянським сучасним бойовим фільмом, але водночас це національний український фільм у найкращому розумінні цього слова. Україна представлена від 1000 років тому до наших днів. І для кожної сцени, для кожної епохи режисер знаходив форму найкращої вистави тієї епохи. Варто порівняти хоча б ритм початку картини, де їдуть лицарі, з кінцем, де показано наш промисел. «Звенигора» – це глибока й болюча сатира на наше селянство, яке завжди шукало якихось забобонних скарбів, було поневолено панами, а донині влилося в ряди борців за світову революцію [10, с. 25].

Переказати зміст картини «Звенигора» – важко. Те саме буде, якщо написати «переклад» будь-якого талановитого вірша, як це робили в школах.



Фільм потрібно дивитися, щоб оцінити його художню цінність, соковитість кадрів і масову значимість. Деякі моменти з фільму ще довго будуть перед очима. Вони: рекрути, що виходять із села на війну і зі сльозами на очах танцюють під гармошку. Особливо сильним є те місце, де один із них кидає торби, падає в сльозах на землю, а перед ним широке поле з копами хліба. Потім поліцейські зникають на ваших очах, а замість них на ґрунтовій підлозі лежить зброя. Що зробила війна. Коли солдати відмовилися стріляти в товариша і покинули зброю, в землі залишилася вбита багнетом рушниця [11, с. 55].

Момент, де Тимошка вбиває свою дружину, зроблено таким чином, щоб уникати цього кліше, з обов'язковою калюжею храмової крові. Вже не кажучи про індустріальні кадри – про надзвичайну динаміку і ритм цих місць у фільмі.

Загалом треба сказати, що у фільмі «Звенигора» режисер – Олександр Довженко – зумів відійти від тих незвичних стереотипів, які ми щодня бачимо на екрані. Навіть у кадрах природних пейзажів він виявляв свій смак, як художника [18, с. 212].

Уникнути реклами та плакатів у деяких частинах фільму було практично неможливо. Але агітаторів там не почувеш. Тому що фільм сприймається як життя і де борешся так, як хотів режисер. У частині фільму, де повторюється заклик «Революція під загрозою», не показані герой плакату Георгій Побідоносець на коні і комісар демонічної зовнішності. А перед глядачем – червона армія, боса, гола, голодна, що йде знищувати ворогів. Шахти, заводи працюють, потяги ходять, бо революція під загрозою. Деякі кажуть, що фільм «Звенигора» безсюжетний і якийсь фрагментарний. На Рисунку 2.1. зображені вивіски до фільму [12, с. 154].



*Рис.2.1. «Звенигора»*

Практично у всіх кінопродукціях буває так, що учасники (актори головних ролей і натовп «Посередробмісу» – посередницьке бюро з працевлаштування (найму і розподілу)) опиняються в «маріонетках». Під час постановки «Звенигори» сталося навпаки: акторам не пощастило, але в адміністратора Лугвєнова через нервові перенапруження стався інсульт, у оператора Завєлева зламалася нога і стався крововилив у нирку, у його асистента Панкратьєва – крововилив у печінку. У Кричевського, відповідального за художнє оформлення картини, стався нервовий напад правої руки [12, с. 154].

Чому це сталося з людьми, які працювали над цією картиною? А тому, що режисер задумав фільм за абсолютно новим планом, далеким від зліпків сучасного кіно, за планом, який вимагав надзвичайного напруження розуму і всієї нервової системи. Постановка «Звенигори» показала два моменти: перший – консерватизм кінематографістів великий і з ним треба боротися, а другий – талановита молодь має мати широкі можливості проявити себе у постановках. Що таке консерватизм? Коли директор визначив цей сценарій, на заводі відбувся мистецький мітинг, на якому були присутні режисери, художники, оператори, монтажери та представники громадських органів.

Після прочитання сценарію всі в один голос сказали, що це ні до чого не приведе, що навіть треба припинити таку нісенітницю. Режисер Перестіані сказав, що не варто навіть представляти це, тому що це просто втрата часу [20, с. 213].

Режисер «Звенигори» Довженко не навів ніяких доказів – чуттям митця він відчув, що правда не на його боці, і сміливо заявив, що поставить картину. І це не кінець консерватизму в кіно. Почалося виробництво, а разом з ним і щоденні дискусії про межі між режисером, оператором і художником [29].



*Рис.2.2. Кадр з фільму «Звенигора»*

Ні оператор, ні художник не погоджувалися з режисерським трактуванням у кожному окремому випадку. Коли режисер зажадав від оператора зняти майже всю частину без фокусу, оператор сказав: «Я двадцять років знімаю і стільки дурниць не бачив! себе по всьому Союзу». І того дня режисер хотів знімати тільки сцени з гарною композицією, а оператор заявив, що хороша зйомка, на думку оператора, це смерть фільму. Інколи колегії доводилося сперечатися з ними двічі за Так було і з артистом. Цим людям було важко зрозуміти нові ідеї в кіно, а ще важче їх прийняти [12, с. 154].

І лише величезна сила волі режисера та повна підтримка дирекції вивели «Звенигору» на екрани так, як її задумував режисер.

І не дарма. Харківська громадська думка дала своє авторитетне слово, що фільм «Звенигора» миттєво просунув український кінематограф на кілька років вперед і цим фільмом ВУФКУ вселив громадську віру в творчі сили українського кіно.

Оцінювати сюжет можна по-різному. У звичайних реалістичних творах, де відбувається боротьба людей, а не соціальних груп, начебто простіше визначити сюжет твору [20, с. 219].

Цей фільм представлений по-іншому і справляє враження безсюжетного твору. Можна сказати, що цей фільм суто сюжетний. В ньому є надзвичайно напружена колізія, де фабрика має перемогти і змусити селян сісти на «залізного змія» (потяг) і дати їм зрозуміти, що їхні справжні скарби в індустріалізації, в електрифікації країни, а не в прихованих чорних сотнях [28, с. 97].

### **Образ України у фільмі «Земля» О. Довженка**

Кожен твір Довженка стає предметом гострих дискусій. Його межі та сфера застосування дуже широкі. Складні й глибокі явища ідеологічного спрямування й зусилля завжди постають у центрі уваги дискусійної боротьби; Довженко максимально розробив систему формально-стилістичних засобів; його творчий метод синтезу і філософської об'єктивізації дійсності. Одним словом, творчість Довженка викликає широкий суспільно-теоретичний резонанс.

Цей факт свідчить, по-перше, про те, що Довженко не утвердився у свідомості сучасності під знаком загального й незаперечного визнання. Цей факт є взаємовигідним як для кінематографічної реальності, так і для режисера Довженка, який, безперечно, в авангарді не лише українського кіно, а й світового. Загальне визнання - невизначений критерій і слабкий стимул [18, с. 84].

По-друге, саме цей факт рішуче захищає Довженка як режисера-новатора з величезним творчим розмахом, який має органічну сміливість

мислити поза стереотипами, об'єктивувати і відтворювати світ відповідно до своєї індивідуальності, якісно відмінної від стереотипного.

Печатка гарантує загальне визнання або – на високому рівні культури – повне заперечення. Довженко зовсім поза цією площиною оцінного ставлення. Проте з дискусій Довженко виходить щасливим: він має, з авторитетною мотивацією, риси виняткового синтетичного майстра, майстра з унікальними формально-стилістичними можливостями та великим творчим напруженням [19, с. 345].

Ці характеристики можна підсумувати так: Довженко — потужний організатор революційної радянської кінокультури. З цим не можна не погодитися.

Більше того, останній твір Довженкова «Земля» не тільки повністю підтверджує ці висновки, а й додає до них ще один вагомий аргумент. Тобто «Земля» – творчий здобуток як Довженка, так і всього українського кінематографа. Цим твердженням ми, звичайно, не варто встановлювати знак рівняння між цими двома явищами. З формальних, точніше поточних причин, це неприпустимо. Проте Довженко – органічний митець українського кіно. Він представляє основні етапи його історії. Своєю творчою енергією Довженко також максимально стимулює український кінематограф. Тому кінематографіст не може не звернути на нього увагу [18, с. 219].

У «Землі» є суттєві риси, які проводять чітку межу між нею та попередніми картинами Довженка «Звенигора» та «Арсенал», незважаючи на суцільний для всіх творчий метод. Відмінність від «Землі» відзначена великою матеріальною скупістю. Навіть пафос скупості. Подібність походить від Довженкового творчого методу – напруженого пафосу синтезу. У цьому сенсі «Земля» – яскравий документ глибокого філософсько-художнього значення [18, с. 98].

Земельна ділянка побудована на мінімальній кількості землі і, отже, на мінімальному зовнішньому матеріалі. Матеріал вкрай обмежений. Але

водночас сюжет значною мірою наповнений нашим часом, центральними питаннями цього історичного епізоду: – класова боротьба в селі, смертоносний герць двох світоглядів і цінностей: куркуля й небагатьох; дві течії: одна - яка є виявом одноманітної і статичної інерції, старих побутових, економічних і культурних відносин, і друга - революційна, пройнята великим зусиллям рухатися в майбутнє, перебудувувати і докорінно перетворювати всі основи суспільної організації. Ця тенденція має чіткі формули суспільного прогресу: усупільнена економіка, усупільнена техніка, спосіб життя, культура тощо [16, с. 32].

З, приблизно, цього усвідомлення нашого часу та його головних силових ліній в історичному розвитку постає сюжет «Землі». Сюжет не вмотивований оповіддю: - боротьба за колгосп, тракторизація і вбивство організатора колгоспу бідного Василя, - це лише вузькі рамки, де розміщені основні етапи сюжету, - сюжет мотивується широким узагальненням усього суспільного комплексу часу та його напрямків, яким підпорядковується історичний процес. Іншими словами, сюжет абсолютно не пропорційний сюжету. Це не арифметичний показник. Немає жодної механіки монтажу, що трапляється з безпрецедентною впертістю та бездарністю в багатьох вітчизняних фільмах [27, с.18].

Такий широкий сюжет неминуче говорить про соціальні процеси та руйнівну соціальну енергію нашої епохи. Окремі факти суспільної практики, про які розповідається в сюжеті «Землі», не мають ознак ізольованості чи випадковості. Це, так би мовити, конкретні аргументи, які виникають природним шляхом і з яких уся картина веде до синтетично-філософського усвідомлення нашої реальності [28, с. 99].

У цьому, власне, і полягає головна і велика цінність «Землі». Вона не тільки розповідає, як гинуть у селі старі господарські відносини, форми домашнього господарства, залишки релігії, як зароджується нова людська психіка і в яких муках народжується новий світ, але, головне, формує правдиве



передчуття і бачення майбутньої історичної перспективи в яскравих художніх образах. Змінюючи мову логіки на мову емоційного сприйняття, можна сказати, що «Земля» – пісня про катастрофу старого світу та народження нового. Але там і тут має бути неодмінне визначення: – соціальний. У пісні йдеться про переможну ходу нових суспільних сил, нової соціальної правди. І водночас це урочиста пісня про біологічну радість життя, про пристрась і буйну родючість землі, про її творчу, криваву, божевільну природу.

Проте цей сильний і потужний мотив біологічного екстазу є цілком соціальним, оскільки він виникає із соціального здоров'я нової соціальної людини.

Тому «Земля» – це такий кінематографічний документ, який значно поглиблює наш соціальний досвід, розширює уявлення про життя та стимулює нові погляди на світ. Тобто фільм дає художньому методу нове пізнання об'єктивної реальності та нові позиції психоідеологічних установок. «Земля» не є зовнішнім, короткочасним ілюстративним кінофактом про нашу епоху. Вона є високим рівнем кінематографічного мистецтва: не лише українського, а й світового [11, с. 26].

Тон кіноповіді «Земля», розвитку сюжету - на початку епічний і навіть урочистий. Але все більше фільм набуває величезного драматизму та напруги. Конфлікт класових світоглядів. Це казково проявилось в боротьбі за бригаду і трактор, у вбивстві бригадира. Не кожен момент сюжету в «Земля» стає індикатором глибинного процесу: соціального чи світоглядного (Рис. 2.3).



*Рис. 2.3. Вивіски до фільму «Земля»*

У «Землі» з точки зору художньо-соціального заряду майже все так само. Але є багато окремих кадрів і сцен, які справляють враження могутньої сили. Є картини, які «вічні» завдяки своїй більшій досконалості та простоті. Проте вся композиція образу з цієї точки зору – явище великої майстерності.

Біднота організувала бригаду. Колектив придбав трактор. З моменту прибуття трактора виявляється глибина непримиренної ворожнечі між куркулями та бідняками. Ця сцена організована надзвичайно чітко, майже скульптурно, що надає їй великої сили художньої виразності: у блискучому шрифті, у найтоншому зіставленні бурхливих і суперечливих психологічних станів ворожих селянських суспільних прошарків, у підкресленні всього діапазону настроїв, безсилля, розпусти, злоби, з одного боку, і впевненості в перемозі, непохитної рішучості - з іншого [24, с. 103].

У цих контрастних зіставленнях, у важкій навантаженості деталями з напруженими емоціями, у блискучому монтажі кадрів і навіть у монтажі майже непомітних внутрішніх переживань учасників цієї сцени постає закінчений образ глибокої соціальної ваги й драматизму. У зв'язку з тим, що цей образ не виділяється із усієї сюжетно-сміслової площини всього образу – власне, тут соціально-психологічна характеристика зіткнення двох світоглядів, двох світоглядних систем – можна почути гострий пульс людської епохи [12, с. 61]. Цей образ все більше досягає найтоншого ускладнення,

пригнічується смисловою неоднозначністю найрізноманітніших соціально-психологічних комплексів нашого життя і підноситься до рівня сучасної філософії. У цьому сюжеті накопичується і завершується драма класового конфлікту. Бідні перемогли. Новий світ, нові форми суспільних і виробничих відносин, нові психологічні категорії переможно наступають над старим селянським життям, над страшною інертністю селянської думки і світогляду. Однак це не сюжет. Це психоідеологічний резонанс усієї картини, це позитивна реакція сприйняття того, на що у «Землі» було розраховано і сконцентровано увагу.

На завершення до цих спостережень можна додати, що «Україна в огні» засвідчила еволюцію автора, по суті – відхід від політико-ідеологічних вимог на користь творчої особистості та національних устремлінь. Довженкові вдалося зобразити трагедію українського народу під час фашистської навали в бадьорому й оптимістичному тоні, що дуже відрізняється від офіційної точки зору. Автор із романтичним захопленням декламує гімни сильному народу, родині, Батьківщині, з одного боку, розкриває сувору й безкомпромісну правду національної «хвороби», формулює стратегії відродження, соціального й особистісного «перезавантаження». Весь подальший розвиток мислителя має відбуватися через образу, ненависть і помсту ворогові, всепрощення і співчуття до народу, герої якого «тисячу раз запалювали життя своє в ім'я життя народу» [24, с. 107].



*Рис. 2.4. Кадр з фільму «Земля»*

## ВИСНОВКИ

Видатний український режисер і письменник Олександр Довженко пройшов складний шлях радянського соціалізму, висвітлюючи ідеали інтернаціоналізму та критикуючи проблеми суспільства. Його творчість залишила неповторний слід у кіно та українській історії.

Фільм «Звенигора» Олександра Довженка визнано великим твором мистецтва, який несе в собі глибокий зміст і вражає своєю художньою виразністю. Режисер вдало поєднав високий художній рівень та соціальну проблематику, показавши велич та трагізм української історії. Критики, які вперше зіткнулися з фільмом, можуть неправильно зрозуміти його велич, але сам фільм запам'ятався своєю унікальною художньою виразністю та глибоким змістом.

Фільм «Земля» є важливим досягненням українського кінематографу, висвітлюючи суспільні процеси та деструктивну суспільну енергію свого часу, пропонуючи глибоке філософсько-художнє бачення історичної перспективи та суспільного прогресу.

Олександр Довженко народився 11 вересня 1894 року, виріс у бідній родині Чернігівської губернії. Навчався у педагогічному інституті та став учителем у Житомирі. Його життя змінилося під час Лютневої революції 1917 року, коли він приєднався до радянського руху та кричав на мітингах.

Талант Довженка багатобарвний, його цікавило багато професій, але найвищим для нього було бути великою людиною на землі, вірно служити іншим, жити з людьми, серед людей і для людей.

Велич Довженка, його місце в розвитку культури, вплив на світовий кінематограф визнані багатьма видатними діячами і цілком заслужені. Довженко прожив важке, але славне життя.

Ім'я письменника оточене любов'ю та повагою. За літературний сценарій «Вірші про море» двічі був удостоєний Державної і посмертно Ленінської премії, нагороджений орденами й медалями. Його праці виходять

великими накладками, хоча його спадщина потребує більшої уваги дослідників і кращого та повнішого видання. Пам'ятники встановлено в Києві, Сосниці, Каховці; відкриті музейні зали в Києві, у Сосниці, але вшанувати митця краще херсонцям і кахівчанам, яких він прославив на весь світ.

Образ письменника і художника відтворено в прозі та віршах, про його життя з успіхом зняті фільми, створені майстром кіно. Довженко належить до тих людей, які назавжди закарбувалися в людських серцях.

Олександр Довженко зробив значний внесок у розвиток українського кінематографа, висвітлюючи у своїх фільмах важливі соціальні та історичні проблеми. Він прагнув наголосити на українській культурі та самобутності. Довженко використовував нестандартні кінематографічні та стилістичні прийоми, що зробило його роботи унікальними. Він експериментував із зображенням часу, простору та структури сюжету.

У фільмах Довженка присутні глибокі філософські мотиви та ідеї. Він розглядав широкі соціальні проблеми та висловлював свої погляди на теми війни, революції, природи та людських відносин.

Його творчість отримала високу оцінку не лише в Україні, а й у світі. Фільм «Земля» був визнаний одним із найзначніших творів у світовій історії кіно.

Сьогодні дивитися найкращі фільми Довженко непросто. Це зовсім не «попкорнове» кіно. Але на відміну від потоку кінопродукції, перегляд якої не залишає по собі жодних слідів, це справжнє мистецтво. Воно спирається на архетипи українства, а згодом апелює до більшості з нас. Тому й не залишає байдужим уважного глядача, адже змушує думати та співпереживати. Або, швидше, співпереживати.

Фільм «Звенигора» Олександра Довженка визнано великим твором мистецтва, який несе в собі глибокий зміст і вражає своєю художньою виразністю. Режисер вдало поєднав високий художній рівень та соціальну проблематику, показавши велич та трагізм української історії. Критики, які

вперше зіткнулися з фільмом, можуть неправильно зрозуміти його велич, але сам фільм запам'ятався своєю унікальною художньою виразністю та глибоким змістом.

Олександр Довженко став жертвою політичних репресій у Радянському Союзі. Його фільм «Земля» був засуджений за націоналістичну пропаганду, яка призвела до втрати посади та репресій. Навіть намагаючись через черговий фільм показати свою лояльність радянській владі, Довженко зазнав тиску і був засланий до сибірської тайги.

Фільм «Земля» є важливим досягненням українського кінематографу, висвітлюючи суспільні процеси та деструктивну суспільну енергію свого часу, пропонуючи глибоке філософсько-художнє бачення історичної перспективи та суспільного прогресу.

### **СПИСКИ ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. Київ: ВУФКУ, 2009. 32 с.
2. Бузько Д. Шляхи розвитку кіносценарної справи на Україні (історико-мистецький нарис). Життя й революція, 2008. 132 с.
3. Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження О. Довженка : тези доп. і повідомлень. Херсон, 2014. 149 с.
4. Гриневич В. Ще раз про «затемнені» сторінки з життя Олександра Довженка. Всесвітня літ. та культ. 2008. № 12. С. 5-10.
5. Дзюба Іван. Стимул до дискусії : Довженко і кіно ХХ століття. Київ, 2004. С. 119.
6. Довженко Олександр, М. Оліфіренко, В. В. Оліфіренко, Л. В. Оліфіренко. Універсальний літературний словник-довідник. Донецьк : Тов. ВКФ «БАО», 2008. С. 94-95.
7. Довженко О . п. Твори : В 5-ти т. Київ: Дніпро, 2005. Т. 5. 359 с.
8. Довженко О . п. Україна в огні. Кіноповість, щоденник. Київ: Рад. письм., 2010. 416 с.



9. Довженко О . п. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. 879 с.
10. Дончик, В. Олександр Довженко. Історія української літератури ХХ ст. У 2-х кн. Кн. 2. Друга ХХ половина ст. : підручник за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 2008. С. 218-227.
11. Іваха, Т. «Україна в вогні» О. п. Довженка – твір про трагедію українського народу. Укр. мова і літ. в шк., 2001. № 1. С. 48-49.
12. Кожукало, Н. В. «Я України син, Україно...» (120 років від дня народження О. П. Довженка ) : Всесвітня літ. та культ. в навч. закладах України, 2015. № 10. С. 23-26.
13. Костюченко, В. Олександр Довженко – великий син українського народу, письменник, публіцист, кіномитець. Літературна вітальня. До 120-річчя від дня народження : Укр. мова і літ. в шк. України, 2014. № 9. С. 49-61.
14. Кульчицький С . Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі. Кульчицький. Київ: Темпора, 2013. Кн. 3. 388 с.
15. Лисенко О. Є. Пам'ять про Другу світову в Україні як суспільний та світоглядний феномен. Національна та історична пам'ять: збірн. наук. пр. 2011. Вип. 1. С. 182–193.
16. Марочко В. І. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. Київ: 2006. 285 с.
17. Марусяк, Т. Олександр Довженко : трагічне життя й титанічна праця : урок української літ. (11 клас) Укр. мова й літ-ра в сучасн. шк., 2012. № 6. С. 56-60.
18. Мегела, А. Осмислення загальнолюдських цінностей у кіноповісті «Україна в вогні» : урок-дослідження в 11 кл. Дивослово, 2008. № 10. С. 32-34.
19. Місюра, І. Ю. Друга світова війна у долях письменників ХХ ст. Життя і творчість О. Довженка : Вивчаємо укр. мову та літ., 2008. № 14. С. 26-30.

20. Плачинда, С. Олександр Довженко. Життя і творчість, Київ : Рад. письм., 2004. 320 с.
21. Попович Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка. Там само. С. 41–42.
22. Скуратівський В. Із нотаток про «народництво» Олександра Довженка : Довженко і кіно ХХ століття. С.88.
23. Філатова О. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. Миколаїв: Іліон, 2010, 485 с.
24. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія, 2016. Вип. 29. С. 98-107
25. Чумак, Т. Духовні орієнтири творчості Олександра Довженка : Укр. мова іліт. в шк., 2008. № 3. С. 53-58
26. Шудря М. До питання про думне кіномислення О.Довженка. Там само. С. 127–132; Його ж. Геній найщирішої проби. Київ: 2005. 382 с

*Дудник Влада Віталіївна  
здобувачка вищої освіти першого  
(бакалаврського) рівня 4 курсу  
Керівник: старший викладач,  
завідувач кафедри аудіовізуального мистецтва,  
Сайбеков Максим Геннадійович*

## **ВПЛИВ ЗВУКОВОГО ОФОРМЛЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ НА ГЛЯДАЧІВ**

**Актуальність дослідження.** Звук і музика є двома ключовими складовими впливу на сприйняття сюжету фільму глядачами. Ці елементи настільки вправно впливають на наше сприйняття, що ми навіть цього можемо не усвідомлювати.

Ще Піфагор висловлював думку, що музика може гармонізувати духовні стани людини. Вже тоді існували мелодії, які могли заспокоювати лють, гнів або сум. Звуки різних тональностей впливали на мозок, сприяючи кращій взаємодії правої та лівої півкуль.

Піфагор впровадив звичай використовувати музику для очищення душі і практикував лікування звуком. Деякі мелодії піфагорійці вважали протидією пригніченим духом страждань, таких як смуток і мука, інші – проти гніву та злості, а треті – проти небезпечних пристрастей. Учні Піфагора розкрили гармонійні відношення між октавою, квінтою і квартою, а також числові закони, якими вони керувалися [2].

Щодо впливу музики на свідомість людини варто відмітити думки ранньосередньовічного полімата Ісидора Севільського, який у своїй багатотомній праці підкреслює, що без музики неможливо вдосконалити жодну іншу дисципліну, бо ніщо не існує без музики. Музика збуджує емоції. Ісидор у розділі «Етимологій» «Музика» зазначає: «У бою звук сурми розпалює бійців, і коли звук запальний, тоді і дух змагання стає більш затятим» [1].

Музика у фільмі має величезний вплив на глядачів, що створює емоційну атмосферу та підсилює враження від сцен. Музика налаштовує на певний настрій від перших кадрів фільму. Наприклад, веселий та жвавий саундтрек може надати комедії легкості та гумору, тоді як глибокий та меланхолійний музичний фон може підкреслити драматичність сцен. Музика допомагає підсилити емоційність ключових сцен. Наприклад, тривожна музика в напружених моментах бою чи у випадку переслідування створює відчуття страху та паніки, а ніжні мелодії у романтичних сценах підсилюють відчуття кохання та ніжності. Музика також може допомогти в розкритті характерів персонажів. Наприклад, підбір певного жанру музики для певного персонажа може виокремити його особистість серед інших персонажів та показати його настрій [5].

Деякі фільми мають відомі музичні теми, які стають своєрідними візитівками-мелодіями фільму. Наприклад, лейтмотив «Піратів Карибського моря» відразу перегукується з фільмами про капітана Джека Спарроу, що створює специфічний образ і асоціації у глядачів.

У діалогових сценах музика може мати своєрідну роль, а саме підкреслювати ритм розмови та підсилювати діалоги. Вона може виокремити паузи, емоційні перепади та задати загальний ритм сценам.

Часто музика стає невід'ємною частиною фільму, яка залишається у пам'яті глядачів надовго. Деякі музичні теми можуть стати знаковими для фільму та викликати емоційну реакцію при подальшому сприйнятті.

Наприклад, у фільмі «Пірати Карибського моря» музика композитора Ганса Циммера стала так само відомою, як і сам фільм. Її енергійна та захоплююча мелодія допомогла створити незабутню атмосферу пригод та приголомшливих морських битв [3].

Отже, музика у фільмі відіграє ключову роль у тому, щоб створити необхідну жанрову атмосферу, відмітити емоційні моменти, охарактеризувати персонажів та створити запам'ятовувальний ефект у глядачів.

Хоч роль музики у кіно найчастіше досліджується, але у кіно і телебаченні використовуються і інші види звуку, такі як: мова (монологи, діалоги, полілоги), шум, тиша, спецефекти. Розглянемо детально шум і тишу.

Шум у фільмі може мати значний вплив на глядачів і відіграє важливу роль у створенні атмосфери, підсиленні емоцій та зануренні у кінематографічний світ.

Шум створює атмосферу у фільмі, що робить сцени більш реалістичними та імерсивними. Наприклад, шум вулиці з вибухами автомобілів та містичними звуками у фільмі жахів може підсилити напругу та страх глядачів. Шуми природи, як шум хвиль на пляжі або шум вітру у лісі, можуть створювати атмосферу спокою та релаксації. Шум може підсилити емоційну реакцію глядачів на дії персонажів або події у фільмі. Наприклад,

гучний шум під час важливої сцени бою або погоні може підвищити напруження та адреналін глядачів. Звуки плачу, стогони або крики на фоні також можуть підсилити сум або драматизм сцени. Може слугувати для передачі певної інформації або контексту. Наприклад, віддалені вибухи або сирени поліції можуть сигналізувати про небезпеку або надходження кризової ситуації. Звуки вулиць міста, такі як шум транспорту або розмови перехожих, можуть підкреслити контекст сцени та реалістичність оточення персонажів.

У технічному плані, обробка шуму може відігравати ключову роль у створенні аудіовізуальної якості фільму. Шум може бути оброблений та мікшований таким чином, щоб забезпечити чіткість діалогів, підсилити звукові ефекти або створити певну атмосферу.

Як пише Шеффер: «Шуми – це мова речей, – їх синтез із музикою – це характерна ознака фільму» [4].

Наприклад, у фільмі «Драйв» (Drive, 2011) режисера Ніколаса Віндінга Рефна шум від двигунів автомобілів відіграє велику роль у створенні атмосфери. Гучне гудіння двигунів та скрип гальм під час автомобільних погонь підсилює напруження та екшн сцен.

У фільмі «Шосте відчуття» (The Sixth Sense, 1999) М. Найт Ш'ямалана звуки відіграють важливу роль у створенні напруження та страху. Наприклад, низка звуків скрипу та дзвінки від розбитого скла створюють напруження під час жахливих моментів.

У драматичному фільмі «Серце – самотній мисливець» (The Heart is a Lonely Hunter, 1968) Роберта Елліса Міллера шуми міста, які надходять до головного героя, підсилюють його внутрішні становище та почуття самотності.

У психологічному трилері «Мовчання ягнят» (The Silence of the Lambs, 1991) шуми, такі як гуркіт дверей або голоси з віддалі, створюють атмосферу страху та непередбачуваності. Наприклад, сцени, де персонажі перебувають у психіатричній лікарні, наповнені різними дивними та непередбачуваними

звуками. Звуки закритих дверей, вигукування пацієнтів, крики та стогони створюють атмосферу хаосу та безладу, яка підсилює психологічну напругу.

У фільмі жахів «Експеримент: Зло» (The Quiet Ones, 2014) звуки, такі як голоси та звуки стукання, підсилюють страх перед невідомим.

У фільмі Гільєрмо дель Торо «Форма води» (The Shape of Water, 2017) шуми води, бульбашки, краплі дощу та інші водні звуки створюють особливу атмосферу феєричного світу та стосунків між персонажами.

У постапокаліптичному фантастичному бойовику «Безумний Макс: Дорога гніву» (Mad Max: Fury Road, 2015) шуми від моторів, вибухів та швидкості автомобілів є важливою складовою бойових сцен та загальної енергії фільму, що додає динаміки і гостроти сюжету.

Тиша у фільмі може мати потужний вплив на глядачів, створюючи напруження, підсилюючи емоції та притягуючи увагу до ключових моментів і сцен. Це може бути так само важливим інструментом, як і звукові ефекти або музика, і вміло використовується режисерами для досягнення певних ефектів. Розглянемо кілька способів, як тиша може впливати на глядачів у фільмах.

За допомогою ефекту тиші звукорежисер створює напруження та передчуття недоброго. Тиша перед важливою подією або сценою може нагнітати атмосферу та створювати напруження у глядачів. Наприклад, у фільмах жахів тиша перед виникненням зловісної події може підсилити страх і створити атмосферу очікування чогось зловісного.

Тиша може бути використана для підсилення драматичних моментів у фільмі. Наприклад, у розмовних сценах, коли звучання музики відсутнє, тиша дозволяє глядачам краще зосередитися на словах персонажів та їх емоціях.

У деяких фільмах тиша використовується для відокремлення персонажів від зовнішнього світу. Наприклад, у фільмах про підводний світ або космос, моменти тиші можуть створювати відчуття ізоляції та незахищеності.

Використання ефекту тиші може бути ефективним інструментом для підсилення емоційних моментів у фільмі. Наприклад, у романтичних сценах,



де відсутня музика чи звукові ефекти, тиша дозволяє глядачам відчутти інтимність та співпереживати емоції персонажів.

У деяких фільмах тиша може бути важливим сюжетним елементом. Наприклад, у фільмах про глухонімого героя тиша може бути ключовим елементом його внутрішнього світу та сприйняття навколишнього [4].

Прикладами кінострічок, де успішно використовується ефект тиші є: «Старим тут не місце» (No Country for Old Men, 2007), у цьому драматичному трилері братів Коенів тиша використовується для підсилення сцен напруження та страху. Наприклад, у сценах переслідування беззвучність створює відчуття відсутності контролю та загрози.

У фільмі жахів «Тихе місце» (A Quiet Place, 2018) тиша виступає як ключовий елемент сюжету. Головні персонажі змушені триматися в тиші, щоб уникнути виявлення ворогів-монстрів, які реагують на будь-який звук. Таким чином, тиша в цьому фільмі створює атмосферу постійної напруги та небезпеки.

Детально ми проаналізували кінострічку «Я – легенда» (I Am Legend, 2007), де тиша відіграє важливу роль у створенні атмосфери постапокаліптичного світу та підсиленні відчуття напруження у глядачів. Режисер Френсіс Лоуренс вдало використовує тишу для підсилення відчуття самотності та небезпеки головного героя, що зігравий Віллом Смітом.

Ось декілька прикладів, як ефекти тиші викорисано у фільмі «Я – легенда»:

Сцени дослідження міста головним героєм. Головний герой, Роберт Невілл, є, можливо, єдиним хто вижив у місті, яке перетворилося на спустошений постапокаліптичний світ. Під час його пошуків він часто стикається з місцями, де тиша панує над усім. Тут тиша підкреслює відчуття самотності та пустоти у цьому новому світі, де колись був шум міста.

Сцени в будинку. Коли Невілл перебуває у своєму безпечному притулку – своїй замаскованій оселі – тиша стає важливим елементом. Він спілкується зі штучними персонажами, вивчає матеріали та робить експерименти в цій абсолютній тиші. Це підсилює його відчуття відірваності від світу та відчуття загрози, яка чатує поза стінами.

Сцени із мутованими людиноподібними істотами. Найбільш драматичні сцени у фільмі відбуваються під час зустрічей Невілла із людськими істотами, що перетворилися на монстрів. Під час цих сцен тиша може раптово з'явитися перед нападом хижаків. Ця тиша підсилює очікування, страх та невизначеність щодо того, коли вони з'являться.

Усі ці приклади підкреслюють, як тиша в фільмі «Я – легенда» використовується для створення напруження, підсилення відчуття самотності та небезпеки, імітування відокремленості від світу та підсилення емоційної важливості ключових моментів сюжету.

## **ВИСНОВКИ**

У світі кіно та телебачення звук має неабиякий вплив на сприйняття глядачів. Звукове оформлення визначає настрій, емоційну глибину та реалістичність подій на екрані. Від інтенсивності музики до реалістичності звуків навколишнього середовища, тому звук відіграє ключову роль у тому, як ми сприймаємо та розуміємо фільми та серіали.

Один із основних способів, яким звук впливає на глядача, – це створення атмосфери. Звукові ефекти можуть поглибити реалістичність сцени, зробити її більш імерсивною та вражаючою. Наприклад, в кіно жахів звук може підсилити напругу та страх, роблячи кожен скрежет або лязг краще відчутним та жахливим.

Звук також слугує як емоційна підтримка для глядачів. Музика визначає настрій сцени: від радощів до сумної туги. Правильно підібрана музика може змусити глядача засмучуватися або відчувати ейфорію, навіть не змінюючи сюжету.

Звук може ефективно підсилити напруження на екрані. Наприклад, в драматичних сценах звук може ставати все тихіше, підсилюючи очікування глядачів від вирішального моменту. Це може бути також застосовано в екшн сценах, коли звукові ефекти роблять битви або переслідування ще більш захоплюючими та енергійними. Крім того, звук може створити унікальну ідентичність для фільму або серіалу. Наприклад, використання певних музичних мотивів або звукових ефектів може зробити фільм впізнаваним та окреслити його стиль. Такі звукові елементи стають своєрідним стилем творців.

Щодо шуму у кіно, то він відіграє значну роль у створенні атмосфери, підсиленні емоцій, наданні реалістичності, створенні напруження та підтримці сюжету. Ефект тиші режисери використовують в різних жанрах кіно для створення ефекту напруження, емоційного підсилення, комічних сцен або як ключовий сюжетний елемент.

Таким чином, звукове оформлення може перетворити звичайний фільм на незабутній кінематографічний атракціон. Звукове оформлення відіграє надзвичайно важливу роль у кінематографі та телебаченні. Воно не лише допомагає створити атмосферу та підтримати емоційність сцен, але і створює унікальну ідентичність для кожного твору.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Barney, Stephen A., Lewis, W.J., Beach, J.A. and Berghof, Oliver (translators). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. ISBN 0-521-83749-9, 978-0-521-83749-1.
2. Riedweg, C. *Pythagoras: His Life, Teachings, and Influence*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2005. ISBN 978-0-8014-7452-1.
3. Бут О. Драматургічні функції та концепції кіномузики. URL : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1284](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284)
4. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші в фільмі. URL : <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158216>

5. Сечіна К. Музика в кіно: засоби впливу та приховані сенси. URL : <https://moviegram.com.ua/music-in-cinema/>

*Іоффе Олександра Костянтинівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 3 курсу,  
Керівник: доктор філософії,  
завідувач кафедри аудіовізуального мистецтва,  
Сайбеков Максим Геннадійович*

## **ОСОБЛИВОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ РОЗВАЖАЛЬНИХ ШОУ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ**

**Актуальність дослідження.** Сучасне телебачення перебуває в ситуації, коли, з одного боку, є різноманітне суспільство, а з іншого – різноманітні інтереси глядацької аудиторії. Пошук нових форм показав, що найвищий рейтинг мають розважальні програми, які із задоволенням дивляться українські глядачі. Також у результаті дослідження ми встановили, що телеканали нашої країни активно борються за глядачів. Дослідження телепростору показало, що найбільшою популярністю серед глядачів користуються політичні ток-шоу, серіали та розважальні програми. Отже, сучасне українське телебачення поєднує в собі інформаційну, комунікаційну та розважальну функції.

**Мета дослідження** - дослідження різних аспектів та історії розвитку розважальних танцювальних телевізійних шоу.

**Об'єкт дослідження** - розважальні танцювальні телепередачі.

**Предмет дослідження** - різні аспекти та історія розвитку розважальних танцювальних телешоу.

Відповідно до мети були сформовані наступні **завдання**:

1. Дослідити методичні підходи до аналізу телевізійних танцювальних програм;

2. Розробити історіографію дослідження розважальних програм на телебаченні;

3. Простежити походження та формати перших у світі телевізійних шоу; опрацювати виникнення та еволюцію жанрів телевізійних шоу в Україні;

4. Вивчити основні тенденції розвитку танцювального шоу в Україні.

### **Історіографія дослідження розважальних програм на телебаченні**

Досліджуються телевізійні розважальні програми як форма взаємодії з глядацькою аудиторією з використанням різноманітних каналів зворотного зв'язку. Для активізації зворотного зв'язку з аудиторією використовується форма живого спілкування. Через діалог формується вміння послідовно міркувати. У перекладі з грецької мови «діалог» означає «полеміка», «розмова», а також «дискусія» [4, с. 11].

Вивчення телепрограм вітчизняних каналів показало, що ці телепрограми розраховані на різноманітну аудиторію. Що стосується розважальних телепрограм, то їх обсяг великий і рейтинги високі, що можна пояснити тим, що молоде покоління, яке навчається або працює і робота якого пов'язана з комп'ютерними технологіями, у вільний час намагається щось подивитися. Позитивно, розслабляюче, а також приємно. Також можна відзначити, що на рейтинг добору розважальних телепрограм впливає ряд факторів, серед яких:

- 1) потреба відпочити, розважитися;
- 2) індивідуальні інтереси;
- 3) інтерес до змісту телепрограми;
- 4) живий демонстраційний час.

Організації, які виробляють розважальні програми, керуються такими принципами, як: видовищність, цікавість, неординарність. Українське телебачення прагне бути актуальним і відповідати епосі. Розваги мають тенденцію бути більш високотехнологічними та складнішими. Щоб вистояти

в медійній боротьбі, завоювати місце на рекламному ринку, ЗМІ прагнуть не втратити постійну аудиторію та залучити молодь [8].

Конкуренція стимулює українські телеканали розвиватися програмно, модернізувати свій контент, налагоджувати нові типи співдружності з глядачами. Телепрограми, які програють у боротьбі, можуть виграти «друге життя», якщо їх купують канали конкурентів. Проблема якості розважальних телепрограм для вітчизняного телебачення залишає бажати кращого. Позитивом розважального сегменту українського телебачення є те, що його контент спрямований на відпочинок глядача. Ця класифікація базується на певній темі. Соціальне ток-шоу розглядає побут, політику, а також шоу-бізнес тощо, а саме актуальні питання суспільного життя. Психологічне ток-шоу аналізує індивідуальну сторону сфери життя людини. Це такі теми, як: дім, сім'я, кар'єра, краса і т.д. Спеціальне шоу, яке піднімає проблеми з постійною темою, а саме здоров'я, діти, кулінарія і т.д.

Програми типу «країна практичних порад». Змішані телепрограми охоплюють усі перераховані вище теми. На сьогоднішній день основну кількість ефірного часу на українському телебаченні займають програми розважального жанру:

- 1) ток-шоу;
- 2) реаліті-шоу;
- 3) кулінарні шоу;
- 4) шоу талантів;
- 5) ранкові телепрограми;
- 6) музичні телепрограми;
- 7) дитячі телевізійні програми;
- 8) гумористичні телепередачі;
- 9) спортивні телепрограми;
- 10) світська хроніка (програми про моду та модне життя);
- 11) інтерактивні ігри;



12) програми подорожей і програми реінкарнації [3].

Ми проаналізували програми вітчизняного телебачення за показником видовищності досліджуваного періоду та склали їх типологію. Дослідимо види телевізійних програм розважального жанру та їх характеристику. Ток-шоу – різновид розважальної телевізійної програми, в якій один або кілька запрошених учасників обговорюють тему, запропоновану ведучим.

Досить часто під час цього в студію запрошуються глядачі, яким надається можливість поставити запитання чи висловити власну думку. Ток-шоу, «ток-шоу» від англ. мова означає «розмовне виконання». О. Вартанов зазначає, що основним завданням ток-шоу є активізація сприйняття змісту, який подається у формі дискусії, гострих запитань, висловлення різноманітних точок зору, до таких ток-шоу відносяться [2]:

1. «Говорить Україна» (Телеканал «Україна», 2012-2015); 2. «Моя хата з краю» (Студія каналу «1+1», 2013);

3. «Про життя з Андрієм Пальчевським»;

4. «Жінкою бути легко». Реаліті-шоу - це програми розважального жанру, в яких учасники проект поміщається в конкретні, реальні умови, не притаманні їх способу життя, і перед виконанням певних завдань такі розважальні програми включають:

1. «Танці з зірками» (1+1 канал); 2. «Холостяк» (канал «СТБ»);

3. «Міняю жінку» (канал «1+1», 2019);

4. «Врятуймо нашу сім'ю» (канал «СТБ»);

Талант-шоу – телевізійна співочо-танцювальна програма, умовою участі в якій є творчі здібності та талант, зокрема танцювальний, зовнішній вигляд і вік учасників мають другорядне значення, до таких телевізійних програм також відноситься танцювальне телебачення. програми:

1. «Україна має талант» ;

2. «Танцюють всі!» ;

3. «Х-фактор»»;

4. «Голос країни»;

Тревел-програми – це програми, в яких ведучі знайомлять глядачів з країнами, містами, розвагами, а також повсякденним життям тощо. Тревел-шоу бувають різними, захоплюючими, розважальними, дивовижними, незвіданими, непередбачуваними, пізнавальними, а також розслаблюючими. Вивчивши основу туристичних шоу, можна зробити висновок, що вони можуть проявлятися як активний засіб пізнання навколишнього середовища. Туристичні вистави формують світогляд глядачів, підвищують рівень інтелектуальних знань, формують естетичний і культурний смак глядачів, формують у людей дбайливе ставлення до світової спадщини, виховують громадянські, патріотичні, інтернаціоналістичні почуття. На вітчизняному телебаченні транслюються такі шоу про подорожі:

1. «Поїхали!» (канал «НТН»);
2. «Записки на глобусе» («Перший національний»);
3. «Міста» (канал «НЛО ТВ»);
4. «1000 жіночих бажань» («Новий» канал);
5. «Світ навиворіт» (канал «1+1»);
6. «Орел і решка» (Канал «Інтер»).

**Методологічні підходи до аналізу телевізійних програм**

Принципи поділу на жанри властиві кожній галузі художньої творчості. Існує також спеціальний науковий напрям — теорія жанрів. Жанри публіцистики – це стійкі форми публіцистичних творів [11, с. 5]. Жанри створюють особливості, які є предметом (що відображається), методом (як відображається) і функцією (з якою метою). Жанрова диференціація в журналістиці — поділ журналістської творчості автора як характерного виду творчої діяльності на кілька видів, зумовлених факторами об'єктивного характеру.

Характерними є три з них, а саме:

1) об'єктно-суб'єктна відмінність соціальної реальності, що вимагає використання відповідних ресурсів для адекватного відтворення дійсності в текстах;

2) поліфункціональність журналістики, включаючи розважально-сімейну журналістську творчість, що потребує вибору найбільш прийнятних засобів для реалізації різноманітних функцій;

3) лабільність породжує моделі журналістської творчості, що мають високий рівень реактивності та надає їй трансформаційних характеристик [15, с. 20].

Під впливом цих факторів народжується нова модель журналістської творчості, яка має здатність видозмінюватися, трансформуючись за певних умов у ту чи іншу жанрову модель. Вона встановлює спеціальне функціональне призначення цього типу тексту. Відповідно, подібний процес відбувається і в творчій діяльності журналіста, змінюючи її певні риси і перетворюючи її на специфічну жанрову технологію.

Усі зазначені чинники діють і сьогодні, а значить, залишаються причини, що провокують жанрову диференціацію журналістської творчості. Отже, можна зробити висновок, що поняття жанру як телевізійного танцювального шоу не втрачає своєї життєвості навіть у сучасних умовах [3]. Звернемося до поняття формату як телевізійного танцювального шоу. Порівняно з початковим вузьким термінологічним значенням, сьогодні воно значно розширило власну семантику та сфери вживання. Термін увійшов у друк у 18 столітті. у значенні «розмір друкованого видання і розмір аркуша». При цьому він використовувався як термін, плюс за ним закріплювалися номенклатурні поліграфічні назви, які визначають конкретні розміри видань, наприклад, формат А2, А3, А4.

Пошук методів оптимальної організації масових інформаційних потоків має сприяти створенню інструменту, який би давав можливість збалансувати подання текстів різних варіацій, різного типу та різного розміру [3, с. 4]. Ще

одна причина – технічні можливості, які стали передумовами для інтенсифікації комунікацій. З'явилися нові комунікаційні технології, які докорінно змінили ситуацію в інформаційному просторі.

### **Виникнення та формати перших телевізійних шоу-програм у світі**

Традиційно в потоках міжнародної телевізійної торгівлі домінували готові програми, такі як фільми та серіали, багато з яких виробляються в Голлівуді. Проте «форматна революція» докорінно змінила характер цих потоків, коли наприкінці 1990-х поняття, адаптовані від території до території, почали масово перетинати кордони. Чотири формати відіграли помітну роль у цій революції, а саме «Хто хоче стати мільйонером?», «Вживив», «Великий брат» і «Ідоли».

Вони були визначені як перші «суперформати» телевізійних програм не лише через кількість локальних адаптацій і швидкість, з якою вони подорожували світом, але й тому, що вони попередили мовників про невикористаний потенціал телевізійного формату. Формат можна визначити як «шоу, яке може створити виразний наратив і ліцензоване за межами країни походження для адаптації до місцевої аудиторії». В епоху жорсткої конкуренції вони дозволяють мовникам пропонувати місцеві програми, які завжди подобаються аудиторії, водночас керуючи ризиками (знаючи, що та сама концепція має перевірену історію на інших ринках) і знижуючи витрати (завдяки поступовому вдосконаленню серіалів). модель) [6].

Не дивно, що сьогодні торгівля форматами є процвітаючою глобальною галуззю, вартість якої становить приблизно 3,1 мільярда євро на рік. З 2006 по 2008 роки 445 форматів призвели до 1262 адаптацій на 57 територіях. Найпопулярніші сучасні шоу відформатовані та охоплюють усі телевізійні жанри, від денних кулінарних та декораційних шоу до блокбастерів у прайм-тайм шоу талантів. Таким чином ми можемо простежити витoki розважального телебачення, розкрити перші у світі телевізійні програмні

угоди та визначити перші телевізійні формати, що транслювалися у Великобританії, Франції, Іспанії та Італії.

Це показує, що на початку 1950-х років було встановлено два ключові принципи торгівлі телевізійними форматами, а саме те, що формат – це ліцензована адаптація на основі прав інтелектуальної власності на шоу, яке мовник придбаває та виробляє, якщо послужний список показує, що це шоу рейтингове. переможець. Ми також можемо стверджувати, що торгівля телевізійними форматами є англо-американським винаходом, оскільки ліцензії на перші американські формати шоу придбали британські мовники.

Хоча впровадження перших глобальних телевізійних форматів у 1980-х роках було ключовим моментом, справді переломним десятиліттям в історії торгівлі форматами стали 1990-ті роки. Це час, коли організації, які створювали суперформати, набирали сили, коли торгівля форматами вийшла за межі ігрових шоу та охопила нові жанри, які відтоді стали основою телевізійної індустрії, коли британські мовники стали провідними творцями та продюсерами форматів, і коли дві світові сили формату.

Вони також були присутні в кількох країнах Співдружності, включаючи Канаду. Першим фаворитом була «Година аматорів» майора Боуза, шоу талантів, яке вперше вийшло в ефір у Нью-Йорку в 1934 році та було адаптовано BBC у 1936 році, а через чотири роки комерційною станцією в Австралії. У 1937 році BBC адаптувала орфографічний конкурс NBC Spelling Bees.

Хоча було встановлено, що австралійські станції купували сценарії американських драм, які вони адаптували, малоімовірно, що ліцензії на формати були придбані, коли ідеї були запозичені з Америки в таких жанрах, як легкі розваги. Першою формою цього слова, яку транслювали по телебаченню (хоча лише один раз), безсумнівно, було комедійне шоу під назвою It Pays to Be Ingorant, яке дебютувало на WOR New York у червні 1942 р., а згодом передано в мережу радіо CBS. Шоу привернуло увагу Майкла

Стендінга, керівника програми BBC Light, який наполіг на тому, щоб колеги прослухали запис. Вони погодилися, що це «надзвичайно смішно», і вирішили придбати права на Великобританію у Моріса Вінніка, керівника оркестру з Манчестера, який представляв інтереси деяких американських радіо- та телепродюсерів у Великобританії.

BBC перейменувала шоу в «Незнання - це щастя». Програма вперше вийшла в ефір 22 липня 1946 року на програмі BBC Light і згодом мала помітний успіх. Кілька епізодів було змінено, і програма залишалася в ефірі до 1953 року. 24 квітня 1947 року відбулася одноразова телепередача, яка транслювалася в прямому ефірі з кінотеатру «Париж» у центрі Лондона. Після цього відбулася телевізійна розважальна програма «Двадцять запитань» – вікторина, заснована на кімнатній грі, яка вимагала від команд із п'яти осіб вгадати особу об'єкта за 20 запитаннями. Прем'єра шоу відбулася на Mutual Radio Network у лютому 1946 року та на Американському телебаченні (NBC) у листопаді 1949 року. Ця телевізійна розважальна програма перетнула Атлантику як радіошоу, дебютувавши на BBC 26 лютого 1947 року. Шоу виявилось дуже популярним, залучивши до дев'яти мільйонів слухачів, а ще кілька серій було перезамовлено [6].

У 1950 році шоу було перекладено і транслювалося на польських і пакистанських службах. Однак, незважаючи на інтерес з боку BBC у 1951 і 1954 роках, «Двадцять запитань» так і не потрапили на телебачення через суперечку щодо прав з Вінніком. Телевізійна розважальна програма What's My Line? був першим форматом, який перетнув кордони як телешоу. Це почалося 2 лютого 1950 року в мережі CBS і вимагало від чотирьох учасників дискусії вгадати професію гостя, який відповів на запитання «так» або «ні». Телевізійна розважальна програма What's My Line?, створена Бобом Бахом і продюсером Марком Хадсоном, стала надзвичайно популярною і транслювалася в США щонайменше 17 років. Шоу потрапило на BBC через Моріса Вінніка, де воно дебютувало 16 липня 1951 року. Телевізійна розважальна програма What's My



Line? виявився настільки ж популярним серед британської аудиторії, і BBC продовжувала його в середньому на два сезони по 13 епізодів на рік до 1963 року.

Телевізійна розважальна програма знову транслювалася на BBC між серпнем 1973 року та травнем 1974 року та була відродженою організацією Thames Television для ITV між березнем 1984 і серпнем 1990. Четвертим американським шоу, адаптованим BBC, було телевізійне розважальне шоу This is Your Life, яке дебютувало на радіомережі NBC у 1948 році [3].

Протягом двох місяців після того, як Рональд Уолдман висунув ідею телевізійної розважальної програми, між BBC та MCA, як правовласником, було підписано ліцензійну угоду. Серіал дебютував у серпні 1955 року, розпочавши дев'ятирічний показ. Архіви BBC показують розбіжності в думках і кілька гострих переговорів між виконавчим директором корпорації Морісом Вінніком і американськими правовласниками. Питання стосувалося не стільки роялті, скільки прав. Ідея про те, що щось таке нематеріальне, як концепція шоу, може бути захищене авторським правом і, отже, законними зборами за відтворення спочатку було важко для BBC. Проблема вперше виникла з Ignorance Is Bliss. Американський оригінал був сценарієм, і хоча вони майже не посилалися на ці сценарії, BBC погодилася заплатити за них.

Проте корпорація була проти сплати ліцензійної плати за саму програму, що було б найважливішим для визнання того, що вона транслювала шоу за ліцензією. Торгівля форматами стала багатомільярдною індустрією, оскільки мовники впевнено купують шоу, які мають перевірену концепцію та усталену історію. Жоден формат не гарантує успіху, але вони дозволяють мовникам керувати ризиками.

За перший тиждень ITV транслювало п'ять форматів. Три були ігрові шоу: «Вибирай, подвоюй свої гроші» та «Перемагай час». Перші дві були представлені відповідними ведучими, Майклом Майлзом і Г'югі Грін, з Радіо Люксембург (хоча обидві телевізійні розважальні програми були явно

засновані на американських ігрових шоу), а третя була Вікторина Хадсона-Тодмена, яка дебютувала п'ять років тому на CBS. Четвертим форматом стала комедійно-трюкова програма «Люди смішні», заснована на участі глядачів.

Швидко «засуджений глядачами як жорстокий і безглуздий», він також прийшов з Америки, де дебютував на радіомережі NBC у квітні 1942 року, а потім почав транслюватися на телебаченні у вересні 1954 року. П'ятим шоу було змагання талантів під назвою «Шанс життя». Віннік запропонував BBC цей формат чотирма роками раніше, перед тим, як його прем'єра відбулася на ABC у травні 1952 року, але Рональд Уолдман, керівник відділу Light Entertainment BBC, відмовився. Він заявив, що йому сподобалося шоу [7].

До кінця десятиліття комерційна мережа транслювала щонайменше сім інших форматів, чотири з яких дебютували в 1956 році. Телевізійна розважальна програма The Sixty-Four Thousand Question, прем'єра якої відбулася в травні 1956 року, була заснована на популярному The \$64,000 Question. Шоу транслювалося на CBS протягом 11 місяців і стало першою в Америці вікториною про «великі гроші». Телевізійна розважальна програма «Ви довіряєте своїй дружині?», у якій розповідали про подружні пари, походить від однойменного шоу CBS, а Spot the Tune — від «Name That Tune», популярної музичної вікторини, розробленої Ральфом Едвардсом, яка поклала початок довгій кар'єрі. на американському телебаченні в липні 1953 року. Це шоу було спродюсовано Associated-Rediffusion і вперше вийшло в ефір у серпні 1956 року. Це був твір Годсона-Тодмена, який вперше вийшов на NBC у вересні 1952 року. Наступного року Ciss Cross Quiz, випущений Granada, дебютував у червні та тривав 10 років [6].

Він був адаптований з дуже успішного шоу Баррі та Енрайта Tic-Tac-Dough, яке вперше вийшло в ефір на NBC у липні 1956 рік. Потім, у липні 1958 року, в ефір вийшов шестимісячний випуск. Прем'єра однойменної американської версії, також розробленої Баррі та Енрайтом, відбулася на NBC у вересні 1956 року, але через два роки американська мережа раптово

припинила її трансляцію через фіксацію звинувачень, що призвело до розслідування в Конгресі.

Британська версія цього розважального телевізійного шоу не викликала підозр, і звучали заяви про те, що деякі учасники отримали «попереднє знання питань». Нарешті, у вересні 1958 року «Dotto» розпочав 19-місячний показ як телевізійна розважальна програма. Він був заснований на однойменному американському шоу, яке вперше вийшло в ефір у січні 1958 року на CBS і яке також було втягнуте у скандали.

1990-ті роки стали основою сучасної багатомільярдної індустрії форматів, яка включає захисні торговельні організації (Асоціація визнання та захисту форматів), блискучі церемонії вручення нагород у Каннах і суперформати, які вражають глядачів у всьому світі. З боку пропозиції індустрія органічно розширювалася, було створено дві перші глобальні виробничі компанії, з'явилися нові телевізійні жанри, які можна було легко форматувати, а центр торгівлі телевізійними розвагами перемістився зі США до Європи. З іншого боку, попит на формати експоненціально зростає, оскільки дедалі більше телеканалів, які працюють на все більшій кількості комерційних систем мовлення, не мали досвіду, щоб створювати те, що аудиторія завжди віддавала перевагу місцевим шоу. Усі ці зміни разом у 1990-х роках спричинили різке розширення та глобалізацію потокового передавання в міжнародному форматі [6].

Два ключових десятиліття у розвитку телевізійних розваг — 1950-ті, коли були встановлені основні принципи торгівлі, і 1990-ті, коли почався процес, який призвів до суперформатів. Дійсно, багато рис, які характеризують ці формати, стали очевидними в останнє десятиліття 20 століття. По-перше, два формати, такі як «Великий брат» і «Поп-ідол», були створені двома глобальними виробничими компаніями, які були створені в 1990-х роках такими організаціями, як: «Ендемол» і «Пірсон Телевіжн».

По-друге, всі ці шоу виникли в Європі, підтверджуючи нещодавно встановлене лідерство регіону в індустрії телевізійних форматів. Три з них прибули з Великобританії («Мільйонер із Селадора», «Вижили» з Planet 24 і «Поп-ідол»), що свідчить про домінування Британії на телебаченні. Більше того, усі ці формати, за винятком «Мільйонера», допомогли впровадити реаліті-шоу в розклади в усьому світі приблизно через десять років після того, як голландські та британські виробничі компанії почали комерціалізувати жанр.

Нарешті, для того, щоб усі ці формати були успішними в Америці, щоб досягли успіху в усьому світі, можна також зазначити, що американський телевізійний ринок відкрився для іноземних форматів лише в 1990-х роках. Організація Берил Верту почала продавати американські телевізійні комедійні формати в 1970-х роках, але це було радше винятком, ніж правилом. Незадовго до того, як Millionaire, Survivor і Idols стали рейтинговими хітами за Атлантикою, британські незалежні мовники отримали три хіти в США. Першою була Ready Steady Cook, яку Bazalgette продала Food Network у 1995 році. Канал перейменував її на Ready Set Cook, і телевізійна розважальна програма почала довгу (і все ще триває) синдикаційну кар'єру. За цим послідували телевізійні розважальні програми «Війни роботів» МВС і «Чия лінія це взагалі?» наприкінці двадцятого століття. Справедливо стверджували, що ці суперформати допомогли поставити торгівлю форматами, де вона є сьогодні: у центрі світової телевізійної індустрії.

### **Особливості сучасних розважальних телепередач**

Досвід національного телеканалу «1+1» доводить, що успішне розміщення ток-шоу в мережі мовлення можливе завдяки їх концептуальній різноманітності. На каналі вже тривалий час випускаються чотири різноманітні ток-шоу: «Без табу», «Подвійний доказ», «Я так думаю», «Я йду до вас». Щоб уникнути копіювання, творчі групи кожного керуються лише власною концепцією. Так, рейтингова програма «Без табу» зосереджена на

реальних драмах, які переважно мають щасливий кінець, адже її герої не скорилися на милість обставин. Реальні люди свідчать на телекамеру про свій високий дух, який дарує глядачам життєдайну енергію. (Автор і ведуча О. Герасим'юк: «Ми вирішили, що це буде документальна драма, без «приводів», без вигаданих питань, без автопідказок, без розучування ролей»). «Подвійний доказ» має контрастну драматургію: чорно-білі кольори в графічному оформленні, двоє ведучих як уособлення «за» і «проти», учасники поділені на дві групи, які протягом усього ефірного часу шукають консенсус навколо заявленої теми. «Я так думаю» – це обговорення резонансних суспільно-політичних тем на експертному рівні. «Іду на ви» – це телевізійний прес-клуб, де журналісти відверто спілкуються з «первинками», тобто першими особами вітчизняної політичної системи.

Ток-шоу «Нового каналу» під назвою «Життя прекрасне» пропонували (судячи з анонсів) як «шоу успішних людей», «яскраве і душевне». Його автори поставили собі за мету показати, що в Україні є люди, у яких все добре, які зуміли вирішити свої проблеми; і «ці люди живуть поруч з нами, на сусідній вулиці». Подібну ідеологію проповідувало й ток-шоу «Активні особи», яке певний час виходило на телеканалі «Інтер». Його автори моделювали свою мету так: створити сприятливу атмосферу в студії, максимально розкрити людину перед глядачем, але без конфлікту та епатажу.

Проте концептуальна безконфліктність як у першому, так і в другому випадках перетворювала програми на свіже видовище з солодкою інтонацією. Ефірна швидкоплинність обох згаданих ток-шоу спонукає зробити висновок: в основі драматургії має бути конфлікт, особистий, соціальний, світоглядний тощо. Зіставлення суперечностей, динаміка висловлення різних думок – усе це дає програмі емоційну насиченість, створює ефект «живого кіно»; у чому, власне, сила телебачення як виду мистецтва. Окрім сценарної безконфліктності, недоліком ток-шоу є поверхове висвітлення теми. Нерідко можна побачити явне прослизання вздовж його суперечливих фрагментів.

Автори не завжди можуть чітко підсумувати дискусію. Попри все, формат дуже перспективний і вартий уваги журналістів.

Ще одним популярним жанром є реаліті-шоу, запозичене у психологів. Телевізійники транслювали лише те, що було досліджено в наукових цілях, додаючи режисерське оточення. Відомо, що свого часу британська медіакорпорація ВВС замовила вченим провести експеримент із виявлення психологічних змін у людей в екстремальних умовах. Групу волонтерів розділили на «в'язнів» і «наглядачів» і помістили під нагляд в обмежене лабораторне приміщення, що нагадувало в'язницю. Експеримент було припинено достроково, оскільки «наглядачі» занадто вжилися у свою роль і почали вдаватися до відвертого садизму. Однак така рольова гра дала можливість пролити світло на природу влади. Але чому еволюція людської психології має бути лише об'єктом наукового аналізу? – думали тоді продюсери. Як змінюється людина під впливом обставин? - це корисно знати кожному, щоб запобігти певним життєвим конфліктам і колізіям. Так виник жанр реаліті-шоу.

Його філософія заснована на прагненні проникнути крізь межу, що відділяє приватне від публічного. По суті, це реаліті-шоу близьке до документального кіно. Жанр став однією з ознак концепції «інформаційного суспільства», що сприяє руйнуванню приватних обмежень. Тож не думайте про «реаліті-шоу» як про підглядання через лазівку. Це унікальна модель суспільства, яка відображає суспільство. У цьому ключі яскравим був проект телеканалу «Інтер» під назвою «Весілля». Глядачі спостерігали за справжнім весільним дійством: із народним колоритом, розмовами про життя, про витрати на застілля, де і на що житимуть молодята тощо. Таким чином, розгорнулася масштабна дискусія про наболілі життєві проблеми. Тобто жанр сприяє саморегуляції громадської думки, і в цьому його значення. Однак є й інша сторона медалі. «Справжнє ТБ» певною мірою легалізує непривабливі ознаки людської психології: двоїстість (коли герої перед телекамерою



засуджують партнера, демонструючи синдром Іуди), цинічний прагматизм (жертвують певними людськими чеснотами заради виживання), і т. д.

Водночас спонукає до роздумів інтрига, що розвивається в середині антитези герой-антигерой. Ми ніби опиняємось перед невидимим дзеркалом: такі ми, цинічні та дволикі; do you like Тобто жанр реаліті-шоу спонукає до саморозуміння, дає можливість зробити власний вибір. І це має більш ефективний вплив, ніж банальний моралізаторство.

Феномен популярності реаліті-шоу, вважає Б. Потятиник, нагадує нам про невблаганний потяг людини до видовищ, де страждання і радість не вигадані сценаристом, режисером і актором, а цілком «справжні». Таке шоу може проявляти особливості, про які ми навіть не підозрювали [3]. Загалом жанр певною мірою суперечливий, але й дуже цікавий з огляду на можливості творчої самореалізації. Наближення якості вітчизняного телевізійного мовлення до світових стандартів оптимізує вирішення проблеми інформаційної безпеки, яка все ще актуальна для України. Назріла потреба перегляду творчих концепцій загальнонаціональних телеканалів, щоб адекватно висвітлювати українські реалії. Стратегія виживання має змінитися на стратегію розвитку.

Успішний розвиток вітчизняного ТБ тісно пов'язаний з його жанровою різноманітністю. Масовості телевізійного продукту сприяє впровадження сучасних жанрових новацій. Видовищність, діалогічність та інші аспекти телевізійної стилістики значно розширюють глядацьку аудиторію, що, у свою чергу, посилює вплив телепередачі на суспільну свідомість. Жанрові інновації підвищують конкурентоспроможність будь-якого телеканалу. Тому їх науковий аналіз є актуальною справою як для керівників, так і для журналістів.

#### **Адаптація міжнародних телепроектів на українському телебаченні**

Понад 10 років тому на телеканалі «1+1» вийшла перша українська екранізація міжнародного формату. Вікторина «Перший мільйон», створена за форматом Хто хоче стати мільйонером? британської компанії Celador ця

програма видавалася близько 5 років. Так українські телеканали почали освоювати напрям виробництва, який у другій половині 2000-х став одним із основних, а у 2010 році – головним і найрейтинговішим сегментом розважального телебачення.

Костюк І., генеральний продюсер телеканалу ТЕТ, стверджує, що основні етапи освоєння форматів збігаються з етапами розвитку українського телебачення, а саме:

- 1) перший етап – трансляція придбаного західного продукту;
- 2) другий етап – доповнення західного продукту вторинним;
- 3) третій етап – трансляція вторинних адаптацій міжнародних форматів та їх закупівля українськими телеканалами;
- 4) четвертий етап — виготовлення його версій.

До виробництва власних розважальних телепрограм 1-го формату канали підходили по-різному: одні обирали вже досить відомі у світі проекти, в основному після успішної екранізації екранізації, інші телеканали, навпаки, зосереджувалися на ще невідомому. популярні розважальні телепрограми. За словами Костюк І., все почалося з вікторин, потім були шоу про знайомства, кулінарні проекти та шоу про макіяж, потім реаліті-шоу, які, втім, швидко зникли з ефіру і почали відроджуватися лише в останні роки.

«Інтером» стали «Кохання з першого погляду» (формат «Побачення наосліп» англійської компанії Action Time) та «Інтелект-шоу LG «Еврика» (формат компанії LG Electronics), які виходили в ефір 2001 року. Телеканал «Інтер» належав тим каналам, які орієнтовані на маловідомі, але цікаві формати.

Patriot Games базувався на французькому форматі Intervilles («Конкуренція між містами») каналу France 3, відомого лише на місцевому ринку. Встановлено, що невелика французька компанія досить довго створювала цю телевізійну програму, і в 2001 році вони вирішили запропонувати формат змагання між країнами. Згодом цей проект сподобався

керівництву Першого каналу, і на екрани вийшов розважальний телепроект під назвою «Великі гонки».

## **ВИСНОВКИ**

Отже, у сучасному світі танець може бути як засобом самовираження, так і комерційним медіапродуктом для кожного. Сьогодні, безперечно, танцювальні телепрограми є однією з головних складових сучасного мистецтва в Україні, які покликані задовольнити потреби пересічного телеглядача.

Сучасні телевізійні танцювальні телевізійні проекти характеризуються масштабністю події, масовістю, видовищністю, а глядачі не просто дивляться програму, а й де-факто стають її співучасниками. У нашій країні індустрія танцювальних шоу-програм досить розгалужена, про що свідчить телевізійний проект світового рівня «Танцюють всі!», який є форматом шоу «So You Think You Can Dance?». («Do you think you can dance?») британської компанії RDF. Відзначимо, що у виробництві вітчизняних танцювальних телевізійних програм використовуються не тільки національні елементи танцю, а й за основу беруться кращі європейські танцювальні зразки. Більше половини танцювальних телешоу і телепроектів у нашій країні пов'язані комерційною складовою.

У результаті всього вищесказаного можна зробити висновок, що одна розважальна телепрограма породжує потребу в іншій. програма І ось аудиторія телеканалу все більше часу починає проводити біля телеекрану.

Можна також погодитися зі словами С. Акінфієва щодо того, що:

«Розважальна складова все більше стає невід'ємною частиною інформаційно-аналітичного телемовлення, утворюючи рух у бік видовищності як одну з головних тенденцій розвитку сучасного телебачення». Жанр став однією з ознак концепції «інформаційного суспільства», що сприяє руйнуванню приватних обмежень. Тож не думайте про «реаліті-шоу» як про підглядання через лазівку. Це унікальна модель суспільства, яка відображає

суспільство. У цьому ключі яскравим був проект телеканалу «Інтер» під назвою «Весілля». Глядачі спостерігали за справжнім весільним дійством: із народним колоритом, розмовами про життя, про витрати на застілля, де і на що житимуть молодята тощо. Таким чином, розгорнулася масштабна дискусія про наболілі життєві проблеми. Тобто жанр сприяє саморегуляції громадської думки, і в цьому його значення. Однак є й інша сторона медалі. «Справжнє ТБ» певною мірою легалізує непривабливі ознаки людської психології: двоїстість (коли герої перед телекамерою засуджують партнера, демонструючи синдром Іуди), цинічний прагматизм (жертвують певними людськими чеснотами заради виживання), і т. д. Водночас спонукає до роздумів інтрига, що розвивається в середині антитези герой-антигерой. Ми ніби опиняємось перед невидимим дзеркалом: такі ми, цинічні та дволикі; do you like Тобто жанр реаліті-шоу спонукає до саморозуміння, дає можливість зробити власний вибір. І це має більш ефективний вплив, ніж банальний моралізаторство.

Феномен популярності реаліті-шоу, вважає Б. Потятиник, нагадує нам про невблаганний потяг людини до видовищ, де страждання і радість не вигадані сценаристом, режисером і актором, а цілком «справжні». Таке шоу може проявляти особливості, про які ми навіть не підозрювали. Загалом жанр певною мірою суперечливий, але й дуже цікавий з огляду на можливості творчої самореалізації.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бірбом К. Ведуча ток-шоу. Супутник-ТВ. 2005. №7.
2. Довідник журналіста. Київ : Видавничий центр «Софія-прес», 2003. 124 с.
3. Богомолова Н. Соціальна психологія друку, радіо, телебачення Київ, 1991. – 424 с.
4. Богорад Т. Семантико-стилістичні засоби конотації в повоєнній прозі В. Кьоппена : автореф.дис ... канд. філол. наук Київ, 1988. 24 с.

5. Вакурова Н. В. Типологія жанрів сучасних екранних постановок : навч. посібник. Н.В. Вакурова, Л.І. Московія. Київ : Ін-т сучасного мистецтва, 1998. 66 с.
6. Галлер К. Репортаж: навчальний посібник, пер.К.В.
7. Демченко С. Комунікативний аспект у розвитку сучасного громадянського суспільства. Львів: Телерадіожурналістика. Збірник наукових праць ЛНУ ім.К.І. Франка, 2011. Т. 11. С. 117–123.
8. Демченко Стратегія мовного впливу в жанрі передвиборчих органів едебатів : автореф. Дис... канд. філол. Науки Київ, 2013. 24 с.
9. Демченко С. Про типи дискурсу. Інституційний та персональний дискурс: Збірник наукових праць. Київ, 2020. С. 5-19.
10. Журналістика : словник-довідник. авт. - Організуйте. І.Л. Михайлин .Київ: Академвідів, 2013. 320 с.
11. Картер Б. Шмідт М. CBS для виправлення URL: <http://www.nytimes.com/2005/10/23/arts/television/23dede.html>// New York Times. Нью-Йорк, 2013. 08 листопада.
12. Каветт Д. Завершити дебати Керрі/О'Ніла // ABC. Шоу Діка Каветта. 1971.30 черв.
13. Каветт Д. Ток-шоу: конфронтації, гострі коментарі та позакадрові секрети. Обкладинка, 2010. 304 с.
14. Каветт Д. «Коли той хлопець помер на моєму шоу» <http://www.nytimes.com/2005/10/23/arts/television/23dede.html> // New York Times. Нью-Йорк, 2007. 03 травня.
15. Клайв Дж. Геній Діка Каветта. URL: [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/clives\\_lives/2007/02/dick\\_cavett.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/clives_lives/2007/02/dick_cavett.html)
16. Коффі Ф. 60 хвилин: 25 років найкращої години телебачення. Загальна видавнича група, 1993. 304 с.
17. Карасик В. Поняття мовного впливу. Збірник наукових праць. Київ : Інститут мовознавства РАН, 2014. – 330 с.

18. Лісневська О. Телевізійний спецрепортаж у сучасному медіапросторі. Львів: Телерадіожурналістика. Збірник наукових праць ЛНУ імені К. І. Франка, 2018. Т. 17. С. 108 – 113.
19. Лізанчук В. Просвітництво та маніпулятивна пропаганда в умовах нинішньої російсько-української війни. Львів: Телерадіожурналістика. Збірник наукових праць ЛНУ імені К. І. Франка, 2018. Ст. 17. С. 22–51.
20. Мадсен А. 60 хвилин: влада і політика найпопулярнішого теленовинного шоу Америки. Нью-Йорк: Додд, Мід і компанія, 1984.
21. Маккей М-Дж. 60 хвилин: Віхи. URL: <http://www.cbsnews.com/news/60-minutes-milestones>
- 22 Могилевська Є.В. Ток-шоу як телевізійний жанр: походження, різновиди, методи маніпулювання. Є.В. Могилевська. Акценти: нове в масовій комунікації : альманах : вип.5-6 (60–61, ф-т журналістики ВДУ; за ред. Тулупова В. В. Київ, 2006. С. 40–48.).
23. Яковець, А. В. Телевізійна журналістика: теорія і практика : посіб, 2-ге вид., доп. і перероб. А. В. Яковець. Київ : 2021. 243с.

*Бура Марія Володимирівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 3 курсу,  
Керівник: заступник директора  
з навчальної роботи НН ІМ,  
викладач кафедри аудіовізуального мистецтва  
Підпалій Ростислав Юрійович*

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ПОЕТИЧНОГО КІНЕМАТОГРАФУ»**

### **СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА**

**Актуальність дослідження.** Кінематограф завжди був важливим аспектом культурного спадку кожної країни, а історія українського кінематографу нараховує численні видатних режисерів та художників, які своєю творчістю внесли вагомий внесок у світову кіноіндустрію. Одним із



найвизначніших і унікальних постатей в історії українського кінематографу є Сергій Параджанов. Його фільми, здебільшого створені в умовах радянського режиму, відзначаються неперевершеним художнім мистецтвом та глибоким символізмом.

Сергій Параджанов був майстром кінематографу, який у своїх творах поєднував елементи фольклору, естетику мистецтва та соціокультурний контекст свого часу. Його фільми, такі як «Колір граната», «Тіні забутих предків», «Сіяння весни», стали класикою світового кінематографу та залишили незабутній слід в історії мистецтва. Однак, творчість Параджанова не була обмежена лише кінематографом - він також вигравав у своїх фільмах режисерську роль, відкриваючи перед глядачем найглибші почуття та емоції персонажів через образи та символи.

**Теоретичним підґрунтям для дослідження** послуговували праці таких авторів, як Бабишкін О.К., Погрібна Л.З., Тримбач С.В., Брюховецька Л.І., Антипенко А., Осика Л., Будний В., Ільницький М., Григорян Л., Зубавіна І.Б., Скуратівський В., Дзюба І., Петрова О.М., Бажан М., які розглядали роль кінематографу та мистецтва в суспільстві, а також праці вчених-кінокритиків, які аналізували творчість Сергія Параджанова.

**Об'єкт дослідження** – творчість та вплив Сергія Параджанова на світовий та український кінематограф.

**Предмет дослідження** – стилістичні та художні особливості фільмів Сергія Параджанова та їхній вплив на культурно-мистецький контекст.

**Мета дослідження** - теоретично та практично обґрунтувати вплив творчості Сергія Параджанова на розвиток світового кінематографу та культурно-мистецького спадку України.

Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити низку **завдань**:

1. Проаналізувати стилістичні та художні особливості фільмів Сергія Параджанова;
2. Вивчити вплив його творчості на розвиток світового кінематографу;

3. Розглянути контекст часу та умови, в яких працював режисер;
4. Оцінити спадок Сергія Параджанова в сучасному українському кінематографі.

**Методи дослідження.** У процесі роботи будуть використовуватися методи наукового аналізу, аналізу фільмів, літературних джерел та інтерв'ю з вченими та експертами з області кінематографу.

**Апробація отриманих результатів** може відбуватися на різних рівнях, включаючи аналіз та обговорення науково-практичних конференціях, семінарах та форумах, які спрямовані на вивчення кінематографу та культурної спадщини. Також результати дослідження можуть бути використані для популяризації творчості Сергія Параджанова серед широкої аудиторії через проведення виставок, фільмових переглядів та інших культурних заходів.

Отримані результати можуть також бути корисними для кінематографічних шкіл і університетів як основа для розробки курсів з вивчення кінематографу та творчості Сергія Параджанова. Таким чином, дослідження має практичне застосування в освітній та культурній сферах, сприяючи поглибленню розуміння і визнанню важливості спадщини цього видатного режисера для культурного розвитку України та світу.

**Практичне значення дослідження** одержаних результатів полягає в тому, що воно може бути використані як основа для подальшого вивчення і вдосконалення творчої спадщини Сергія Параджанова. Результати дослідження можуть стати основою для проведення відкритих лекцій, майстер-класів та обговорень в університетах, кінотеатрах та культурних центрах з метою просвітницької та освітньої роботи.

### **Інноваційність та стильові особливості кіно Сергія Параджанова**

Фільми Сергія Параджанова – це унікальне творіння в світовому кінематографі, яке невід'ємно пов'язане з індивідуальним стилем режисера та його підходом до створення кіношедеврів.

По-перше, слід звернути увагу на яскраво виражений індивідуальний стиль фільмів Параджанова. Його творчість переповнена фольклорними елементами, міфологією, символізмом та метафорами. Кожен фільм стає своєрідним мистецьким витвором, який не має аналогів в історії кіно.

Однією з ключових характеристик фільмів Параджанова є їхня барвиста образність. Він майстерно використовує кольори для створення відповідного настрою та атмосфери в кожній зі своїх картин. Наприклад, у фільмі «Тіні забутих предків» (1964), темні, насичені кольори символізують трагедію та смерть, водночас як світлі, пастельні кольори віддзеркалюють тему любові і життя. Така виразна кольорова гама сприяє поглибленню емоційного сприйняття глядача та додає фільмам витонченості.

По-друге, фільми Параджанова вражають своєю поетичністю та ліричною атмосферою. Режисер здійснює глибокий зоровий та емоційний вплив на аудиторію, надаючи своїм роботам особливу чарівність та таємничість. Для досягнення цього ефекту, він активно використовує фольклорні мотиви та міфологічні образи. Наприклад, у фільмі «Арсенал» (1929), Параджанов вдало поєднав мотиви грузинських народних пісень і танців зі сюжетом, створивши тим самим атмосферу романтичного та бунтарського кохання. Це дозволяє глядачам зануритися у світ загадкових образів і переживати захоплюючі миті емоційної віддачі.

Третім важливим аспектом фільмів Параджанова є їхня складна, багатошарова символіка. Режисер відкриває перед глядачем глибокий філософський зміст через використання символічних образів та метафор. Наприклад, у фільмі «Колір граната» (1969), гранат стає символом життя, любові і смерті. Ця символіка збагачує фільми додатковими рівнями та дозволяє глядачеві розглядати їх у контексті різних тем та ідей.

Ще однією визначальною особливістю стилю Параджанова є його незвичайна режисерська манера. Він часто використовує нестандартні ракурси, монтаж і освітлення, щоб створити особливу атмосферу та здійснити

вражаючий вплив на аудиторію. Наприклад, у фільмі «Сад Гетсиманський» (1984), Параджанов використовує прийом «стоп-кадру», щоб створити ефект сповільненого часу та підкреслити імпресіоністичний настрій.

Вплив культурних та історичних контекстів на візуальний та наративний стиль Сергія Параджанова є темою, що вимагає глибокого аналізу та розгляду. Параджанов, як режисер і художник, був відомий своєю багатошаровістю та мистецькою глибиною в кожному своєму творі. Його роботи вражають своєю естетикою та символікою, і, без сумнівів, культурний та історичний контекст вплинув на формування його мистецького стилю.

Вплив народного мистецтва на стиль Параджанова може бути розглянутий як один із ключових аспектів його творчості. Режисер був не тільки вірним національним корінням, але і відданим шанувальником українського та армянського народного мистецтва. Він бачив красу та глибину у народних образах, які відображалися у вишивках, орнаментах, одязі та музиці.

У фільмі «Тіні забутих предків», можливо найбільшому шедеврї Параджанова, ми спостерігаємо яскравий вплив народного мистецтва на візуальний стиль фільму. Сцени, зняті в Карпатах, відзначаються особливою аутентичністю та використанням українського орнаменту, вишивки та народного одягу. Це не тільки створює атмосферу екзотики та містики, але й підкреслює глибокий зв'язок режисера з культурою свого народу. Кожен кадр, неначе картинка з народного епосу, сповнений символізмом та таємницею.

Фольклор та міфологія також грали важливу роль у творчості Параджанова. Режисер був захоплений казками, притчами та легендами, які відображали колорит та дух народу. У його фільмах часто зустрічаються образи казкових персонажів, які символізують якісь певні аспекти людської природи чи соціальної дійсності.

Одним з найвідоміших фільмів Параджанова є «Колір граната», що відзначається величезним впливом фольклору та міфології. Сюжет фільму

побудований на основі вірша Омара Хайяма «Бісмільяхі», і він сповнений символічними образами та притчами. Цей фільм веде нас у світ мудрості та філософських роздумів, і використовує такі фольклорні елементи, як алегорії, метафори та загадкові образи, щоб створити атмосферу загадковості та вічного питання про сенс життя.

Історичні події також мали важливий вплив на творчість Параджанова. У фільмі «Арсенал», який розповідає про події 1917 року в Києві, ми бачимо яскравий приклад використання історичного контексту для створення соціально-критичного фільму. Режисер вдячно використовує елементи революційних подій, боротьби за владу та соціальних конфліктів, щоб створити атмосферу драматизму та трагізму. Фільм стає свідченням несправедливості та кривавості історичних реалій того часу [1, с. 156].

Загальні тенденції впливу культурних та історичних контекстів на стиль Параджанова включають в себе використання елементів народного мистецтва, фольклору, міфології та історії. Він здійснював поєднання реалізму та фантастики, створюючи атмосферу загадковості та містики. Також його фільми часто мали соціально-критичний спрямований, відображаючи проблеми суспільства через призму історії та культури.

Завдяки цим тенденціям, творчість Сергія Параджанова стала визнаним як унікальним імпресіоністським явищем в світовому кінематографі. Його фільми запам'яталися за їхньою магією, виразністю та неповторністю. Кожен його твір - це не просто фільм, а справжній мистецький шедевр, який завжди залишатиметься важливим пунктом в історії кіно.

У вічному світі мистецтва, де кожен створений шедевр є продуктом не лише майстерності, але й неповторної творчої душі, ім'я Сергія Параджанова блиснуло своєю унікальністю та творчою силою. Його роботи, зокрема фільми, завжди вражали глибиною та несподіваністю образів, надавали дивовижний відпочинок душі та мозку глядача. Одним із ключових джерел

натхнення та джерела творчості для Параджанова стала традиційна культура та фольклор України та різних народів світу.

Варто зазначити, що ім'я Сергія Параджанова вже давно відома не лише українському кіно, а й у світовій кінематографії. Його фільми завжди були унікальними, а їхня специфічна естетика залишила незабутні сліди в історії кіно. Один із ключових аспектів його творчості, який маємо наголосити, - це використання традиційного мистецтва та фольклору в його фільмах.

У своїй творчості Сергій Параджанов був справжнім митцем, який вдихнув життя в образи та мотиви традиційного мистецтва. Він був не просто режисером, але й справжнім художником, який створював не просто фільми, а візуальні поетичні твори. Один із фільмів, де це виразно виявляється – «Тіні забутих предків». У цьому фільмі Параджанов використовує елементи народного орнаменту в декораціях, костюмах та музиці. У багатьох сценах цього фільму відчувається вплив народного танцю та обрядів. Наприклад, сцена танцю під музику скрипки є одним із найвідоміших образів фільму.

Завдяки своїй багаторічній вивченій народної культури, особливо української, Параджанов зміг відтворити в своїх фільмах атмосферу давніх часів, передаючи відчуття та емоції, які супроводжували народні обряди та свята. Його роботи не просто розповідали про події минулого, але й дарували можливість глядачам пережити ці події на власній шкірі, відчути дух народного свята та відкрити для себе незвідані світи [2].

Однією з важливих рис творчості Параджанова є його здатність поєднувати реалізм і фантастику. У багатьох його фільмах зустрічаються елементи магії, містики та фольклору. Це створює унікальну атмосферу та додає образам глибину і таємничість. Варто відзначити, що цей прийом використовувався не просто для створення ефектного видовища, але і для розкриття внутрішніх конфліктів та почуттів персонажів [3, с. 171].

Параджанов також був великим любителем мистецтва різних народів світу. Він подорожував багатьма країнами, вивчав традиційне мистецтво



різних культур і завжди відкривав для себе нові джерела натхнення. У своїх фільмах він використовував елементи мистецтва Кавказу, Азії, Африки та інших регіонів світу. Наприклад, у фільмі «Іван Іванович» Параджанов використовував елементи перського мистецтва в декораціях та костюмах. У багатьох сценах цього фільму відчувається вплив перської музики та танцю.

Важливо відзначити, що використання елементів традиційного мистецтва в кіно було не новим явищем навіть на час Параджанова. Однак саме Сергій Параджанов зміг надати цьому прийому свою унікальну інтерпретацію та створити візуальну мову, яка була характерною саме для його фільмів. Він поєднував в одному полотні реалізм і фантастику, створюючи неповторні образи та сюжети, які залишали глядачів безмовними.

У фільмах Сергія Параджанова видно, як природа і культура об'єднуються в єдиному творі мистецтва. Він був митцем, який віддавав належне традиціям і культурному спадку, але водночас розкривав їхню актуальність та сучасність. Його фільми стали не просто кінематографічними шедеврами, але і специфічними пам'ятниками культури, які залишаться вічними свідками творчості одного із найвидатніших режисерів у світі. Тож, використання традиційного мистецтва та фольклору в творчості Сергія Параджанова є не лише питанням стилістики, але й виявом його глибокого розуміння світу мистецтва та його ролі в культурному спадку.

### **Тематичний та ідеологічний аспект творчості Параджанова**

Творчість Сергія Параджанова, видатного українського режисера і кінематографіста, завжди була невичерпним джерелом філософських роздумів та пошуку сенсу у світі мистецтва. Однією з центральних тем і мотивів, які пронизують його творчість, є ідентичність. Ця тема стає своєрідним ключем до розуміння глибоких аспектів його фільмів [4, с. 64-67].

Ідентичність - це поняття, що стоїть на перетині індивідуальності, культури і історії. У своїх фільмах Параджанов відобразив різні аспекти цієї складної проблеми. Головні герої його творінь намагаються знайти власну

ідентичність в умовах соціокультурного тиску, історичних змін і навіть внутрішніх конфліктів.

Один з найбільш визначних фільмів Параджанова, «Тіні забутих предків», є парадигматичним прикладом цієї теми. Головний герой, Іванко Кожухар, є символом українського народу, який виставлений на випробування ворожих сил, що намагаються його асимілювати. В цьому фільмі ми спостерігаємо, як герой відстоює свою ідентичність, відмовляючись від асиміляції та залишаючись вірним своїм корінням.

Але інші фільми Параджанова також розглядають тему ідентичності. У «Арсеналі» герої борються за незалежність та свободу українського народу. У «Івані Івановичі змінює професію» головний герой постійно шукає свій власний шлях в житті, що є важливою частиною його ідентичності. У «Кольорі граната» героїня намагається зберегти свою вірменську культуру в умовах політичних та історичних турбулентностей. Ці приклади свідчать про постійний пошук та захист ідентичності як одного із головних аспектів творчості Параджанова.

Культура є ще однією важливою темою, яка пронизує фільми Параджанова. Він вважав, що національна культура і мистецтво є не тільки джерелом ідентичності, але й духовною сутністю народу. Тому він часто звертав увагу на фольклор, мистецтво та традиції свого народу.

У «Тінях забутих предків» ми бачимо вплив українського народного мистецтва на героя Іванка Кожухара. Багато сцен фільму були зняті в Карпатах, де видно відображення національних обрядів і звичаїв. Таким чином, Параджанов показує важливість культурної спадщини для формування ідентичності [5, с. 61-65].

В «Арсеналі» фольклорні елементи та національний колорит відіграють важливу роль у створенні образу борців за незалежність. У фільмі «Іван Іванович змінює професію» головний герой є майстром народної творчості, що відображає важливість національних традицій у створенні своєї

ідентичності. «Колір граната» показує вірменську культуру через призму життя і страждань головної героїні.

Історія – це ще одна важлива тема, яка присутня у фільмах Параджанова. Він створює картини історичних подій, які мали велике значення для українського народу. У фільмі «Арсенал» розповідається про героїчну боротьбу українців за незалежність під час Громадянської війни та війни з Польщею у 1918 році. Ця історія стала символом національної гідності та боротьби за свободу.

Ідеологічний підхід Сергія Параджанова до кінематографії визначається як глибоко гуманістичний і патріотичний. Він був відомий своєю вірою у силу мистецтва як засобу пробудження національної свідомості та підтримки гідності кожної особистості.

Параджанов був насамперед прихильником свободи творчості та самовираження. У своїх фільмах він завжди намагався передати глибокий емоційний зміст та особисті переживання своїх персонажів. Він вважав, що кіно має бути не просто розважальним жанром, але й мистецтвом, яке може змінювати світ і впливати на думки глядачів [6, с. 116-124].

У своїх фільмах Параджанов часто відтворював актуальні соціальні та політичні проблеми свого часу. Він висвітлював теми, які були наболілі для його народу, зокрема важливі історичні події. Фільм «Арсенал», створений ним, розповідає про події 1918 року, коли український народ відстоював свою незалежність. Цей фільм визнаною шедевром кінематографу і водночас актом патріотизму, який підтримував патріотичні почуття українського народу.

У фільмі «Колір граната», Параджанов звернув увагу на життя вірменської поетеси Сюзанни, що стала символом справедливості та боротьби за права та гідність жінок. Ця стрічка нагадує нам про важливість гендерної рівності та прав жінок, які ще досі залишаються актуальними проблемами у багатьох країнах.

Параджанов також був прихильником збереження та популяризації національної культури. У своїх фільмах він вдало поєднував мистецтво та традиції свого народу, роблячи це висококласним мистецтвом. Він використовував українські народні пісні, танці та обряди для створення унікального образного світу, який відображав національну ідентичність українського народу.

Гуманізм є ключовою складовою ідеології Параджанова. Він вірив у найвищі цінності людства, такі як свобода, рівність та справедливість. У своїх фільмах він часто долав границі культур і націй, підкреслюючи спільність людських цінностей та переживань.

Гуманізм Параджанова виявився в його зображенні людей у всій їхній різноманітності. Він показував персонажів такими, які вони є, з їхніми сильними і слабкими сторонами, радощами і печалю. Це робило його фільми особливо глибокими та емоційно насиченими [7, с. 156].

Параджанов також був активним прихильником свободи особистості. Він наголошував на праві кожної людини на власний вибір та самовираження. У своїх фільмах він часто показував персонажів, які борються за свою свободу, будь то фізична чи духовна. Фільм «Арсенал» є яскравим прикладом героїчної боротьби українських робітників за свої права та гідність. У фільмі «Колір граната», Сюзанна виражає свою свободу через свою поезію та мистецтво, не зважаючи на обмеження та переслідування.

Патріотизм був ще однією важливою складовою ідеології Параджанова. Він був глибоко закоханим в Україну та українську культуру. У своїх фільмах він намагався передати найкращі сторони своєї Батьківщини та надихати глядачів на патріотичні почуття.

Патріотизм Параджанова проявився в його використанні українських народних елементів у фільмах. Народні пісні, танці та обряди стали не просто частиною сюжету, але і символами національної гордості та спадщини. У фільмі «Тіні забутих предків», природа Карпат та українська музика стають

важливими символами національної свободи та незалежності. У фільмі «Колір граната», він вдало поєднує вірменську та українську культури, показуючи їхню різноманітність та багатство.

### **Висновки.**

Фільми Сергія Параджанова – це унікальне творіння в світовому кінематографі, яке невід'ємно пов'язане з індивідуальним стилем режисера та його підходом до створення кіношедеврів. Однією з ключових характеристик фільмів Параджанова є їхня барвиста образність. Ще однією визначальною особливістю стилю Параджанова є його незвичайна режисерська манера. Він часто використовує нестандартні ракурси, монтаж і освітлення, щоб створити особливу атмосферу та здійснити вражаючий вплив на аудиторію. У фільмах Сергія Параджанова видно, як природа і культура об'єднуються в єдиному творі мистецтва. Режисер був митцем, який віддавав належне традиціям і культурному спадку, але водночас розкривав їхню актуальність та сучасність. Його фільми стали не просто кінематографічними шедеврами, але і специфічними пам'ятниками культури, які залишаться вічними свідками творчості одного із найвидатніших режисерів у світі. Параджанов також був прихильником збереження та популяризації національної культури. У своїх фільмах він вдало поєднував мистецтво та традиції свого народу, роблячи це висококласним мистецтвом. Параджанов був активним прихильником свободи особистості. Він наголошував на праві кожної людини на власний вибір та самовираження. Патріотизм був ще однією важливою складовою ідеології митця. Він був глибоко закоханим в Україну та українську культуру.

**Детальний аналіз фільму «Тіні забутих предків».**

Фільм «Тіні забутих предків» – це твір, який привертає увагу своєю унікальною сюжетною лінією, глибокою тематикою і характерною стилістикою. Сюжет фільму розгортається в історичному контексті і розповідає історію однієї родини на протязі кількох поколінь. Головний герой, який належить до цієї родини, вирішує розкрити таємницю своїх предків і

відновити їхню історію. Ця історія охоплює багато років і розгортається на тлі важливих історичних подій та соціокультурних змін. Фільм відтворює цю сюжетну драму з великою точністю до деталей, що робить його надзвичайно цікавим для глядачів [8, с. 430].

Тематика фільму «Тіні забутих предків» багатогранна і багатопланова. Однією з ключових тем є тема ідентичності та пошуку свого коріння. Головний герой намагається зрозуміти, хто він є насправді, і відновити своє сімейне дерево. Це відчуття втрати та бажання знайти власну ідентичність допомагає зрозуміти важливість зв'язку з минулим і власними коріннями.

Ще однією важливою темою є тема історії та її впливу на сучасність. Фільм показує, як минуле може вплинути на події сьогодні, і наголошує на важливості збереження історичної пам'яті. Ця тема робить фільм актуальним і важливим, оскільки вона підкреслює важливість вивчення та розуміння минулого для сучасного суспільства.

У стилістичному плані фільм «Тіні забутих предків» відзначається високою якістю зйомки та майстерністю режисера. Кожен кадр у фільмі має свою чітку композиційну структуру. Камера майстерно передає емоції героїв і атмосферу сцен, що робить перегляд фільму захоплюючим та емоційно насиченим.

Окрім того, музичний супровід у фільмі грає важливу роль у створенні настрою і підсиленні емоцій. Саундтреки відображають драматичні моменти і додають глибини сценам. Ця стилістична особливість допомагає створити повнокровну та виразну картину.

Зі сюжетом, тематикою та стилістичними особливостями фільму «Тіні забутих предків» пов'язана його атмосфера. Фільм створює особливий настрій, що переносить глядача в інший час і простір. Історичні костюми, архітектурні деталі та декорації допомагають відчувати аутентичність подій, які відбуваються на екрані.



Узагальнюючи, фільм «Тіні забутих предків» вражає своєю складною сюжетною структурою, глибокою тематикою і вишуканою стилістикою. Він піднімає важливі питання ідентичності, впливу історії на сучасність і важливості збереження культурної спадщини. Фільм вражає своєю емоційною насиченістю і глибиною персонажів, роблячи його одним із значущих творів кінематографу [9].

Аналіз символізму та використання фольклорних елементів у фільмі «Тіні забутих предків» відкриває перед нами багатогранний світ кінематографії, який глибоко вкорінений у культурному спадку України. Цей фільм відзначається вишуканим використанням символіки та фольклорних мотивів, що додають йому глибокий сенс і створюють непередбачувану атмосферу.

Один із ключових символів, який пронизує весь фільм, – це дерево. Дерево є не лише частиною природи, але й символом життя та родовідної спадщини. Воно стоїть на мальовничому пагорбі і відіграє роль своєрідного зв'язку між сучасністю і минулим. Його листя весняне та свіже, а в корі стежаться столітні шрами, що символізує зв'язок з минулими поколіннями. Ця символіка допомагає глядачу відчувати, що життя перетинається зі спадщиною, і пам'ять про минуле завжди з нами.

Фольклорні елементи в фільмі «Тіні забутих предків» також відіграють важливу роль у створенні атмосфери та вираженні глибокого зв'язку з культурою і традиціями України. У фільмі можна побачити різноманітні обряди та обрядові предмети, такі як пісні під час весілля, обряд збирання меду та багато інших. Ці елементи додають фільму автентичності і реалізму, і роблять його більш доступним для глядачів, які бажають краще розібратися в українській культурі та традиціях.

Символізм відображається і в образах головних персонажів фільму. Головна героїня, Марія, може бути сприйнята як символ природи і жіночності. Її відносини з природою та вміння спілкуватися з тваринами надають їй

особливу магічну силу. Інший головний персонаж, Іван, представляє собою сили раціонального світу, але він також пов'язаний з природою через свої коріння. Ця протилежність між двома головними героями створює динаміку фільму і додає йому глибину.

Одним із найважливіших фольклорних мотивів у фільмі є мотив міфічного звіра. Мавпи, які зустрічаються в лісі, можуть бути сприйняті як символи дикої природи та примітивних сил. Вони відіграють важливу роль у розвитку сюжету та взаємодії головних героїв з природою. Також варто відзначити сцену, де головні герої вступають у контакт із місцевими обителями, які мають відмінну культуру та свої таємничі обряди. Це створює конфлікт між світом раціонального і світом магічного, що сприяє розкриттю глибинних тем фільму.

Не можна не зазначити ролі природи у фільмі. Природа виступає не лише як тло для дійових осіб, але і як активний учасник подій. Мальовничі ліси, струмки та поля створюють неповторну атмосферу і надають фільму відчуття присутності природи в кожній сцені [10, с. 447].

При розгляді технік кінематографічної майстерності, використаних Сергієм Параджановим у фільмі «Тіні забутих предків», можна відзначити низку вражаючих та інноваційних прийомів, які визначили цей фільм як шедевр кінематографу. Параджанов, у своїй роботі, демонструє унікальний підхід до створення образів, використовуючи різноманітні засоби візуальної ескапади та символізму, що надають фільму глибший сенс.

Однією з ключових технік, які Параджанов використовує у «Тінях забутих предків», є різноманітність кадрів та композиційна складність. Він часто застосовує панорамні кадри, які дозволяють глядачеві бачити великі простори природи, вплетені в історію та дію фільму. Така композиція створює враження монументальності та епічності, додаючи фільму особливого художнього значення.

Крім того, Параджанов вирішив використовувати багато символів і алегорій у своєму фільмі. Наприклад, він активно використовує природу як символічний образ, аби передати певні емоції та ідеї. Деревя, ріки та гори стають метафорами для долі головних героїв та розвитку їхніх внутрішніх конфліктів. Це створює відчуття природної гармонії та психологічної напруженості в одному фільмі [11, с. 77-79].

Не менш важливою є використаний Параджановим музикальний супровід. Фільм відзначається емоційною та душевною музикою, яка глибоко впливає на глядача і підсилює його сприйняття подій на екрані. Музика стає не тільки супроводом, але і важливим елементом створення атмосфери фільму та підкреслення емоційних нюансів.

Ще однією важливою технікою, яку Параджанов використовує, є використання колориту та костюмів. Він створює барвисті та екзотичні образи персонажів, що додає візуального багатства фільму. Костюми і макіяж персонажів допомагають передати їхні характери і створюють враження приголомшливої краси та містичності.

Крім цього, Параджанов активно використовує засоби монтажу, щоб створити ритмічну структуру фільму. Він варіює темп і тон фільму, використовуючи різні типи переходів між кадрами. Це створює враження плинності та динамічності, що підсилює ефект спостереження за життям героїв.

Зазначимо також, що Параджанов вдалим чином поєднує різні мовні елементи у фільмі, включаючи поетичну мову, діалекти та народні пісні. Це додає автентичності і культурної глибини фільму, робить його більш насиченим і захоплюючим для глядача.

Фільм «Тіні забутих предків» є ключовим етапом у кар'єрі видатного армянського режисера Сержа Параджанова. Аналізуючи роль і значення цього фільму в його творчості, важливо розглянути як його біографічні фактори, так і вплив цього шедевра на світове кіно [12, с. 21-26].

Серж Параджанов, відомий своєю унікальною і експериментальною режисерською майстерністю. Фільм «Тіні забутих предків», що був випущений у 1965 році, став одним з його найбільших досягнень і символом його визнання у світі кіно.

Спочатку варто визначити, що цей фільм став своєрідним переломним пунктом у кар'єрі Параджанова. До цього часу він вже був відомим в українському і радянському кіно, але «Тіні забутих предків» підняли його репутацію на новий рівень. Фільм отримав численні нагороди та визнання на міжнародних кінофестивалях і додав до імені режисера слави національного та світового масштабу.

Однією з ключових ролей «Тіней забутих предків» в кар'єрі Параджанова є його вираження національної ідентичності. Фільм глибоко вкорінений у культурі та історії вірменського народу і став важливим виразником цих цінностей через мистецтво кіно. Параджанову вдалося передати душу і суть вірменської культури через візуальну поезію фільму, використовуючи символізм, метафори та постійне натхнення архітектурою та природою.

Другою важливою роллю «Тіней забутих предків» є їхній внесок у світове кіно. Цей фільм відкрив нові горизонти для радянського кінематографу, демонструючи, що артисти можуть використовувати кіно для вираження індивідуальних поглядів і створювати власний стиль, не обмежуючись стандартами та канонами. «Тіні забутих предків» підкреслили важливість експерименту та творчості в кіно та надовго залишили свій слід у світовій історії кінематографу [13, с. 50-55].

Третім ключовим аспектом ролі цього фільму в кар'єрі Параджанова є його внесок у розвиток кінематографічних технік. Режисер використовував різноманітні експериментальні методи, такі як візуальна символіка та нестандартна кадрова композиція, для створення унікального образу фільму.

Це відкрило нові можливості для кіно і стало поштовхом для інших режисерів експериментувати з формою і змістом фільму.

Найважливішим внеском фільму «Тіні забутих предків» у кар'єру Параджанова є його вплив на майбутні покоління кінорежисерів. Цей фільм надав відповіді на питання про те, як кіно може бути мистецтвом і виразом індивідуальної творчості. Він надихнув багатьох молодих режисерів на пошук свого голосу та створення власних шедеврів.

Узагальнюючи, фільм «Тіні забутих предків» займає важливе місце в кар'єрі Сержа Параджанова, розкриваючи його як талановитого режисера, митця і відомого представника вірменської культури. Він не тільки вніс вагомий вклад у світове кіно і розвиток кінематографічних технік, але й залишив незабутній слід у серцях глядачів та майбутніх поколінь режисерів. "Тіні забутих предків" залишаються вічними у світі кіно мистецтва і продовжують інспірувати та захоплювати світову аудиторію.

### **Вивчення символічної мови у фільмі «Колір граната»**

Фільм «Колір граната», відомий також як «Саят-Нова», це кінематографічний твір, створений режисером Сергієм Параджановим у 1968 році. Це картина, яка залишає глибокий відбиток візуальної естетики та символізму, відмінна від більшості традиційних кінострічок. Вона відображає не лише історію і культуру Вірменії, але й глибоко персональне бачення Параджанова [14, с. 3].

Перш за все, «Колір граната» не є фільмом у звичному розумінні цього слова. Він відмовляється від традиційного сюжетного розповіді та замість цього пропонує серію візуально насичених, метафоричних кадрів. Кожен кадр цього фільму – це мистецький твір, наповнений символізмом і глибоким змістом.

Основний фокус фільму – це життя вірменського поета XVIII століття Саят-Нови. Проте, Параджанов не розповідає його біографію в прямому сенсі. Він користується образами і символами, щоб передати духовну суть поета і

його творчості. Фільм ніби перетворюється на вірш, де кожен кадр є окремим строфою.

Кольорова палітра фільму відіграє ключову роль у його візуальному стилі. Параджанов використовує насичені, живі кольори, які втілюють вірменську культуру та природу. Червоний колір, який є символом крові, пристрасті та життя, пронизує багато сцен. Водночас, фільм також використовує багато натуральних кольорів – коричневий, зелений, сірий, які допомагають створити відчуття земного зв'язку із природою та історією.

Символізм у фільмі глибокий та багатогранний. Наприклад, використання фруктів, особливо гранатів, має різні значення. Гранат, що розколюється, може символізувати розквіт життя, але водночас і смерть та втрату. Також часто використовуються релігійні мотиви, особливо з християнства, що глибоко вкорінене у вірменській культурі. Ікони, хрести та церковні служби не лише показують релігійність, але й відображають внутрішній духовний шлях героя.

Особливістю фільму є його монтаж та композиція кадрів. Параджанов влаштовує елементи кадру так, щоб створювати сцени, які більше нагадують картини чи вірші, ніж звичайні кінематографічні сцени. Це створює унікальний ритм і темп фільму, що дозволяє глядачам зануритися у кожен момент [15, с. 31].

Музика та звукове оформлення також відіграють важливу роль. Вони не просто доповнюють візуальну частину, але й створюють атмосферу, яка переносить глядача у інший час та простір. Використання традиційних вірменських музичних інструментів та пісень підсилює відчуття зв'язку із культурною спадщиною.

Параджанов не відступає від своєї візії, незважаючи на складнощі, з якими він стикався під час створення фільму. Його творчість не лише відображає історію та культуру Вірменії, але й є вираженням його власного мистецького голосу.



Фільм не слідує традиційній сюжетній лінії. Замість цього, він представляє серію поетичних та візуально багатих віньєток, які розповідають про життя вірменського поета XVIII століття Саята-Нови. Це відображення не є хронологічним чи сюжетно зв'язаним у звичайному розумінні. Замість цього, кожна сцена діє як метафора або символ, що відображає різні аспекти життя та творчості поета.

Одна з ключових особливостей фільму - його візуальна мова. Параджанов використовує кольори, композицію та символіку для передачі емоцій та ідей, нерідко залишаючи традиційні форми наративу позаду. Наприклад, використання червоного кольору може символізувати пристрасть, кров, або навіть смерть. Це відкриває безмежні можливості для інтерпретації та міркувань про глибший зміст сцен.

Важливим елементом фільму є його зв'язок з вірменською культурою та історією. Параджанов активно використовує традиційні вірменські образи, музику, а також історичні та культурні референси. Це не лише створює унікальну атмосферу, але й допомагає глядачеві зануритися у світ, який був невід'ємною частиною життя Саята-Нови.

Сюжетна структура фільму «Колір граната» є відображенням внутрішнього світу головного героя. Через ці візуально багаті та символічні сцени ми можемо зануритися у думки, почуття та переживання поета. Кожна сцена, хоча й може здатися непов'язаною з іншими, насправді є частиною цілісного образу.

Також важливим є відсутність традиційного діалогу. Параджанов рідко використовує слова для передачі значення, натомість надаючи перевагу образам, звукам та музиці. Це змушує глядача звертати увагу на невербальні аспекти комунікації, що відкриває нові шляхи для інтерпретації.

Фільм «Колір граната» також знаменитий своєю унікальною манерою зйомки. Камера часто зафіксована, а сцени знімаються з несподіваних ракурсів, що додає фільму медитативності та глибини. Використання таких

методів зйомки сприяє створенню відчуття віддаленості та невловимості, яке добре відповідає загальному тону фільму.

Розглядаючи фільм як цілісний твір, можна побачити, як кожен елемент - від візуального стилю до використання символіки - сприяє створенню унікальної атмосфери та глибокого значення. «Колір граната» не просто розповідає історію про життя поета, а створює світ, наповнений емоціями, символізмом та культурними референсами, запрошуючи глядача на глибоке пізнання та рефлексію.

Фільм «Колір граната» Сергія Параджанова відіграв значну роль у формуванні міжнародного сприйняття його творчості. Цей фільм не лише представив Параджанова на світовій арені як видатного режисера, але й залучив увагу до його унікального художнього стилю, який поєднує елементи вірменської культури, символізму та авангарду.

«Колір граната» часто вважають однією з найбільш візуально вражаючих кінострічок. Його нетрадиційний підхід до розповіді історії, в якому відсутній звичний сюжетний лад, відкриває перед глядачем світ символічних образів і метафор. Кожен кадр фільму випромінює артистизм і глибоке знання режисером вірменської історії, культури та мистецтва. Використання народних пісень, традиційних костюмів та автентичних локацій зміцнює зв'язок з вірменською культурною спадщиною.

Міжнародна реакція на «Колір граната» була різноманітною. У деяких країнах фільм зустрів опір з боку цензури через свої авангардні та експериментальні методи. Тим не менш, у кінематографічних колах фільм отримав визнання завдяки своїй унікальності та естетичній красі. Критики часто відзначали незвичайну візуальну мову Параджанова, яка відрізняється від традиційного підходу до кіномистецтва. Ця особливість фільму дала можливість міжнародній аудиторії глибше зануритися у вірменську культуру та історію.

Вплив «Кольору граната» на мистецтво і кінематографію не можна недооцінювати. Його вплив видно не лише в роботах наступних поколінь кінорежисерів, але й у більш широкому контексті візуального мистецтва. Стрічка спонукала до обговорення ролі культурної ідентичності в кіно та важливості відображення національної історії та традицій через кіномистецтво.

Параджанов, зі своєю унікальною здатністю поєднувати візуальну поезію з глибоким змістом, став фігурою, яка виходить за рамки національного кінематографа. Його стиль, який часто вважають антикомерційним та надто авторським, привернув увагу міжнародних кінокритиків та мистецтвознавців, які відзначають його вклад у світове кіно.

«Колір граната» також відіграв значну роль у відродженні інтересу до вірменської культури та історії на міжнародному рівні. Через його успіх багато іноземних глядачів виявили бажання дізнатися більше про Вірменію, її історію та традиції. Це сприяло зростанню інтересу до інших аспектів вірменської культури, таких як музика, література та образотворче мистецтво.

Параджанов став синонімом високої художньої цінності та неповторності в кіномистецтві. Його спадщина та вплив продовжують бути предметом досліджень та обговорень серед кінематографістів та мистецтвознавців. «Колір граната» залишається важливим прикладом кіно, яке перетинає культурні та мовні бар'єри, пропонуючи універсальне відчуття краси та глибини.

Вплив цього фільму на міжнародне сприйняття Параджанова не можна переоцінити. Він не тільки відкрив світові вірменського режисера з унікальним баченням, але й зміцнив його місце в історії світового кіно як майстра, чия робота надихає і зачаровує аудиторію десятиліттями.

**Висновки.** Фільм «Тіні забутих предків» – це твір, який привертає увагу своєю унікальною сюжетною лінією, глибокою тематикою і характерною стилістикою. Сюжет фільму розгортається в історичному контексті і

розповідає історію однієї родини на протязі кількох поколінь. Головний герой, який належить до цієї родини, вирішує розкрити таємницю своїх предків і відновити їхню історію. У стилістичному плані фільм «Тіні забутих предків» відзначається високою якістю зйомки та майстерністю режисера. Кожен кадр у фільмі має свою чітку композиційну структуру. Камера майстерно передає емоції героїв і атмосферу сцен, що робить перегляд фільму захоплюючим та емоційно насиченим. Найважливішим внеском Параджанова є його вплив на майбутні покоління кінорежисерів. Цей фільм надав відповіді на питання про те, як кіно може бути мистецтвом і виразом індивідуальної творчості. Він надихнув багатьох молодих режисерів на пошук свого голосу та створення власних шедеврів.

Фільм «Колір граната», відомий також як «Саят-Нова», це кінематографічний твір, створений режисером Сергієм Параджановим у 1968 році. Кольорова палітра фільму відіграє ключову роль у його візуальному стилі. Параджанов використовує насичені, живі кольори, які втілюють вірменську культуру та природу. Параджанов став синонімом високої художньої цінності та неповторності в кіномистецтві. Його спадщина та вплив продовжують бути предметом досліджень та обговорень серед кінематографістів та мистецтвознавців. «Колір граната» залишається важливим прикладом кіно, яке перетинає культурні та мовні бар'єри, пропонуючи універсальне відчуття краси та глибини.

### **ВИСНОВКИ**

Дослідження кінематографічної творчості Сергія Параджанова показало, що він є видатним майстром кіномистецтва, який вніс значний внесок у світову кіноіндустрію. У даній роботі було проведено теоретичний та практичний аналіз його ключових творів, зокрема фільмів «Тіні забутих предків» та «Колір граната».

Теоретичний аналіз кінематографічної творчості Сергія Параджанова дозволив нам розглянути його підходи до створення фільмів та його

філософську спрямованість. Параджанов відомий своєю оригінальною естетикою та використанням символізму, який допомагає йому виразити свої ідеї та концепції через образи та образність. Важливою частиною його підходу була увага до деталей та візуальних ефектів, які створюють унікальну атмосферу у кожному фільмі.

Практичний аналіз ключових творів Сергія Параджанова розкриває його вміння створювати кіношедеври, які залишають незабутні враження в глядачів. Фільм «Тіні забутих предків» був детально проаналізований, і виявлено, що він є втіленням творчого генія Параджанова та його здатності створювати кіно, що відрізняється від звичайних стандартів. В цьому фільмі він вдало поєднав реалістичність з магічністю, створивши власний світ, який глибоко вражає глядача.

Аналіз фільму «Колір граната» дозволив розкрити використання візуального та символічного мови Параджановим. В цьому фільмі він вдало використовує образи та символи, які несуть глибокий сенс і відображають культурну спадщину та ідентичність вірменського народу. Візуальний стиль фільму, з його багатогранністю та містичністю, вражає та залишає слід в серцях глядачів.

Сергій Параджанов в своїй творчості наголошував на важливості культурної спадщини та національної ідентичності. Він створював фільми, які відзначалися не лише візуальною привабливістю, але й глибоким підтекстом та моральними цінностями. Його роботи викликали захоплення у глядачів та отримали визнання на міжнародному рівні.

У висновку можна сказати, що Сергій Параджанов є великим майстром кінематографу, який залишив незабутній слід в історії світового кіно. Він створював фільми, які не лише розважали глядачів, але й залишали глибокі думки та враження. Його вміння використовувати візуальний та символічний мови, його теоретичний підхід до кіно та його філософська спрямованість роблять його творчість надзвичайно цінною та актуальною і до сьогодні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабишкін, О.К. Радянське багатонаціональне кіномистецтво. Київ: Знання Української РСР, 1974. 48 с.
2. Бажан, М. Карпатська пісня. Літературна газета. 1964. 5 грудня. С. 3.
3. Брюховецька, Л.І. Поетична хвиля українського кіно. Київ: Мистецтво, 1989. 171 с.
4. Будний, В., Ільницький, М. Порівняльне літературознавство: навч. посіб. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
5. Григорян, Л. Параджанов. URL: <https://biography.wikireading.ru/177295> (дата звернення: 24.12.2023)
6. Дзюба, І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: Видавництво «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 21-26.
7. Дзюба, І. Відкриття чи закриття школи? Культура і життя. № 13. 1989. С. 5-6.
8. Зубавіна, І.Б. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 447 с.
9. Коцюбинський, М. Тіні забутих предків: повість, оповідання. Харків: Фоліо, 2017. 156 с.
10. Петрова, О.М. «Берікаоба» Сергія Параджанова. Fine art. 2009. № 1. С. 50-55.
11. Погрібна, Л.З. Твори М. Коцюбинського на екрані. Київ: Наукова думка, 1971. 156 с.
12. Погрібна, Л.З. Твори М. Коцюбинського на екрані. Київ: Наукова думка, 1971. 156 с.
13. Осика, Л. Кіно в контексті української культури: [виступ]. Київ. 1988. № 5. С. 116-124.
14. Скуратівський, В. Із спостережень над поетикою Сергія Параджанова. КІМО-КОЛО. Часопис екранних мистецтв, 2001, зима (12). С. 77-79.
15. Тримбач, С.В. ПАРАДЖАНОВ Сергій Йосипович. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Paradzhanov\\_S](http://www.history.org.ua/?termin=Paradzhanov_S) (дата звернення: 24.12.2023)



*Степанюк Марія Ігорівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 3 курсу,  
Керівник: заступник директора  
з соціально-гуманітарної роботи НН ІМ,  
викладачка кафедри аудіовізуального мистецтва  
Терещенко Альона Валеріївна*

## **АНІМАЦІЙНЕ КІНО: ГОЛОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ**

**Актуальність дослідження.** Анімація старіша за власне кіно, яке багато в чому саме її зобов'язане своїм народженням. Споконвіку люди прагнули оживити зображення. Ще в часи середньовіччя знаходилися умільці, які розважали публіку сеансами рухливих малюнків, за допомогою оптичних пристроїв на зразок фільмоскопів, куди вставляли скляні пластини з малюнками. Такі апарати називали чарівними ліхтарями - *lanternmagika*. Пластини незабаром замінили гнучкою стрічкою з намальованими кадрами. Деякі джерела подають, як день народження анімації 30 серпня 1877 року – день, коли в Парижі був запатентований такий апарат – праксиноскоп Еміля Рейно, чий мультсеанси мали у глядачів неабиякий успіх. А після винаходу в 1895 році братами Люм'єр сінематографу настала черга кіноапаратів і кінострічки. Тому формально анімація вважається не прабабусею, а молодшою сестрою кіна, і поява перших мальованих мультфільмів (film англ. і є плівка) датується в 1906 роком. В Америці – «Чарівна авторучка»/The Magic Fountain Pen (1909) Стюарта Джей Блектона.

У 70 - ті роки до найуживаніших видів анімації додалася комп'ютерна. Це досить трудомістка й коштовна справа тому перший повнометражний (тобто тривалістю більше години) комп'ютерний мультфільм «Історія іграшок»/ToyStory (США) створювався довгих чотири з половиною роки і вийшов у прокат у 1995 році.

За сторічну історію кіна талановитими аніматорами було створене чимало шедеврів, але найбільш постаттю став американець Волт Дісней, який

переконав увесь світ, що анімація – не лише розвага для дітей, а цілком самостійне мистецтво для всіх вікових груп.

**Об’єкт дослідження** - анімаційне кіно загальна характеристика

**Предмет дослідження** - головні етапи розвитку анімаційного кіно

**Мета дослідження** - дослідити головні етапи розвитку анімаційного кіно

Відповідно до мети було сформовано **завдання** дослідження:

1. Проаналізувати анімаційне кіно у сучасній кіноіндустрії.
2. Загальна характеристика анімаційного кіно.
3. Загальна характеристика етапів розвитку анімаційного кіно.

**Методи дослідження:** Теоретичні: вивчення наукової літератури з питань теми дослідження, складання бібліографії з теми досліджень; емпіричні: перегляд відеоматеріалу

**Наукова новизна дослідження.** Аналіз та узагальнення теоретичного та емпіричного матеріалу з теми дослідження.

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

### **1.1 Анімаційне кіно: загальна характеристика**

**Анімація** – мистецтво змушувати малюнки рухатися, використовуючи серії послідовних малюнків або маніпулювання моделями та іграшками, щоб при демонстрації відео вони виглядали як рухомі зображення.

Однак, на думку Нормана Макларена, анімація –це дещо більше. «Анімація – це не мистецтво малюнків, які рухаються, а мистецтво рухів, які малюються» –Норман Макларен.

Нині анімація широко використовується у індустрії розваг, а й у інженерному справі, архітектурі, іграх тощо.

Історія анімації розпочалась значно раніше історії кіно, оскільки стародавні художники та інженери знаходили способи створювати фільми без камер чи технології запису.

Основні характеристики анімації:

Ілюзія руху: Анімація створює ілюзію руху за допомогою послідовного показу кадрів, де зображення змінюються з невеликими відмінностями.

2Данімація або двовимірна анімація являє собою суміш художніх методів і медіа-дизайну, яка створює ілюзію руху в двовимірному середовищі. Саме поняття анімація було сформульовано у Статуті АСІФА

Дж. Бендаззі, коментуючи його, пише: «У сучасному розумінні анімація полягає у створенні ілюзії руху шляхом послідовної зйомки зображень кадр за кадром з використанням будь-яких матеріалів та технічних засобів».

Дивлячись на широке використання анімації, а саме її процес, з'являється можливість за рахунок спеціальних програм, віртуально перетворити та поживити будь-який статичний об'єкт, тим самим дати зв'язок з увагою аудиторії. Застосування комп'ютерної анімації можливе в будь-якій сфері.

Різноманіття технік: Існує багато технік анімації, від традиційних мальованих мультфільмів до комп'ютерної графіки та 3D-анімації.

#### Мальована мультиплікація

Класичний вид анімації, у якому художник послідовно промальовує на плівці кожен етап руху персонажа. Потім плівки з різними персонажами накладаються, і фотографуються.

Flash-анімація. Flash – широко відома програма Adobe, що створена для створення 2D-графіки, що значно полегшує фабування. Flash-анімацію легко впізнати по обмеженій кількості фазових трансформацій, що запропоновані у програмі.

Лялькова анімація. Створюється за допомогою ляльок-акторів та макету сцени показом кадрів зніманням.

Пісочна Анімація. У ній легкий порошок (найчастіше очищений пісок) насипається на підсвічене скло і перемішується, створюючи ілюзію руху. Найчастіше усі дії виконуються руками, але можуть використовуватись і пензлі.

3D комп'ютерна графіка. Комп'ютерна анімація - вид мультиплікації, похідний від комп'ютерної графіки. На сьогодні комп'ютерна анімація має дуже широке застосування як в області розваг, так і у виробничій, науковій та діловій сферах. У тривимірній комп'ютерній анімації робота ведеться не з картинкою, а з віртуальним світом.

Широкий спектр жанрів: Анімація використовується в різних жанрах, таких як комедія, драма, фантастика, документалістика, а також для створення рекламних роликів, музичних кліпів та відеоігор.

Універсальність мови: Анімація не має мовних бар'єрів і може бути зрозуміла людям з усього світу.

Переваги анімації:

Можливість візуалізувати будь-яку ідею: Анімація не обмежена законами фізики, тому може візуалізувати будь-яку ідею, будь-яку фантазію.

Іноді для реалізації цікавою ідеї необхідні досить складні реквізити чи прийоми фотозйомки. Це відбивається і на можливості анімації, яка реалізуються тільки за допомогою відео або обробкою за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення. Процес це досить складний, займає багато часу. В той же час візуалізація відзначає можливість відносно легко реалізувати будь-яку оригінальну ідею. Необхідна тільки професійність кадрів.

Емоційний вплив: Анімація може бути дуже емоційною і здатною глибоко впливати на глядача.

П. Вінтерхофф-Шпурк провів кілька десятків тисяч досліджень медіавпливу, детально їх проаналізував та виявив, що медіа, зокрема мультфільми, впливають на три емоційні сфери особистості: когнітивну, емоційну та поведінкову. Він упевнений, що особливий вплив відбувається саме на емоційну сферу юних глядачів. Діти потребують емоцій і відчуттів (у тому числі неприємних) значно більше, ніж дорослі, і ця потреба (сила якої є індивідуальною) позначається на особливостях їхнього сприйняття і, як

результат поведінки. Постійний перегляд мультфільмів щодня понад годину формує в дитини специфічний тип сприйняття, для якого характерна низька розумова активність. Але проблема криється не в перегляді мультфільмів, а у змісті самих мультиплікаційних образів, які створюють мультиплікатори.

У структурі сучасних героїв переважає агресія, вульгарність, бійки. Основними критеріями негативного впливу є емоційний стан персонажів, наголошення на негативних аспектах реальності, демонстрація соціально-патологічних форм поведінки, експлуатація шоківих і емоційних подробиць. Саме це й підштовхує до підвищення рівня тривожності, виникнення агресії, страхів, притуплення емоційних і моральних якостей особистості. Якщо діти переважно споживають такі мультфільми, то можна припустити, що мультиплікаційні образи дійсно впливатимуть на емоційний стан дошкільників.

Універсальна аудиторія: Анімація може бути цікавою людям будь-якого віку та з будь-якими інтересами.

Але потрібно уточнити моменти наприклад під кожную вікову категорію є свої нюанси та особливості які слід брати до уваги наприклад:

- Діти: Анімація для дітей зазвичай має яскраві кольори, простий сюжет і динамічний розвиток подій. Її мета - розважати та навчати дітей.

- Підлітки: Анімація для підлітків може бути більш складною та серйозною, досліджуючи теми особистості, стосунків та самоідентифікації.

- Дорослі: Анімація для дорослих може охоплювати широкий спектр жанрів, від комедії та драми до наукової фантастики та фентезі.

Також слід враховувати жанри самої анімації адже наврядче дорослому буде цікаво дивитись історію з простими та заїдженими прийомами з розповідями про принцес або ж хлопчика який потрапив у пригоду у світі іграшок. Деякі мультфільми можуть бути занадто жорстокими або лякаючими для дітей, а інші можуть бути занадто складними або нудними для дорослих.

Наприклад:

- Для дітей: «Губка Боб Квадратні Штани», «Щенячий патруль», «Вулиця Сезам»;
- Для підлітків: «Аватар: Легенда про Аанга», «Гравіті Фолз», «Звичайне шоу»;
- Для дорослих: «Рік і Морті», «Південний парк», «Американський тато».

Жанр: Анімація може бути комедією, драмою, фантастикою, документалістикою, а також використовуватися для створення рекламних роликів, музичних кліпів та відеоігор.

- Стиль: Існує багато стилів анімації, від традиційних мальованих мультфільмів до комп'ютерної графіки та 3D-анімації.

- Тема: Анімація може досліджувати будь-яку тему, від повсякденного життя до складних політичних та соціальних проблем.

- Анімація - це універсальний вид мистецтва, який може бути цікавий людям будь-якого віку та з будь-якими інтересами.

## **1.2 Види анімаційного кіно**

Види анімаційного кіно можна розділити за декількома категоріями, так за технікою анімації виділяють 2D анімацію та традиційну мальовану анімацію.

У сучасному світі майже нікого не здивуєш динамічними зображеннями. Вони є розповсюдженими у різних галузях діяльності людини – у рекламі, телебаченні, мережі Інтернет, при демонстрації проекту тощо. Останнім часом все більш активно їх використовують і в навчальному процесі при демонстрації фізичних процесів, проектуванні певних об'єктів, моделюванні ситуації, виступів тощо.

Анімація – це послідовна зміна зображень (зазвичай від 12 до 24), які будучи знятими кадр за кадром на цифровий фотоапарат і змонтовані в потрібній послідовності, створюють 1 секунду руху. А під комп'ютерною



анімацією автори тлумачать відображення послідовності рисунків або кадрів з частотою, при якій забезпечується цілісне зорове відчуття образів. У наукових дослідженнях та педагогічній діяльності дуже часто використовують анімації.

Розрізняють декілька технік створення анімації. Найбільш відомі наступні види анімації:

Класична анімація. Дана анімація є плоскою, двовимірною графікою. Деякі науковці ототожнюють поняття 2D-анімація та класична, але ми розрізняємо їх, так як перше це вид анімації, а друге – це техніка створення анімації з використанням 12 основних принципів анімації Діснея.

Однією з переваг 2D-анімації є ефективність, з якою вона може бути створена. Анімація, за своєю природою, ніколи не була простим процесом. Як форма мистецтва, це вимагає великої майстерності і творчості при створення об'єктів, персонажів і світів, які залучають цільові аудиторії і які точно передають історії та повідомлення. Завдяки художній свободі, яку надає 2D-анімація, вихідний фільм вимагає високого рівня таланту, який робить аніматора кваліфікованим як будь-кого, хто працює над професійним проектом.

Вибір 2D-анімації для певної анімації не означає, що треба обмежуватись у своїх можливостях. Замість цього її ефективність, простота і художня свобода дозволяють аніматору втілити ідею в життя та забезпечують такі переваги, які в багатьох випадках роблять її кращим вибором, ніж, наприклад, 3D-анімація, для успішного вдосконалення анімаційного проекту. І хоча сучасні анімовані фільми більшою мірою створюють за допомоги технології об'ємної графіки, 2D-анімація все ж таки залишається актуальним видом та розповсюдженим мистецтвом для створення динамічних цікавих зображень.

3D анімація. Computer-Generated Imagery (CGI) – нерухомі і рухомі, зображення, що згенеровані комп'ютером і створені за допомогою

тривимірної комп'ютерної графіки. Вони використовуються для створення кінематографічних спецефектів, на телебаченні. У комп'ютерних іграх зазвичай застосовується комп'ютерна графіка в реальному часі, але періодично додаються і внутрішньо ігрові відео, які ґрунтуються на CGI.

Використання CGI графіки в кінематографі допомагає митцям створювати несподівані, привабливі, багатогранні образи екранних героїв – реальних і вигаданих. Так само й в анімаційному мистецтві, що йде від прототипу, або від уяви автора. Таким прикладом стала анімаційна стрічка «Людина-павук: Через всесвіти» (Spider-Man: Into the Spider-Verse, 2018, реж. Б. Персікетті, П. Рамзі, Р. Ротман), в якій культовий герой – Людина-Павук, запропонований свого часу американською компанією Marvel Comics, що видавала комікси, і відомий широкому колу глядачів через своє втілення у багатьох стрічках і мультсеріалах.

Герой нової анімаційної стрічки Майлз Моралез – талановитий юнак, який виборов право навчатись на стипендію в елітній школі. Престижне навчання не змінює його. Відкрите серце і добра душа Моралеза належить простим друзям з Брукліна. Та життя пропонує йому нові випробування, знайомства з дивними однокласниками (дівчина на ім'я Гванда), злодіями (Фіксом і Зеленим гобліном), супергероєм Людиною-Павуком і, нарешті, саме перетворення на Людину-Павука, який повинен дати бій лиходіям, врятувати нових друзів, повернути їх до інших вимірів і врятувати Всесвіт. Особливість цієї версії «Людини-Павука» полягає у поєднанні і цитуванні різних версій і персонажів з попередніх історій про супергероя. До того ж, дана анімаційна версія отримала своєрідне візуальне втілення. Автори фільму вирішили поєднати оригінальну друковану графіку, яка використовувалася у 1960-х рр. для друку коміксів про Людину-Павука, і комп'ютерну графіку, утворивши тим самим новий і унікальний візуальний стиль фільму. Режисери не використовували розмиття зображення в динамічних сценах. Велика частина анімації робилася в режимі 12 кадрів в секунду, а не в звичному – 24, що було

зовсім нетипово для комп'ютерної графіки. Автори прагнули, щоб будь-який стоп-кадр фільму виглядав як повноцінна сторінка коміксу.

У сучасній культурі твори анімації займають важливе місце. Вони формують художньо-естетичний смак глядача, водночас змінюючись, відповідно до викликів часу. Культура активно впливає на сферу анімаційного мистецтва, формуючи нову візуальну анімаційну графічну мову і стиль. Дослідження показало, що формування нового графічного стилю анімаційного фільму «Людина-Павук: через Всесвіти» поєднав двовимірну і тривимірну графіку та графічний стиль коміксів та створив стиль, який відповідає очікуванням і відкриває нові шляхи для анімаційної творчості.

Стоп-моушн (Лялькова анімація). Другою за часом виникнення технікою стала об'ємна лялькова анімація, в якій використовують сцену-макет з необхідними за сюжетом декораціями та ляльок як дійових осіб. Кожен новий фотокадр роблять після внесення мінімальних послідовних змін у позиціях та позах до композиції з декорацій та ляльок-акторів.

Винайдення лялькової анімації пов'язують з іменем танцівника й балетмейстера петербурзького Маріїнського театру та кінорежисера О. Ширяєва (1867–1941). У процесі попередньої розробки балетної постановки О. Ширяєв почав використовувати кілька однакових одягнутих в сценічні костюми ляльок з пап'є-маше, частини тіла яких тримались на гнучкому дроті. Балетмейстер ставив ляльок у ряд і надавав кожній наступній ляльці позу, яка немов продовжувала позу попередньої ляльки. Таким чином ряд ляльок ніби послідовно зображував рухи танцю. З 1906 О. Ширяєв почав займатись зйомками мультиплікаційних фільмів-балетів («П'єро і Коломбіна», «Жарт Арлекіна», 1909 та ін.), використовуючи як лялькову, так і мальовану техніку. Деякі з його фільмів віднайдено лише 2009.

Режисер В. Старевич зняв у техніці лялькової анімації перші повноцінні сюжетні мультфільми. В юності він захоплювався ентомологією, і першими його стрічками були науково-популярні фільми про життя комах. 1910,

знімаючи фільм про жуків-рогачів, В. Старевич помітив, що живі комахи під необхідним для знімання освітленням поводяться неприродно. Тож для деяких сцен він виготовив муляжі комах і зняв ці сцени покадрово. Так у В. Старевича з'явилась ідея створення анімаційних фільмів з героями-комахами. В 1912 у прокат вийшов його анімаційний фільм «Прекрасна Люканіда, або Війна вусачів з рогачами». Наступними ляльковими фільмами В. Старевича стали «Помста кінематографічного оператора» (1912) та екранізація байки І. Крилова «Бабка та мураха» (1913). Оскільки використана В. Старевичем лялькова техніка була на той час ще фактично невідома, а його ляльки майже ідеально копіювали живих комах, іноді публіка вважала, що автор фільму є геніальним дресирувальником і фільмував живих комах. 1930 В. Старевич зняв перший повнометражний ляльковий анімаційний фільм «Рейнеке-лис».

У ляльковій техніці створено мультфільми, що стали класикою цього жанру: «Рукавичка» (1967), «Крокодил Гена» (1969) та «Чебурашка» (1971) режисера Р. Качанова; цикл «38 папуг» (1976–1991) режисера І. Уфимцева (Російська Федерація); «Жах перед Різдвом» (1993) і «Труп нареченої» (2005) продюсера Т. Бертон (США); знятий в техніці 3D «Кораліна в Країні Кошмарів» (2009) режисера і продюсера Г. Селіка; «Кубо. Легенда про самурая» (2016) режисера і продюсера Т. Найта; «Острів собак» (2018) режисера і продюсера В. Андерсона (усі — США) та ін.

Пластилінова анімація. Пластилінові мультфільми не завжди виокремлюють в особливу категорію. Ця анімація має специфічні виражальні можливості й технічні особливості. Однією з технік пластилінової анімації є так звана «перекладка»: композиція створюється з плоских пластилінових об'єктів і персонажів, розміщених на окремих скляних пластинах, які, своєю чергою, розташовують вертикально пошарово одна над одною (чим перекладка нагадує принцип зйомки мальованої анімації). У техніці пластилінової перекладки зняті мультфільми режисера О. Татарського: частково «Пластилінова ворона» (1981) та повністю «Падав торішній сніг»

(1983). У класичній об'ємній пластиліновій техніці зняті найкасовіший серед лялькових мультфільм «Утеча з курника» (2000) режисера і продюсера П. Лорда (США), «Мері та Макс» (2009) режисера А. Елліота (Австралія) «Йшов трамвай дев'ятий номер» (2002) режисера С. Ковалю (Україна) та ін.

Сипка анімація – технологія створення мультфільмів з використанням дрібнозернистих або порошкоподібних сипких матеріалів: піску, солі, меленої кави тощо. Винахідницею техніки вважають мультиплікаторку К. Ліф (нар. 1946, США), яка 1969 створила фільм «Пісок, або Пітер і Вовк» за сюжетом симфонічної казки для дітей композитора С. Прокоф'єва. Е. Нойес (нар. 1942; США) представив 1973 анімацію «Пісочна людина», а 1974 – «Пісочний алфавіт на вулиці Сезам». А вже 1977 стрічка «Пісочний замок» режисера Я. В. (Ко) Гоедемана (нар. 1940, Нідерланди, Канада) отримала премію «Оскар» за кращий анімаційний короткометражний фільм.

Особливістю сипкої анімації є те, що її фільмування не передбачає застосування стоп-кадру. Крім того, вона може демонструватись безпосередньо під час створення в режимі реального часу, – тому іноді її називають також «пісочним перформансом». Від інших технік пісочних перформансів сипку анімацію відрізняє обов'язкове підсвічування поверхні, на якій працює художник, знімання на камеру та вивід зображення на екран.

Жанри анімації. Різниця між кіно та анімацією в жанрах мінімальні, тому тут варто лише виокремити деякі особливі аспекти притаманні конкретно анімації.

Комедія. В цьому жанрі є досить стійка але не часто використовуюча особливість це гіперболізація емоцій на візуал, особливо в 2D. Це можна помітити в старих мультфільмах наприклад в «Том і Джері» там практично не має озвучки тому весь сюжет передається за рахунок візуалу і звуку. Наприклад: готовність персонажів, де вони візуально це демонструють. Або ж їх не спроможність щось зробити вони зжимають руки що б показати їх мускули але в цей момент їх руки деформуються демонструю глядачам їх

слабкість. Ще приклад втoма: один з персонажів ставить собі зубочистки на віки щоб очі не закривались але це не допомагає і зубочистки ламаються.

Музичні. Тут також варто відмітити можливість деформації самого персонажу або речей які їх оточують. Наприклад «Попелюшка» магія її хрещеної Феї трансформує гарбуза в карету.

За цільовою аудиторією анімація поділяється на:

Дитячу анімацію.

**Вік:** Призначена для дітей віком від 0 до 12 років. **Сюжет:** Зазвичай має простий сюжет, який легко зрозуміти дітям. **Тематика:** Часто включає теми дружби, сім'ї, тварин, пригод та фантазії. **Візуальний стиль:** Яскраві кольори, чіткі лінії та прості форми. **Гумор:** Легкий та зрозумілий дітям. **Темп:** Швидкий та динамічний, щоб утримувати увагу дітей. **Приклади:** «Щенячий патруль», «Губка Боб Квадратні Штани».

Підліткова анімація.

**Вік:** Призначена для дітей віком від 12 до 18 років. **Сюжет:** Більш складний сюжет, який досліджує теми особистості, стосунків, самоідентифікації, а також складніші соціальні та політичні питання. **Тематика:** Широкий спектр тем, включаючи драму, комедію, фентезі, наукову фантастику, аніме. **Візуальний стиль:** Різноманітний, від стилізованого до реалістичного. **Гумор:** Може бути більш саркастичним та іронічним. **Темп:** Може бути більш повільним та розміреним. **Приклади:** «Аватар: Легенда про Аанга», «Гравіті Фолз», «Звичайне шоу».

Доросла анімація.

**Вік:** Призначена для людей віком від 18 років. **Сюжет:** Може досліджувати будь-які теми, включаючи теми, які не підходять для дітей, такі як насильство, сексуальність, наркотики, політика. **Тематика:** Широкий спектр тем, включаючи драму, комедію, сатиру, фентезі, наукову фантастику, артхаусне анімація. **Візуальний стиль:** Різноманітний, від стилізованого до реалістичного. **Гумор:** Може бути більш чорним та цинічним. **Темп:** Може



бути будь-яким. **Приклади:** «Рік і Морті», «Південний парк2», «Американський тато».

За стилем виділяють наступні види анімації:

**Реалістичний.** Анімація, яка прагне до максимально точного відтворення реальності

**Мультиплікаційний.** Мультиплікаційний стиль анімації відрізняється від інших стилів своїми спрощеними та стилізованими зображеннями. Основні характеристики мультиплікаційного стилю:

**Прості форми.** Мультиплікаційні персонажі часто мають прості та округлі форми, без надмірної деталізації.

**Великі очі.** це характерна риса мультиплікаційних персонажів, яка робить їх більш виразними та емоційними.

**Перебільшення.** Мультиплікаційні персонажі та їхні дії часто перебільшені для комічного ефекту.

**Яскраві кольори.** Мультиплікаційні фільми часто використовують яскраві та насичені кольори, щоб зробити їх більш візуально привабливими.

**Умовність.** Мультиплікаційний стиль не завжди прагне до реалістичного зображення світу. Він може використовувати умовні прийоми, такі як символи та метафори.

Більш детальний опис мультиплікаційного стилю на прикладі правил створення персонажів.

Дизайн персонажа багато в чому залежить від його характеру і ролі у фільмі. Велике значення грають пропорції, вони багато можуть розповісти про персонажа. Різниця між персонажем дорослої людини і персонажем дитини безпосередньо пов'язана з їх анатомічними пропорціями. Створення персонажа дитини в «мультиплікаційному» стилі є недостатнім для передачі характеру персонажа і атмосфери майбутньої роботи. Існує ряд конкретних чинів і заходів, які дозволяють персонажеві виглядати як можна привабливіше і цікаво, і в той же час правдоподібно. Однією з найважливіших пропорцій в

розробці персонажа є пропорції голови і тіла. У тілі середньої дорослої людини зазвичай поміщається 7 його голів, тоді як у немовляти всього три. Стилiзовані персонажі зазвичай мають дуже велику голову по відношенню до усього тіла, це робиться тому що голова і особа повідомляють багато інформації про настрій і особу персонажа, а велика голова дозволяє робити ці функції більше читабельними для аудиторії. Обличчя це центр усього персонажа, і хороша анімація особи допоможе розповісти аудиторії що з себе представляє персонаж і що він відчуває.

Аніме. **Аніме** – це унікальний стиль анімації, який виник у Японії і здобув популярність у всьому світі. Він має ряд характерних рис, які відрізняють його від інших стилів анімації.

Візуальні характеристики:

Великі очі. Це одна з найвідоміших характеристик аніме-персонажів. Великі очі роблять їх більш виразними та емоційними.

Яскраві кольори (не завжди). Аніме використовує яскраві та насичені кольори, щоб зробити візуальний ряд більш привабливим. Сучасні аніме йдуть в ногу з часом і намагаються грати на більш дорослу аудиторію, яка втомилася від супергероїв. І використовують більш важкі теми для розуміння та жанри направленні на аналіз глядачів.

Стилiзовані пропорції. Аніме-персонажі часто мають стилiзовані пропорції тіла, з довгими ногами та великими головами.

Сюжетні характеристики:

Різноманіття жанрів. Аніме охоплює широкий спектр жанрів, включаючи драму, комедію, фентезі, наукову фантастику, романтику, спорт та інші, але є і новішість яку популізують аніме, наприклад: Реанкарнація персонажа в іншому світі.

Емоційність. Аніме часто досліджує складні та емоційні теми, такі як смерть, втрата, любов, дружба, війна та політика.

Екшен. Багато аніме-серіалів та фільмів містять сцени боїв, погонь та інших динамічних дій.

Фансервіс. Деякі аніме-серіали та фільми містять фансервіс – сцени, які спеціально розроблені для того, щоб догодити фанатам певного жанру чи персонажа.

Технічні частина.

2D анімація. Більшість аніме-серіалів та фільмів анімуються за допомогою 2D-технологій, хоча 3D-анімація стає все більш популярною.

Особливість анімації. Також важлива особливість це стилістика анімації використання 23 кадрів анімації в секунду замість 24, як інших студій

Традиційна анімація. Деякі аніме-студії все ще використовують традиційну мальовану анімацію, але більшість студій переходять на цифрові технології.

CGI (Computer Generated Imagery) все частіше використовується в аніме для створення спеціальних ефектів та 3D-анімації.

Культурна частина.

Японська культура. Аніме глибоко укорінена в японській культурі, і багато аніме-серіалів та фільмів містять посилення на японські традиції, фольклор та історію.

Східні та західні впливи. Аніме також відчуває впливи з інших культур, включаючи західну культуру.

Фан-культура. Аніме має велику та активну фан-культуру, яка організовує фестивалі, cosplay-конкурси та інші івенти.

## **РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ**

### **2.1. Становлення анімації в історії кіно.**

Історія анімації сягає корінням у стародавній світ. Людина завжди намагалась передати рух у своїх малюнках – від глиняного посуду стародавніх греків до оптичних іграшок сімнадцятого століття та створених комп'ютером зображень двадцятого століття, анімація існувала в багатьох формах,

перетворившись сьогодні на високотехнологічну індустрію, пов'язану з кіно, телебаченням, комп'ютерними іграми та Інтернетом, які ми не можемо уявити без анімованих зображень.

Історія анімації розпочалась значно раніше історії кіно, оскільки стародавні художники та інженери знаходили способи створювати фільми без камер чи технології запису.

Анімаційний фільм може бути будь-якого жанру – комедія, драма, саспенс, байопик. Але якщо в ігровому кіно ролі грають актори, художники-постановники розставляють реквізит і знято все на реальні камери в реальних локаціях, то при створенні анімаційного фільму на початку не існує нічого і створюється все з уяви групи аніматорів, які працюють над фільмом.

Самий термін «анімація» став уживатися з моменту виникнення мультиплікаційного кіно. Офіційною датою народження такого напряму анімації прийнято вважати 1892 рік, коли з'явився оптичний театр французького винахідника і художника Еміля Рейно (1844-1918) і коли відбувся перший сеанс «світлових пантомім» в цьому театрі. Через три роки (1895) з'явився кінематограф, а через декілька років перші анімаційні (мультиплікаційні) фільми, в яких за допомогою спеціальних технологій відбувалося «одушевлення» і «пожвавлення» мальованих картинок, що справляли враження руху живих персонажів. З часом анімаційне кіно з часом стало самостійним видом мистецтва.

Загалом прийняте у світі загальне визначення поняття "анімація", точно відображає усі теперішні технічні та художні можливості анімованого кіно, так як спеціалісти анімації не просто реалізують своїх героїв, роблячи їх живими, а ще й вкладають в їх створення себе. Сам принцип анімації придуманий ще до винайденого братами Люм'єр кіно. Фізик із Бельгії Жозеф Плато і австрійський професор Симон фон Штампфер використовували пристрій для проектування на холсті зображень, що рухались по колу обертаючись надиску, разом із системою дзеркал і джерелом світла.

У майбутньому, швидкій еволюції технологій анімації посприяли не тільки кіновиробництво, а звичайно ж технічний розвиток. Перші спроби створити анімацію у такому вигляді, яку ми її звикли бачити були ще у 1877 році. Вважається що у тому році з'явилась перша намальована анімація і був запатентований новий апарат Еміля Рено.

Він винайшов технологію створення анімованих картинок, які дали поштовх до створення всесвітньо відомих анімаційних картин, спосіб створення яких лишився незмінним, аж до винайдення комп'ютера, а принцип заключався у порядкувому розміщенні малюнків або фото і руху їх з певним інтервалом в часі, а сам пристрій не мав складних конструкційних особливостей. Еміль Рено сам називав свої витвори «світловими пантомімами». Його найвідомішими роботами стали «Клоун з собачкою», а також «Кухоль пива». Вже у 1900 році Джон Стюарт Блектон створює перший анімаційний фільм «Чарівний малюнок». В цей період був відкритий секрет покадрової анімації, у США це отримало назву «One turn, one picture». Таким чином, можна вважати, що первинним способом кінематографу стала мультиплікація. Мультиплікація стала частиною кінематографа і зайняла місце, як один з жанрів. Подальшому бурхливому розвитку анімації сприяв не тільки кінематограф, але і розвиток кінематографічних технологій. У 1928 році Уолт Дісней створює одного з найпопулярніших мальованих в історії мультиплікації персонажа і загалом серію мультфільмів про Міккі Мауса. В цей же рік виходить його перший звуковий мультфільм. А у 1937 році було створено перший кольоровий мультфільм СРСР «Солодкий пиріг». Уолт Дісней в фільмі «Старий млин» вперше використав камеру, яка дозволяла отримати глибоку перспективу. В цьому ж році він також випускає перший повнометражний мультфільм «Білосніжка і сім гномів» (англ. Snow White and the Seven Dwarfs), що принесла Діснею величезний успіх і всесвітнє визнання, а також понад 8 млн доларів доходу, в результаті чого викликав всесвітній

«бум» у сфері мультиплікації. Вже у 1958 році у Японії винайшов унікальний класичний стиль мальованої мультиплікації, який здобув назву «аніме».

## **2.2. Розвиток анімації на прикладі The Walt Disney Company.**

Історія Волта Диснея починається 5 грудня 1901 року. Він народився в американському місті Чикаго. Від самого дитинства Волт прагнув спілкування, за це всі сусіди й друзі родини просто обожнювали малого. Сміх і розіграші в домі Дисней не переводилися завдяки малому паливоді. Його батько Еліас Дисней був, навпаки, надто серйозною, владною, навіть деспотичною людиною, і вважав, що запорука гарного виховання дітей – це фізичні покарання. А ще голова родини постійно намагався вкласти в голову сина просту істину – справжній чоловік повинен уміти забезпечити родину, чесною працюючи на фабриці чи заводі. Будь-які творчі починання вважалися марнуванням часу.

Із чотирьох років Волт почав виявляти цікавість до малювання, і брак олівців чи паперу його ніколи не зупиняв. Першим професійним інструментом майбутньої зірки стала звичайна палиця, якою він намалював будинок на землі. У свої сім малий Дисней уже почав показувати підприємницьку жилку – він намагався продати свої малюнки сусідам. Уже тоді можна було вважити, що цей хлопець тягнеться до мистецтва й шукає можливості заробити на ньому. Але Дисней-старший не бачив у цьому жодної перспективи й вирішив якомога раніше привчати сина до реальної роботи. У супереч родичам Волт твердо вирішив отримати художню освіту. Він відвідував різні приватні навчальні заклади в рідному Чикаго, потім поїхав шукати знань до сусіднього Канзас-Сіті й навіть пройшов курси газетних карикатуристів. Попри юний вік і незважаючи на несхвалення рідних, Волт знайшов у собі достатньо сміливості, щоб визнати: він хоче займатися лише тим, що любить. І твердо вирішив перетворити дитяче захоплення малюванням на професію свого життя. Як на самому лише таланті зробити собі ім'я й статки – незрозуміло, тож Волт вирішив набиратися досвіду й знань на реальній роботі в суміжній



професії. Перспективний художник узяв квиток до Канзас-Сіті й вирушив на пошуки робочого місця. Він вирішив виїхати з рідного великого міста, щоб уникнути тиску конкуренції. Не маючи досвіду роботи й гарних навичок малювання, Волт думає, що простіше буде влаштуватися в маленькому містечку.

Невелике рекламне агентство шукало у штат помічника. Укотре Волт приходив на співбесіду, акуратно викладає свої малюнки перед можливим роботодавцем... І нарешті він чує довгождане: «Вас прийнято!».

Замовлення на комерційні зображення приходили одне за одним, і це було чудово. Знати своє ремесло в теорії – одне, а от можливість застосувати знання на практиці вже робила Диснея фахівцем у своїй справі. Тут Волт ознайомився з правилами створення рекламних малюнків, що мусили привертати увагу з першого погляду. І, звичайно ж, із жорсткими рамками дедлайнів, такими гнітючими для творчих особистостей, які стикалися з комерційною стороною свого ремесла. Усе це стало дорогоцінним досвідом для художника-початківця. Дисней придивитися до цього бізнесу й зважував шанси почати власний. Інвестиції були потрібні чималі – щоб оплатити оренду приміщення, роботу працівників, устаткування, покрити безліч незапланованих витрат. Таких грошей у нього не було. Зате була кмітливість і голова, повна свіжих ідей. Волт Дисней знову пішов по вакансіях, але тепер він ступав на кожен поріг із новою несподіваною пропозицією. Художник просив просто надати йому робоче місце в рекламних видавництвах.

Волт зібрав стартовий капітал не без допомоги родичів і знайомих, і почалася нова авантюра – TheWaltDisneyCompany. У підпорядкуванні Волта знову зібралось кілька талановитих аніматорів, разом із якими він удосконалив стиль мультиплікації. Розповсюджувачка належно оцінила старання команди – не тільки оплатою, але й продовженням співпраці. Кожні 16 днів студія Диснея мала випускати нову серію «Аліси». Згодом з'явилися нові замовлення, і анімаційний цех запрацював так, як ніколи раніше. Студія

заробляла добрі гроші, вдалося розширити штат і переїхати в просторіше й комфортніше приміщення. У житті братів також з'явилися елементи розкоші – нові машини, нерухомість.

У 1948 року Волт Дісней почав знімати свою знамениту серію кольорових освітніх фільмів, головню про природу – зокрема, картини «Жива пустеля» і «Зникла прерія», режисером яких був Джеймс Елгар. Ці фільми здобули велику популярність, розкриваючи маловідомі сторони життя тварин і рослин, а також вселяючи глядачам ідеї збереження живої природи.

Тоді ж на діснеївській студії стали знімати гральні пригодницькі фільми, що розраховані на юного глядача – серед найбільш вартих уваги можна назвати «Острів скарбів» за повістю Роберта Льюїса Стівенсона (режисер Байрон Хаскін), «Робін Гуд» (режисер Кен Аннакін). Одною зі стрічок, що їх зняв Дісней, була знаменита «Мері Поппінс» кінофантазія, в жанрі мюзикла про дітей, довірених няньки-чарівниці. Виконавиця головної ролі Джулі Ендрюс дістала «Оскар» за найкращу жіночу роль, а сам мюзикл був нагороджений п'ятьма «Оскарами» (режисер Роберт Стівенсон). В усіх цих фільмах Дісней виступав як продюсер, стежив за ходом зйомок і сильно впливав на художню сторону фільмів.

1950 року Дісней створив мальовану версію казки «Попелюшка» про скромну, прекрасну дівчину, що за допомогою доброї феї стає нареченою прекрасного принца. Режисерами фільму «Попелюшка» були Вілфред Джексон, Гамільтон Ласки, Клайд Джеронімі. У фільмі про Попелюшку, що зняв Дісней, були використані останні технічні досягнення анімації того часу. Серед найбільш чудових сцен слід назвати ту, коли миші, що штовхають велетенського гарбуза, перетворюються на прекрасних скакунів, запряжених в карету, а добра фея перетворює шмаття Попелюшки на прекрасну бальну сукню. За прекрасну технічну майстерність фільм на Берлінському кінофестивалі був нагороджений «Золотим ведмедем», а творці стрічки знову по-хозяйськи розпорядились популярністю мальованих персонажів:

діснеївська Попелюшка з'явилась на футболках, постільній білизні та хустинках в багатьох країнах світу.

Три режисери, що зняли «Попелюшку», на кіностудії Волта Діснея створили 1953 року новий шедевр – фільм «Пітер Пен» за книгою сера Джеймса Баррі. За цим повнометражним мультфільмом слідом пішли такі знамениті стрічки, як «Леді та Волоцюга», «Спляча красуня» і «Сто один далматинець», які стали класикою анімаційного кіно.

Волт Дісней як режисер зняв 111 фільмів і був продюсером ще 576 кінофільмів.

Критики багатьох ресурсів виділяють такі топ-20 найпопулярніших дитячих мультиплікаційних фільмів Дісней усіх часів, які передивляються найчастіше: Піноккіо (1940) Звірополіс(2016) Білосніжка та семеро гномів (1937) 101 далматинець (1961) Дамбо (1941) Моана (Ваяна) (2016) Аладдін (1992) Фантазія (1940) Красуня і чудовисько (1991) Рая та останній дракон (2021) Король Лев (1994) Русалонька (1989) Леді та Блудько (1955) Енканто: Світ магії (2021) Бембі (1942) Крижане серце (2013) Супер шістка (2014) Вінні-Пух (2011) Рапунцель: Заплутана історія (2010) Вольт (2008).

## **ВИСНОВКИ**

Анімація як така була створена за довго до появи рухомих картинок тобто фільмів. Але поява саме фільмів створила новий вид мистецтва Анімація, яка мала свої переваги та недоліки. З появою все більш сучасних технологій та професійних кадрів анімація ставала все більше схожа на повноцінну іншу індустрію, зі своїми правилами. Також нові технології дали змогу створювати цікаві та захоплюючі картини, використовуючи різні стилі та методи створення анімаційного кіно. Також варто відмітити що великий вклад зробила людина Волт Дісней, та його компанія The Walt Disney Company які сильно вплинули на сучасне становище анімаційного кіно та його подальше майбутнє.

Сучасне анімаційне кіно вражає візуальною досконалістю, захоплюючими сюжетами та глибиною думки. Аніматори не бояться експериментувати з новими технологіями та прийомами, щоб створити посправжньому унікальні та незабутні картини.

Анімація дає можливість втілити в життя будь-які фантазії, створити світи, яких не існує в реальному житті.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анімація (мультиплікація). *ВУЕ*. URL: <https://cutt.ly/Pw17MDsr> (дата звернення: 18.01.2024).
2. Бендацці Дж. «Світова історія анімації. Книга перша: Від початку до Золотої доби». ArtHuss, 2020. 384 с.
3. Більше емоцій: як оживають герої анімації. *Telegraf – журнал дизайнерів*. URL: <https://telegraf.design/bilshe-emotsij-yak-ozhyvayut-geroyi-animatsiyi/> (дата звернення: 17.01.2024).
4. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв, Київ: Альтерпрес, 2004. 328 с.
5. Войналович, О.О. Алгоритми та підходи використання інструментів персонажної анімації при створенні сцен кіно : магістерська дис. : 171 Електроніка. Войналович Олександр Олександрович. Київ, 2022. 80 с.
6. Глушко М. М. Дослідження методики підготовки тривимірного персонажа до анімації: кваліфікаційна робота магістра. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна, 2024. 73 с.
7. Ільїна І. В. Аналіз особливостей візуалізації тривимірних об'єктів. І. В. Ільїна, О. В. Біжко. Системи управління, навігації та зв'язку. 2016. Вип. 2. С. 88-92.
8. Історія анімації: від перших повнометражних мультфільмів до мільярдних касових зборів НашКиїв.UA. *НашКиїв.UA*. URL: <https://nashkiev.ua/culture/istoriya-animatsii-vid-pershih-povnometrazhnih-multfilmiv-do-milyardnih-kasovih-zboriv> (дата звернення: 20.01.2024).

9. Історія анімації: від перших повнометражних мультфільмів до мільярдних касових зборів. НашКиїв.UA. *NashKiiv.UA*. URL: <https://nashkiiv.ua/culture/istoriya-animatsii-vid-pershih-povnometrazhnih-multfilmiv-do-milyardnih-kasovih-zboriv> (дата звернення: 17.01.2024).
10. Кравцов М. Історія анімації: як народжується мистецтво. Київ: Навчальна книга – Богдан, 2019. 192 с.
11. Красномовець, В.А. Технологічні засоби як невід’ємна складова сучасної роботи аніматора. Напрями економічного зростання та інноваційного розвитку підприємств. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених 11 квітня 2018 р. Кропивницький : КОД, 2018. С. 119-121.
12. Козак-Нечаєва, Д.С. Принципи та підходи реалізації шейпової анімованої графіки при створенні сцен кіно : магістерська дис. : 171 Електроніка. Козак-Нечаєва Дар’я Станіславівна. Київ, 2022. 77 с.
13. Коротка історія анімації. *Інформатика*. URL: <https://it-science.com.ua/posts/908/> (дата звернення: 17.01.2024).
14. Мусієнко, О.Г. Дослідження технічних засобів трекінгу для підвищення ефективності виробництва відео контенту : магістерська дис. : 171 Електроніка. Мусієнко Олександр Григорович. Київ, 2021. 92 с.
15. Особливості розробки сучасних анімаційних персонажів. О. Васильєва, Я. Завгородня, О.С. Васильєв, І. Васильєва. Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021 року. В 2-х т. Т. 2. Київ : КНУТД, 2021. С. 110-113.
16. Пискун, Д.А. Комікси в екранній культурі США XXI ст.: на прикладі кінопродукції студій DC та MARVEL (Master's thesis, ХДАК), 2021. 71 с.
17. Світова історія анімації: німа Америка. *Arthuss*. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/svitova-istoriya-animatsiyi-mama-ameryuka> (дата звернення: 22.02.2024).
18. Престон Б. Мальована анімація з Престоном Блером. ArtHuss, 2021. 128 с.

19. Річард В. Анімація: Посібник з виживання. ArtHuss, 2019. 384 с.
18. Чернишенко О.І. Соціально-педагогічна діяльність, холістична освіта сутність і властивості соціокультурної анімації. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 11. Соціологія. Соціальна робота. Соціальна педагогіка. Управління : зб. наукових праць. Київ. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. Випуск 6. С. 80–88.
19. Ендю С. Анімація. ArtHuss, 2019. 224.



**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»**

*Мельник Єлизавета Ігорівна,  
здобувачка першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 2 курсу,  
Керівник: доктор педагогічних наук,  
завідувачка кафедри музичного  
мистецтва та хореографії  
Цебрій Ірина Василівна*

**МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНІ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЕПОСІВ У  
СТАРОДАВНЬОМУ ШУМЕРІ**

**Актуальність дослідження.** В умовах підвищеного інтересу до витоків свого народу, який нині переживає Україна, входячи до світового товариства, тема прадавніх епосів набирає особливого звучання. Пізнати мислення стародавніх народів, їхнє світобачення – означає пізнати себе. Актуальність і доцільність нашого дослідження не викликає сумніву, зважаючи на те, що шумерійські епоси і, насамперед, епос «Про того, хто бачив усе» є першим твором про походження світу, місце в ньому людини, проблеми безсмертя та значення музики в музично-драматичних культових виставах. Це не лише найдавніший твір про героя-людину, але разом із тим твір, що найчастіше за інші перечитується, оновлюється, інтерпретується музично, тобто вводиться знову й знову в контекст сучасної культури.

Так історично склалося, що людину з моменту виникнення абстрактного мислення найбільше хвилювали питання: звідки з'явився цей світ? Як відбувалося його формування з хаосу в космос? Звідки взялася сама людина? Що чекає на неї після смерті й є безсмертя? І саме ці проблеми втілювалися в культових музичних виставах минулого.

**Стан вивчення проблеми.** Епос про Гільгамеша завжди був у центрі уваги науковців. Ще від найстародавніших часів його текст знаходився в царській бібліотеці Ніневії й датувався початком II тис. до н.е. Пісні та легенди про Гільгамеша записані клинописом на глиняних «таблицях» чотирма

стародавніми мовами. Окрім того, згадки про нього збереглися в грека Еліана й середньовічного сирійського письменника Теодора. Найвідомішими є версії поеми у перекладі науковців – І. Дибко, М. Москаленка, О. Гуцуляк, О. Крижанівського, А. Нямцу, І. Цебрій, Ю. Шилова

Вивчення епосу було започатковано ассириологом-аматором Дж. Смітом, у 1872 році, коли він знайшов серед таблиць Британського музею 11 таблицю з описом потопу. У 1884–1891 рр. П. Хауп видав усвідомі на той час частини і це стало справжньою сенсацією для всього світу.

На початку ХХ ст. існувало кілька перекладів європейськими мовами. Відомо, що І.Франко уважно стежив за європейськими науковими публікаціями, в 1876 році написав космогонічну поему «Енума еліш» («Коли вгорі...») [24]. Наукові дані, якими користувався І.Франко, на сьогодні є застарілими. Шумерійські епоси та їхня музично-драматична інсценізація і сьогодні продовжують досліджуватися вітчизняними й зарубіжними науковцями – Г.Фоміним, О.Баган, Дж. Страулом та ін. Це засвідчує актуальність і доцільність нашого дослідження.

**Об’єкт дослідження** – шумерійська культура в писемних пам’ятках.

**Предмет дослідження** – музично-драматичні інсценізації епосів у Стародавньому Шумері.

**Мета дослідження** – виявити інтерпретаційні особливості музично-драматичних інсценізацій епосів у Стародавньому Шумері.

Відповідно до мети було сформовано **завдання** дослідження:

1. Проаналізувати тему безсмертя в стародавній культурі Шумеру.
2. Показати значення музично-драматичного дійства в культових шумерійських виставах.
3. З’ясувати особливості відтворення епосу «Про того, хто бачив усе» в музиці, літературі та кінематографі ХІХ – ХХ століть.

**Методи дослідження.** Для досягнення мети та розв’язання завдань роботи застосовано такі методи: *аналогії* – для виявлення особливостей різних

інтерпретацій епосу в науковій літературі і белетристиці XIX – XX століть; *ретроспективний*, що сприяє дослідженню такого явища, як стародавній східний епос від епохи зародження шумерійської музичної культури й до того, що прийшло йому на зміну; *персоналізації*, що забезпечує розкриття внеску вчених і письменників XIX – XX століть у трактування образу Гільгамеша; *реконструкції* – для відтворення музично-драматичного дійства епосу, що розгортаються в просторі та часі в межах предмету дослідження; *герменевтичний* – який сприяв роботі з першоджерелами, їхнім відбором і систематизацією; *синкретичний* – для відтворення шумеро-вавилонської історії в поєднанні всіх її складових.

**Наукова новизна дослідження.** *Уперше* систематизовано наукові праці та письменницькі інтерпретації з проблеми музично-драматичної інсценізації шумерійського епосу в історіографії XIX–XX століть; *уточнено* поняття давньої культової музично-драматичної інсценізації»; *уведено* до історико-літературного обігу маловідомі праці.

**Практичне значення дослідження.** Основні положення й висновки дослідження можуть бути використані для подальших музикознавчих досліджень; для вдосконалення й розширення змісту навчальних курсів з історії музики традиційного суспільства та шумерології.

## **РОЗДІЛ 1. СТАРОДАВНЯ ЛІТЕРАТУРА МЕЖИРІЧЧЯ: ТЕМА БЕЗСМЕРТЯ В МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНІЙ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ**

Одним із прадавніх джерел поряд з іншими пам'ятками історії є епос. У ньому розкриваються уявлення про походження, героїчне минуле народу, про ті часи, коли люди вільно спілкувалися зі своїми богами, а останні допомагали їм або чинили перешкоди на шляху до великих звершень. У ту епоху, коли відбувалося майнове розшарування архаїчного суспільства на багатих і бідних, на «знатних» і незнатних, вперше постало питання про «реальність існування потойбічного світу та про цінності влади в цьому житті.

Життя та смерть – вічні теми духовної культури людства. Про них упродовж тисячоліть міркували пророки й основоположники релігій, філософи й моралісти, діячі мистецтва та літератури, педагоги й медики. Підтвердженням цього є їхні висловлювання про смерть і безсмертя:

На думку Будди, «Не живи вчорашнім, не мрій про завтра. Сконцентруй свій розум на цьому моменті» [23, с. 36]. У висловлюваннях Платона можна знайти наступне: «Ніхто з нас не народився безсмертним, і, якби це з ким-небудь сталося, він не був би щасливим, як це здається багатьом» [23, с. 31].

Біблійна мудрість стверджувала: «Сьогодні ти Цезар, завтра – ніщо». «Пам'ятай, що ти смертний». «Минає час без вороття» (Вергілій) [36, с. 6].

Смерть і безсмертя – найбільший привід для філософських роздумів, бо всі наші життєві справи порівнюються з вічним. Мудрість людини часто виявляється в спокійному ставленні до життя й смерті. Як сказав Махатма Ганді: «Ми не знаємо, що краще – жити чи вмерти. Тому нам не варто ні надмірно захоплюватися життям, ні тріпотіти при думці про смерть. Ми повинні однаково ставитися до них обох. Це ідеальний варіант» [26, с. 15].

Людина, переборюючи безнадійність і розгубленість, існує все життя, знаючи про прийдешню власну смерть. Проте, саме це знання стає основним у її духовному розвитку людини. Наявністю такого знання значною мірою й розуміється та гострота, з якою постає питання про сенс життя та смерті. Це питання тісно пов'язане з соціальними ідеями й діями, що визначають мету й сенс усієї людської історії, суспільства, людства як цілого, його призначення, відповідальність на Землі й у Всесвіті.

Отже, ставлення людини до життя й до смерті – це тема, що займає центральне місце в усій історії людства, завдяки якому розкривається споконвічний зв'язок пошуків змісту людського життя зі спробами розгадати таїнство небуття, прагнення жити вічно, якщо й нематеріального, то хоча б духовного, бажання морально перемогти смерть.

Професор А. Нямцу зазначав, що в світовій культурі існує безліч мотивів, які суттєво характеризують соціокультурні процеси епохи. Якщо проаналізувати мотиви, що народилися в будь-якому суспільстві, то базуючись на цьому аналізі, можна дати характеристику й суспільству в цілому. Багато епічних мотивів стали традиційними для загальнокультурної свідомості. Наприклад, мотиви робінзонади, тіні, договору людини з дияволом, безсмертя тощо. Тема безсмертя, на думку А. Нямцу розглядається з різних позицій: міфологічних, філософських, соціальних, легендарних, біологічних, фантастичних та ін. Архетип безсмертя має глибокі корені, які беруть початок у міфологічному контексті [11, с. 7].

У Стародавньому Світі безсмертя сприймали як подарунок богів. Воно існувало поряд з такими поняттями, як здоров'я, молодість, щастя, вічна любов тощо. Але пізніше спостерігаємо переосмислення епічного мотиву, а саме: утверджується недосяжність безсмертя для звичайної людини.

Таким чином, перші твори, що знайомлять нас із мандрами стародавніх героїв у пошуках безсмертя, народилися на зорі цивілізації, коли людина почала свідомо виділяти себе з оточуючого світ. Тоді ж з'явилося й абстрактне мислення. У зв'язку з цим слід згадати біблійні мандри й заповіді, пов'язані з темою безсмертя душі. До них належать подорож Мойсея, який за волею Бога вивів і врятував цілий народ, Ноя, котрий у своєму ковчегу зберіг від Всесвітнього потопу все живе. За словами Апостола Павла, час земного життя людини відведений їй саме для мандрівки, безустанного руху від землі на небо, до повернення в Людини до раю.

У багатьох міфах і сказаннях народів світу також відображено мрії та уявлення людей про безсмертя. Шумери першими визнали людську душу безсмертною. Та спочатку безсмертним визнавався лише цар, а вже потім привілейовані особи [23, с.31].

Про пошуки шляхів досягнення безсмертя йде мова в найдавнішому шумерсько-вавилонському епосі про Гільгамеша. Повна назва тексту «Епосу

про Гільгамеша» – «Про того, хто бачив усе» – взята зі слів Сін-Лекс-Унінні, проголошувача заклинань. Це алегорія, де йдеться про важливість отриманої інформації про безсмертя: ні подвиги, ні слава, ні сила й велич Гільгамеша не винесені в назву. Головним вважається те, що герой бачив усе, навіть наблизився до безсмертя, і в цьому його заслуга. Для Стародавнього Сходу подорож із метою віднайти безсмертя була обов'язковою складовою частиною способу життя людей. Подібні «мандрівники» вважалася «відзначеними богом людьми», бо не боялися небезпек, характерними для всіх подорожей того далекого часу.

Щоб зрозуміти культуру найстародавнішого Межиріччя, необхідно знати й інші джерела того часу, які були музично й драматично інценізованими. Так, пориванню до безсмертя також присвячена шумерійська «Поема про Адапа». Адап, син Еа, котрий у якості жерця забезпечував храм в місті Ерідю хлібом, зламав крила богу – південному вітру. Його викликали на суд до верховного бога Ану. Адап, який твердо слідував порадам батька, бога Еа, налаштував богів на свій бік і виграв верховну судову справу. Зважаючи на те, що він був напівлюдиною і напівбогом, йому як переможцю запропонували напій безсмертя. Проте, на превеликий подив богів, Адап відмовляється від напою безсмертя, мотивуючи це тим, що бути звичайною людиною набагато достойніше, бо одне коротке життя прожити гідно – а це відповідально. Безсмертя може позбавити того, хто його отримав, усіх чеснот.

Міф про смерть і воскресіння бога живої природи Таммуза знайшов своє втілення в творі «Сходження Іштар». Богиня родючості Іштар, щоб урятувати свого чоловіка Таммуза спускається в підземне царство, залишаючи кожному із стражів семи воріт по рідкісній коштовності, які вона несе в роті, бо не можна нічого було тримати в руках. Тому стражі підземного царства так легко її і пропускають. Спускаючись усе нижче, вона добирається до жорстокої володарки світу мертвих Ерешкигаль і молить відпустити чоловіка. А тим



часом відсутність Таммуза й Іштар зупиняє всі життєві процеси та землі: більше не йдуть дощі, не цвітуть і не розпускаються сади, люди не отримують врожаїв. Інші боги змушують Ерешкигаль відпустити Таммуза, прислухавшись до прохання Іштар.

Повчально-виховним епосом виступає «Поема про Етану». Показана неможливість дружби Орла Етани й змії, про віроломство орла й жорстоку помсту змії. Спроба орла Етани злетіти на небо, щоб дістати траву народження й безсмертя та знаки царської влади закінчується тим, що його охоплює жах і він розбивається, не долетівши до мети. Через усю поему проходить головна думка: вкрасти верховну царську владу неможливо, вона повинна бути освяченою богами. Отримати безсмертя через зраду також є забороненим плодом [22, с. 54].

Релігійно-філософська поезія шумерів представлена багатьма безсмертними творами. Прикладом може послужити «Поема про стражденного праведника», якого переслідують нещастя. І хоча він душею чистий перед царем і богом, йому не дають можливості жити спокійно. Цей твір демонструє нам перші сумніви щодо справедливості богів та істинності релігійних догматів, що вже в ті далекі часи викликали чимало суперечок і недовіри.

«Бесіда пана з рабом» наскрізь пронизана песимізмом стародавнього життя. Раб, який догоджає своєму панові, намагається виправдати усі його

### ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

забаганки. Проте в кінці розчарований пан питає раба: «Що тепер для тебе було б найкращим?» Раб не задумуючись відповідає: «Зламати твою шию й мою і разом нас кинути в річку.» Для тих часів це звучить маже зухвало [22, с. 56].

Проте саме «Епос про Гільгамеша» залишається найвидатнішим твором найстародавнішої цивілізації. Коли головний герой поеми втрачає свого улюбленого друга, то стає невтішним, його більше не приваблює царська влада, він відмовлявся усвідомлювати факт смерті. Страх смерті став

переслідувати його й уві сні, й наяву, не даючи ні хвилини спокою. Раптом він згадав, що десь живе старець Утнапішті (прообраз легендарного Ноя), якому вдалося здобути безсмертя. Гільгамеш приймає рішення відправитися до нього, щоб вивідати рецепт вічного життя. Шлях його до старця був нелегким, але завдяки своєму впертому характеру, Гільгамеш нарешті досяг мети походу.

Великий мудрець не поспішав ділитися з молодим царем своїм досвідом і, не зумівши відговорити його відмовитися від ідеї безсмертя, призначив випробування сном. Дружина старця, розуміючи, що юнак ніколи не прокинеться сам і, жаліючи його, благала Утнапішті розбудити царя, щоб він міг спокійно повернутися додому й забути про ідею безсмертя. Утнапішті змилювався і розбудив Гільгамеша [10, с. 42].

При розставанні старець все ж вирішив розповісти хороброму цареві рецепт безсмертя, перейнявшись до нього батьківськими почуттями. Він повідав Гільгамешу про прекрасну квітку, яка росте в прісній воді глибоко на дні озера й має силу повертати молодість. Натхнений цар кинувся на недосяжне дно й добув її. Щасливий та окрилений надіями перемогти смерть, повернувся Гільгамеш на берег. Доки юнак відпочивав від пригод, запах чудодійної рослини привернув увагу змія. Змій виповз із нори, з жадібністю проковтнув казкову квітку, а повернувшись в своє лігво скинув стару шкіру і перетворився на молоду змію.

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Ось тоді Гільгамеш зрозумів, що в цій битві зі смертю він зазнав остаточної поразки. Але прийняв він цей факт спокійно, смиренно з відмовою від попередніх планів, в душі його не було місця розпачу й смутку. Людське життя невічне, але пам'ять про людей переживає століття та зберігається в свідомості близьких вічно. Це і є безсмертя [10, с. 42].

Таким чином, тема безсмертя й музичного втілення образів переплітаються і в «Епосі про того, хто бачив усе» та в інших творах шумерійської епохи. «Сьогодні ти цар, а завтра ти ніхто». Бо царя так само підстерігає смерть, як і найбіднішого мешканця його країни. Сьогодні ти сильний і грізний, ти розпоряджаєшся долями людей, але через кілька днів після твоєї смерті про тебе ніхто й не згадає. Тож життя варто прожити так, щоб пам'ять про людину зберігалася у віках

Саме в епосі «Про того, хто бачив усе» проблема безсмертя піднята найяскравіше, адже було віднайдене місце (острів Дільмун) для існування безсмертних людей, визначена зупинка віку для тих, хто мріяв жити вічно. Але, що є найважливішим, на нашу думку авторів епосу тієї далекої епохи, пошук безсмертя – то лише марнота амбіцій смертної людини в порівнянні з життям безсмертного міста, яке звели мудреці. Місто буде стояти вічно й у ньому житиме слава про гідних людей.

## **РОЗДІЛ 2. ЕПОС «ПРО ТОГО, ХТО БАЧИВ УСЕ» В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

### **2.1 Гільгамеш як реальна особа та міфологічний герой**

Дуже довго Гільгамеш традиційно вважався міфологічною особою, яка прийшла з напівказки чи епічної легенди, доки в «Царському списку» шумерійського міста Уруку не було віднайдене його ім'я.

Отже, «П'ятим історичним правителем I-ї династії шумерського міста Уруку (аккадський Урук, біблійний Ерех, грецький Орхоя, сучасна назва – Варка) був герой месопотамського епосу Гільгамеш (кінець XXVII – початок XXVI ст.), який прожив, начебто, 126 років. Він був сином «царя-демона»

(привида) Лугаль-Банди та внуком бога сонця Уту, який зображався у вигляді тільця. Матір'ю Гільгамеша називають богиню Нінсун (дослівно, «буйволиця загорожі»). Таким чином, герой належав до «сонячної династії» правителів, і, на думку дослідників, ця генеалогія свідчить про те, що батьки правителя – цар і жриця храму – представляли в тодішньому світобаченні шумерів «священний шлюб» (гієрогамію) бога сонця Уту й богині Нінсун. Як визначав український етнолог Ю. Шилов, «...дитя, яке народжувалося внаслідок священного шлюбу, вже символізувало вже Новий світ» [24, с. 65].

На думку І. Цебрій, «Епос про Гільгамеша – найвеличніший поетичний твір давньосхідної літератури. Цей твір становить інтерес для сучасного читача не лише як явище досягнення художньо-філософської думки перших цивілізацій світу. Особливе значення полягає в тому, що її розвиток можна простежити впродовж тривалого часу, бо до нас дійшли записи пісень, присвячених герою, відстань у часі між якими 1,5 тисяч років, і більше» [22, с. 47].

Звернемося до тлумачення самого імені Гільгамеш. Тож, *Гільгамеш* (із шумер. – прашур – герой; з аккад. – той, що все бачив). Хто ж він був насправді? Загальноприйняті точки зору науковців на цю проблему є дві:

Легендарний цар Урука (кінець XXVII – початок XXVI ст. до н.е.), відомий як будівничий перших укріплень Урука.

Міфічний герой; бог справедливості, потойбічного суду; герой епосу про «Про того, хто бачив усе), богатир, котрий міг протистояти богам.

Із наукових досліджень відомо, що Гільгамеш (Більгамес), вочевидь, був історичною особою – жерцем і військовим вождем Уруку, який жив біля 2700 – 2600 рр. до н. Із початку 2 тисячоліття до н.е. до нас дійшла таблиця з переліком будівель і написів-присвячень у храмі Гуммаль у Ніпурі, де згадуються будівлі як самого Гільгамеша, так і його сина .

Проте Гільгамеш досить рано став вважатися божественним героєм, навколо його імені сплелися численні легенди. У кінці III тисячоліття до н.е. й

пізніше Гільгамеш вважався сином царя-привида Лугальбіді та богині Нінсун. Окремі з легенд про Гільгамеша дійшли до нас від шумерських часів у вигляді епічних пісень, що зазнали еволюційних змін.

Гільгамеш – постать неоднозначна. Якщо Сізіфа можна вважати символом абсурду, Прометея – символом бунтаря, то Гільгамеш – це символ людини, яка знаходиться в пошуках вищого смислу життя – безсмертя й осмислення тимчасовості найвищої царської влади [10, с. 45].

На всій неосяжній кулі, яка плаває в «океані Всесвіту» й називається Землею, не було рівного Гільгамешу, – так прославляє сказання свого героя Гільгамеша, легендарного правителя Урука. Шумерський епос оповідає про те, як Гільгамеш, напівлюдина-напівбог, правив неприступним містом Уруком, як бився з дикими звірами й чудовиськами, як за допомогою своїх героїчних звершень прагнув здобути безсмертя. То чи існував реально казковий правитель Урука? Століттями славили його багато народів, а потім спіткало повне забуття.

Лише в XIX і XX століттях археологи віднайшли його царство в Південній Месопотамії, відшукали й стародавній епос, що прославляв шумерійського героя. Прикладом є давньовавилонський рельєф вз Гільгамешем, де зображена й богиня любові Іштар в образі символу війни, величні храми, зведені асирійськими правителями на честь славних богів.

Розкопки Урука відкрили світові зразки шумерського мистецтва. Стародавнє місто на березі Євфрату було, безперечно, центром царства Гільгамеша. Монументальні ворота Іштар свідчать про колишню розкіш і багатство Вавилону. Величне місто Урук на березі священного Євфрату, широкі вулиці, чудові храми, святилище богині любові Іштар – усе це прийшло із сивої давнини, жоден цар і жодний архітектор на Землі пізніше не створили нічого подібного.

Могутні фортечні стіни навколо Урука на березі Євфрату, виготовлені з обпаленої цегли – високі й міцні, вони немов із заліза. Волею Гільгамеша та працею цілої армії його підданих були споруджені величні фортеці, щоб забезпечити Урук від іноземних завойовників і розбійників з пустелі. Ця споруда увіковічила його ім'я. Із милості богів Гільгамеш правив Уруком, був п'ятим царем, починаючи від часу всесвітнього потопу. До нього там володарював рибалка Думуці, до Думуці – пастух Лугаль-Банди, до Лугаль-Банди – воїн Енмеркар; першим царем Урука був Мешкіагашер, син Сонця. Гільгамеш хотів перевершити їх усіх і ввійти в історію як «найвеличніший герой».

«Про того, хто бачив усе, оповім я світу, про того навчу, хто звідав його глибини, мудрістю повен, все осягнув він...» [15, с. 98,]. Цією похвальною промовою починається одне з найдавніших сказань людства, «Епос про Гільгамеша». Цар Гільгамеш, народжений богинею від напівсмертного, вважався на дві третини богом і на одну третину людиною. Він був надзвичайно гарним, розумним, відважним і сильним, вимогливим і грізним до підданих. «Герой Гільгамеш, досконалий і грізний, відкривач перевалів, копач колодязів на гірських схилах...» [15, с. 119]

Усі чоловіки, а пізніше й діти повинні були цілодобово ліпити цеглу, обпалювати її та складати. Непокори правитель не терпів. Для своєї родини й підданих не залишалося ні часу, ні сил. Не було рівних Гільгамешу. «Силою рівних йому немає, по всій країні рука його дужа, мов із небесного каменю міцні його руки» [15, п. 117]

Жителі міста-держави в розпачі звернулися до богині Аруру, небесної покровительки Урука, скаржачись на свого буйного й свавільного владика «Аруру, сотворила ти Гільгамеша, тепер сотвори подібного! Хай протистане його буйному серцю, Хай змагаються, хай Урук спочине» [15, п. 80, с. 119]. На прохання богів, стурбованих скаргами мешканців Урука, богиня творення Аруру відщепнула глини та зліпила дику людину Енкіду, який повинен був



викликати Гільгамеша на поєдинок, перемогти й потім вказати йому його місце.

Енкідю жив далеко від людей, в пустелі серед диких звірів, і не підозрював про своє істинне призначення. Коли він виріс, його випадково побачив мисливець і розповів про нього Гільгамешу. Той послав до дикої людини служительку храму богині Іштар, яка полонила Енкідю своєю красою та розумом. Потім вона привела його в Урук, де він став свідком сцени, коли Гільгамеш намагався проникнути в будинок молодих, щоб скористатися своїм царським правом на першу ніч із нареченою. Обурений нахабством і свавіллям царя, Енкідю перегородив йому шлях. Справа дійшла до сутички між ними. Жоден з них не міг здобути перемогу, це зробило їх друзями, а потім – за порадою богів – вони побраталися.

«Обнялись двоє друзів і сіли поруч

За руки взялися, мов рідні брати» [15, с. 107].

Тоді Гільгамеш вирішив, що разом вони зможуть здійснити багато подвигів. Він посвячує Енкідю в свій сміливий і небезпечний для життя план: здолати зухвалою Хумбабу, охоронця гірських кедрів.

Який дужий я, син Урука, хай світ почує! Руку я здійму, нарубаюкедру,  
Вічне ім'я собі сотворю я! 15, с. 109].

Хумбаба був чудовиськом, мешкав у величезному кедровому лісі, що й сьогодні покриває територію сучасного Лівану. Він був причиною всіх бід і всього зла світу, проте знаходився під заступництвом грізного бога Адада, повелителя дощу й грози. Незважаючи на несприятливі прогнози, друзі відправилися на гору кедрів. Адад, бог грози, хотів перешкодити їм, але на допомогу прийшов бог сон сонячний Шамаш. Коли вони повалили один із кедрів Хумбаби, чудовисько схопило їх. За допомогою Шамаша їм вдалося відруати Хумбабі голову.. Весь Урук захоплено святкував перемогу.

Подвиг друзів привернув увагу богині любові Іштар, яка запропонувала свою любов блискучому героєві Гільгамешу, але він відкинув її. Тоді Іштар

поклялася помститися. Вона вмовила свого батька, бога Ану, наслати на Урук небесного бика, страховисько, що несло за собою спустошення. Бик убив сотні мешканців Урука, позбавив сили Енкіду і почав спустошувати місто. Зрештою Гільгамешу та Енкіду вдається спільними зусиллями здолати чудовисько й вирвати з його грудей серце. Гільгамеш прекрасний серед героїв, Енкіду гордий серед мужів! Ми бика небесного гнали у гніві, хого він ждав – не знайшов в Уруці» [15, с. 113].

Охоплена люттю Іштар кидається за допомогою й порадою богів, скаржачись на обох героїв. Привертає увагу й те, що в епосі небожителі зображені самовладними, несправедливими та впевненими у своїй безкарності. Їхній вирок базується лише на тому, що Гільгамеш – син богині, а Енкіду просто земна людина. Боги прирікають Енкіду на повільну, але вірну смерть, наславши на нього страшну хворобу. Хоча Гільгамеш обурений цим вироком, про який він дізнався уві сні, його друг і побратим вже через дванадцять днів помер в жахливих муках.

«Друг, що в бою рятував – чом мене покинув? Я і ти – чи не рівно смертні?» [15, с. 119].

Лише Гільгамеш намагається забрати Енкіду з царства тіней, але йому вдається – й то по милості богів – всього одного разу побачити душу Енкіду на порозі пекла, жахи світу тіней. Шамаш, розуміючи марність старань Гільгамеша, звертається до нього: «Гільгамешу, куди ти рвешся, ж, яке шукаєш – там не знайдеш ти!» [25, с. 46].

Надзвичайне враження на Гільгамеша справила розповідь про корони й царські трони, що, як непотріб валяються в пеклі. Він вперше відчув, що й сам він смертний. Друге страшне зіткнення зі смертю Гільгамеш пережив під час епідемії чуми, що лютувала в Уруці. І тоді він вирушив на пошуки безсмертя. Він знав легенду про старого царя Утнапішті, якому разом із дружиною боги дарували вічне життя, що призвело однак до розладу між небожителями. Цю

людину, яка стала безсмертною, Гільгамеш вирішив розшукати, щоб дізнатися, як він цього домогся: «Про життя і смерть його запитаю».

Йому було відомо, що Утнапішті живе в країні Дильмун на краю світу. Гільгамеш, здолавши диких левів, переправився через перевал до двопагорбової гори Машу, котру охороняли два напівчоловіки – напівскорпіони. Потім він пройшов підземним шляхом бога сонця Шамаша й при виході з нього потрапив до чудового саду. Там він зустрів Сидурі – чашницю, до якої звернувся з наболілим питанням:

«Енкіду, милий друг, став землею! Так само, як він, чи я сам не ляжу, Щоб уже не встати ніколи? [25, с. 137].

Сидурі вмовляла Гільгамеша відмовитися від подальшої подорожі:

«Гільгамешу, куди ти рвешся? Життя, яке шукаєш,  
не знайдеш ти! Боги, коли творили людину,  
смерть вони судили людині,  
Життя собі залишили. Ти ж, Гільгамешу.

Наповнюй утробу вдень і вночі – завжди будь веселий, молитви  
справляй щоденно,

Вдень і вночі грай і танцюй ти!

Хай вбрання твоє буде чисте,

Волосся чисте, омивайся водою,

дивись, як дитя твою руку тримає,

Своїми обіймами втішай кохану –

Іншого діла немає в людини!» [25, с. 137].

Проте Сидурі все ж повідомила, що на шляху в нього буде море й упадає в нього річка смерті. Щоб потрапити на острів, де мешкав Утнапішті, йому необхідно шукати допомоги в керманіча порому Ур-шанабі. Із великими труднощами вдалося Гільгамешу подолати останні перешкоди на шляху до мети.

І ось відбулася зустріч, з легендарною людиною, котра вціліла після потопу. Проте Утнапішті (біблійний Ной) також намагався розтлумачити Гільгамешу, чому людина не може знайти безсмертя.

«Люта смерть не щадить людини: чи навіки муруємо ми оселі? Чи навіки ставимо ми печаті? Чи навіки брати спадщину ділять?

Чи навіки ненависть живе в людях? Чи навіки ріка несе свою повинь? Чи вічно з личинки виходить метелик?» [25, с. 143].

Щоб переконати впертого героя, він пояснив, що сон – це брат смерті. Ті, що сплять і мертві дуже схожі. Якщо йому вдасться здолати брата смерті, то, можливо, він переможе й смерть. Та запропонував шість днів і сім ночей не лягати спати Гільгамешу, проте ця спроба не вдалася. Стомлений довгою подорожжю, він проспав цілу вічність. Розчарований герой уже зібрався було повернутися до Уруку, але жаліслива дружина Утнапішті дала йому останній шанс стати безсмертним: відкрила таємницю квітки вічної молодості.

Квітка Онді росте у воді, у неї корінь, як у будяка, а шипи, як у троянди. Герой пірнув на дно моря й дійсно знайшов чудову квітку, яку богиховали від людей. Із квіткою він направився в Урук, щоб всім жителям свого міста подарувати вічне життя.

Проте скористатися нею так і не вдалося. Допоки Гільгамеш купався, квітку вкрала змія й відразу ж, скинувши шкіру, помолодшала. Отже, лейтмотив оповіді про Гільгамеша – неможливість для людини розділити долю богів, знайти безсмертя. Епос закінчується діалогом між Гільгамешем і керманічем порома Ур-шанабі, який супроводжував його в Урук. Гільгамеш глибоко розчарований, що йому не вдалося знайти вічне життя. Він зробив більше, ніж інші смертні люди і більше страждав, проте все марно, бо той, хто походить із людського роду, не може отримати вічне життя. – «Людина не може жити вічно, – погоджується з ним Ур-шанабі. – Проте твої справи зроблять тебе безсмертним, Гільгамешу». Потерпівши поразку в пошуках фізичного безсмертя, герой показує своєму супутнику на стіни Урука –

безсмертного творіння тисяч рук людей кількох поколінь. – «Людина смертна, а місто буде стояти вічно!» [5, с. 6].

Таким чином, в аналізі епосу істориками упродовж відведеного йому часу Гільгамеш постає перед нами юнаком, навіть хлопчиком, і він наполегливо тримається за цей «юний статус», подібно Пітеру Пену у Баррі, він не хоче ставати дорослим. Після смерті Енкіду Гільгамеш не рухається вперед, а відступає назад, прагнучи хоча б в уяві знайти безпеку в країні дитинства. Біля воріт людини-скорпіона він залишає дійсність, буквально переступає межі цього світу й кардинально змінюється.

На думку А. Нямцу, образ Гільгамеша постає перед нами в розвитку. На початку поеми він – буйний богатир, наділений надзвичайною силою. Другий етап його становлення – рішення знищити все, що є, з його точки зору, негідного на світі [11, с. 200]. Це рішення прийняте ним під впливом дружби з Енкіду і похід Гільгамеша на зухвалого Хумбабу теж освячений променями дружби й братства. І наступний етап (ще один крок до духовного зростання) – відчай при після смерті друга, роздуми про сенс життя, заперечення «гедонізму» Сидурі, марна спроба добути квітку вічної молодості і, нарешті, вищий прояв мужності – визнання власної поразки перед неминучістю смерті. Тож, точка зору автора поеми про Гільгамеша на смерть і життя мужня й істинна. Цим вона і відрізняється від пізніших східних творів.

## **2.2 Значення музично-драматичного дійства в культових шумерійських виставах.**

Традиційно прийнято вважати шумерійську цивілізацію однією із найперших на землі. Архетип найдавніших шумерів не має собі аналогів. І хоча не так далеко від півдня Межиріччя находився Стародавній Єгипет, ці дві цивілізації розвивалися різними шляхами: це відчутно й у спадщині з гуманітарного знання та музики.

Зараз немає єдиної точки зору вчених на те, яка ж все-таки цивілізація виникла найпершою на землі. Культурні пласти при розкопках стародавніх

міст Ізраїлю показують, що вони існували понад 10 тисяч років тому, вік єгипетського сфінкса взагалі не можуть установити, а легендарний ковчег Ноя приплив до гори Арарат. Таким чином виходить, що перша держава – Вірменія? У нашій розвідці ми підемо традиційним шляхом і розглянемо літературу та музику цивілізації, яка виникла на самому півдні Межиріччя – там, де відстань між Тигром і Євфратом найменша, а їхні розливи забезпечували високі врожаї злакових культур.

Розквіт шумерійського мистецтва – літератури, музики, культової драми, малюнка, скульптури – припадає приблизно на XXV століття до нашої ери. Музиці тут належала найпочесніша в історії культури Стародавнього Сходу роль. Музиканти – чоловіки і жінки, які були водночас жерцями і жрицями, в суспільній ієрархії займали високе місце – після богів і царів. Їм єдиним дозволялося не вставати, а продовжувати сидіти вприсутності царя. Хочеться провести аналогію зі ставленням до музикантів у Стародавній Греції, які готувалися винятково з рабів. Греки вважали, що піддавати такому випробуванню вільну людину є просто недопустимим знущанням.

Музичному ж звукові в Месопотамії приписували чудодійну силу. Про це свідчить відомий міф «Про сходження Іштар», що дуже схожий за змістом з Єгипетським міфом «Про З йду і Озіріса» [21, с. 33].

Зміст міфу такий: помер бог води Даммузі (у вавилонян – Таммуз) і потрапив у підземний світ Смерті, де правила жорстока цариця Ерешкігаль. Дружина Даммузі, богиня плодороддя Іштар, не могла жити без свого чоловіка. Вона спустилася в підземний світ, ризикуючи там залишитися назавжди. Їй необхідно було пройти повз варти стражів сімох воріт, нічого не тримаючи в руках. Проте вона мала кожному з них щось подарувати. До її спини була прив'язана арфа, а в рот за щоки прекрасна богиня поклала сім дорогоцінних прикрас. Зупиняючись біля кожного зі стражів, Іштар дарувала їм по прикрасі. Досягнувши підземного світу, вона стала на коліна перед жорстокою Ерешкігаль, своєю сестрою, заграла їй на арфі і заспівала. У пісні



вона благала повернути Даммузі. У той же час на землі все завмерло без Даммузі і Іштар: зникла вода, земля висохла. Прекрасний голос Іштар полонив серце жорстокої богині і вона воскресила Даммузі й відпустила його до «світу живих» разом з Іштар.

На честь свята врожаю цей міф виконувався в храмах (зіккуратах) і цю драматичну дію могли спостерігати всі бажаючі: кожен вільний громадянин міг прийти на площу перед зіккуратом. Роль богині Іштар традиційно виконувала молода дружина царя (лугаля) або дочка, а роль Даммузі – сам цар або його старший син. У подібних релігійних церемоніях брали участь музичні ансамблі, хори та окремі співаки [21, с. 33].

Якими ж інструментами користувалися музиканти Стародавньої Месопотамії? Музиканти використовували дугові арфи, арфоподібні ліри, лютні, подовжені флейти, подвійні гобої, рамоподібні (квадратні) барабани. У Месопотамії не було поділу на музику світську і культову (релігійну), так верховний жрець і цар поєднувалися в одній особі і не було поділу влади на світську і релігійну (як в Єгипті). На культові свята, проводились в храмі і біля нього, могли потрапити всі бажаючі.

Найдавнішим письмовим джерелом з зафіксованим на ньому музичним твором є нотний запис клинописної таблички, знайдений при розкопках шумерського міста Ніппур (на території сучасного Іраку). Вчені датують його написання 18 століттям до н.е. Розшифрувавши запис, професор Анна Драффкорн Кілмер з Каліфорнійського університету виявила на табличці не тільки музику, але і слова ліричної любовної пісні. Написана вона терціями Піфагорійський ладу в діатонічній гамі. І призначалася ця пісня найшвидше для одинадцятиструнної ліри.

Центральне місце в стародавній літературі та музиці Месопотамії займає «Поема про Гільгамеша» («Епос про того, хто бачив усе»). Вона піднімає глобальні проблеми про сенс життя і неминучість смерті людини. Гільгамеш довго вважався просто міфічним героєм шумерійців, і лише тоді, коли його

ім'я знашли в списку царів Шумеру (третій цар міста Урука, одного з найдавніших міста на землі). Перше писана редакція поеми з'являється за часів першої її династії Ура, друга – аркадською мовою в II тисячолітті до нашої ери 22, с. 8-15].

Театралізоване дійство з текстами цієї поеми складалося з чотирьох частин і виконувалося жерцями на площах біля храмів напередодні Нового року в Вавилоні. Більшість текстів було покладено на музику. Зважаючи на те, що текст поеми був дуже об'ємним, вистава найчастіше відбувалася в два дні – дві перші частини в перший день, а третя й четверта – на наступний. І жителі міст, які приходили до храму, могли по 13 годин спостерігати цю культову виставу.

Це дійство (як і зміст поеми), з одного боку показувало, що в давні цивілізації люди вже не дуже вірили в «щасливе життя-потойбічного світу», з іншого – текст поеми вселяв думки про неможливість людини змінити порядок земної, встановлений богами.

Вражаючими є початок і кінець епосу «Про того, хто бачив усе». На початку епосу жерцями виконувався гімн (вони хором урочисто співали), а музично-драматичне дійство розгорталось так: мудреці будують місто Урук із такими словами: «Людина в цей світ прийде і піде, а збудоване людьми місто буде стояти вічно». І коли Гільгамеш, стомлений своїми мандрями і втратами, увінчаний подвигами, що не принесли йому радості, повертається до Уруку, то ті ж мудреці. Котрі добудовують місто, знову зустрічають його тими ж словами: «Людина в цей світ прийде і піде, а збудоване людьми місто буде стояти вічно». Урочистий гімн завершував культову виставу – з чого все починалося, тим і закінчувалося. І Гільгамеш вертається в місто, щоб дожити залишок своїх днів так, як доживають усі люди.

Таким чином, література і музика в музично-драматичному культовому дійстві стародавніх шумерів як відображення їхніх культурних традицій показує, що інтелектуальний рівень шумерійської цивілізації був достатньо

високим. Шумери усвідомлювали призначення людини на землі та ставили собі на службу музичне мистецтво і драматургію, щоб виразніше це показати. Соціокультурні традиції шумерів послужила основою для розвитку літератури і мистецтва Середньої Азії, Персії, Африки, Південної Європи. Навіть мелодії Стародавньої Греції мають відбиток шумерійської й аркадської гами.

### **РОЗДІЛ 3. ЕПОС «ПРО ТОГО, ХТО БАЧИВ УСЕ» В КІНЕМАТОГРАФІ, МУЗИЧНИХ ВИСТАВАХ і БЕЛЕТРИСТИЦІ XIX –XX СТОЛІТЬ**

Як у XIX століття, так і нині людство переживає часи «археологічної революції». Сотні табличок IV – I ст. до н.е. знайдено при розкопках давніх міст Месопотамії. Ці археологічні дані найкращої якості, бо над клинописними текстами, що пролежали у землі, не працював жоден редактор чи цензор.

Науковці нараховують 5 різних сказань про Гільгамеша та Енкіду, які прийнято називати піснями. Найрозповсюдженішим і яскравим за стилістичною розробкою образу Гільгамеша є аккадський епос. Головною темою цієї версії є опис мандрів Гільгамеша. Такі поеми, зазвичай, дослідники класифікують як «епоси пошуків», що певною мірою об'єднує їх з «Рамаяною» та «Одіссеєю».

Поема про Гільгамеша не лише найдавніший із відомих творів про героя – людину, але разом із тим твір, що частіше за інші перечитується, оновлюється, вводиться знову й знову в контекст сучасної культури. В. Іванов у статті «Ще одне народження Гільгамеша» зазначає, що саме з

«Поеми про Гільгамеша» необхідно починати родовід усієї епічної письменної літератури Давнього Світу. Після того, як у другій половині 20 століття було знайдено пізніший аккадський текст поеми, не закінчуються спроби передати поему та її віршовану форму в сучасному перекладі.

Свідченням такої популярності тексту є велика кількість сучасних творів, що є переказами чи варіаціями на тему поеми, головний герой яких Гільгамеш. У багатій науково-популярній літературі, вчені відзначають

наявність паралелей із Вітхим Завітом, і найперше з Біблійною розповіддю про всесвітній потоп.

Лідер київських неокласиків Микола Зеров у однойменному сонеті порівнює себе з Гільгамешем, який задумується над вічним питанням: «Як вік людський продовжити нужденний, як доступитись загадок буття?» Проте, не дає певної відповіді на поставлене запитання.

Останнім часом до вже існуючих перекладів додалися перекази. Найвідомішими є англійський та французький переказ у трьох випусках з ілюстраціями Л. Зіман, віршований англійський переклад Девіда Феррі. Існує скорочений варіант одного із перекладів, призначений для масового читача у звукозапису в читанні Річарда Паско. Відомий історик культури Давньої Месопотамії Ж. Боттеро в 1992 році створив коментований французький переклад з цікавими коментарями різних варіантів тексту. Кількома роками пізніше вийшов спеціалізований переклад проф. Р. Турне й А. Шаффера [26, с. 255].

В Інтернеті є декілька десятків сайтів, присвячених поемі. На них відбувається обмін думками стосовно труднощів тлумачення поеми, найскладніших її місць, обговорюються й зіставляються переваги різних перекладів, є перелік статей та бібліографічних списків про Гільгамеша, пропонується зв'язний переклад усього тексту або окремих клинописних таблиць. Відомий професор, математик Техаського університету В. Лівшиц прикрасив свій сайт уривком з англійського перекладу поеми.

Ще одним свідченням популярності тексту є велика кількість сучасних творів, що є переказами чи варіаціями на тему поеми, головний герой яких Гільгамеш. У багатій науково-популярній літературі, вчені відзначають наявність паралелей з Вітхим Завітом, і найперше – з розповіддю про всесвітній потоп.

Для сучасного слухача є доступними на компакт-дисках музичні композиції про Гільгамеша, що зберігають сюжетну канву давнього епосу: опера «Гільгамеш» італійського композитора Фю Баттіато, ораторія

«Гільгамеш» чеського композитора Богуслава Мартіну. Використанням електронної музики відзначається містерія «Гільгамеш» американського композитора Б. Труакса.

Композитор Б. Мартіну, зокрема, зазначав, що, не дивлячись на величезні досягнення в сучасній техніці та індустрії, проблеми й почуття, що керують людьми завжди залишаються незмінними: вони існують як в історії минулих днів, від якої ми отримуємо знання, так і в сучасній літературі. Це проблеми дружби, кохання й смерті. У Нью-Йорку в 1995 році поставлена музична драма Ендрю Ордовера «Гільгамеш», котра точно відповідає сюжету епосу.

В образотворчому мистецтві до теми «Епосу...» зверталися німецькі митці Віллі Баумайстер та Карло Шеллеманн. У 2010 році з'явився графічний роман «Гільгамеш», ілюстрований Буркгардом Пфістером. В одній із сучасних публікацій Гільгамеша правильно названо «сучасним давнім героєм» [2].

Улітку 2012 року обладач багатьох «Оскарів», режисер Роджер Крістіан («Нострадамус», «Підводний світ») оголосив про початок роботи над екранізацією епосу про Гільгамеша: «Одна з найстаріших легенд світу знову оживе». Телесеріал «Стар-Трек» у одній із серій також використав деякі мотиви цього епосу. У Берліні було відкрито виставку, організовану німецькими сходознавцями, присвячену героїчному юнакові, як його називають у буклеті.

Одне з найбільших німецьких видавництв «С. Н. Векс» видало новий коментований переклад епосу разом з біографіями Ейнштейна та Наполеона. Таким чином, твір шумерійської міфології, написаний у II тисячолітті до н.е., зайняв місце поряд із творами Томаса Манна. Слід зазначити, що саме Томас

Манн у своїй тетралогії про Йосипа та його братів використав для інтерпретації легенди про Йосипа окремі сюжетні лінії з «Гільгамеша». Інший німецький письменник Ганс Генні Янс створив за мотивами епосу романний цикл «Ріка без берегів» (1949). У 1998 році був опублікований роман «Гільгамеш» Штефана Грюндіса, а в 2001 році – однойменна драма Рауля Шрота [422, с. 109].

Сюжет Гільгамеша часто використовують у літературі фентезі. Популярний англійський письменник Джонатан Страуд у якості першого господаря свого легендарного джина Бартимеуса обрав саме Гільгамеша. І це не випадково, бо «Епос про Гільгамеша» починається з опису будівництва стіни. Її зводили мудреці за допомогою певних заклять. Тож постає питання: чи не допомагали їм могутні духи на зразок Бартимеуса, який мав прізвисько «Уруцький»? Можливо, ті ж самі сили допомагали свого часу й царю Соломону, коли він сидів на престолі в Єрусалимі. Інакше, як би могло маленьке Ізраїльсько-Іудейське царство відігравати роль культурного центру всього величезного Сходу? Ці думки пронизують наскрізь роман Джонатана Страуда «Перстень Соломона», де постійно йдуть згадки про Гільгамеша [2].

Американський письменник Р. Сілверберг, відомий своїми науково-фантастичними творами, неодноразово звертався до образу напівлегендарного правителя Урука, напівбога, шукача вічного життя. «Цар Гільгамеш» (1984 р.) – це осучаснена літературна обробка «Про того, хто бачив усе...». Герой також здійснює безліч подвигів, є мудрим правителем, воїном, та неминучість смерті робить його життя безрадіним. Подолавши великий шлях до пізнання вищої мудрості, спілкуючись із богами та земними людьми, Гільгамеш приходиться до висновку, що певною мірою відрізняється від того, що міститься в оригінальному сюжеті. Гільгамеш впевнений: коли з честю виконуєш свій обов'язок, перестаєш боятися смерті, то вона щезає: «Я виконав мою роботу, і буду працювати ще. Я створив собі ім'я, воно подолає



століття. Гільгамеш не буде забутим. Вони згадають мене з радістю і гордістю.

Що вони про мене скажуть, мої нащадки? Скажуть, що я жив, і жив добре. Що я бився, і бився як треба. Що я помер, і помер гідно. Я боявся смерті більше, ніж будь-хто, хто живе, і дійшов до кінця світу, щоб від неї втекти. А повернувшись, я більше не думав про неї. Ось істина. Я тепер знаю, що не треба боятися смерті, якщо ми виконували свій обов'язок. А коли перестанеш боятися смерті, то виходить – смерті немає» [17, с. 123]

Привертає увагу опис зовнішності головного героя, який був особливим, вищим від усіх на зріст «Про Гільгамеша говорили, що на зріст він вимахнув із пальму, плечі ж його – широкі, міцні – викликали думку про балки, що підтримували дах у купецьких коморах на березі Євфрату». [30, с. 2]. Його так і називали: «Великий». Проте великим він був не лише зовні, алей у справах, надзвичайно могутнім та сильним. Люди боялися його, а тому звернулися до богів: «Він ще молодий, то стає зовсім страшно: якщо цемолодість, то якою ж буде зрілість? Коли людина стрибає з берегу каналу в воду, глина, від якої він відштовхується, кришиться і продавлюється – ось точно так же й наше місто. Куди хоче стрибнути Гільгамеш – відомо одним Вам, а відомо Вам, що він розкришить і розчавить весь Урук, відштовхуючись від землі? О, якщо хтось міг би приборкати його силу! Алеж із ним впоратися неможливо!» [17, с. 14].

Не припиняються спроби музично-драматичних та художніх постановок епосу «Про того, хто бачив усе». На відміну від греко-римської міфології, «Епос про Гільгамеша» як джерело сюжетів і мотивів був відкритий значно пізніше. Проте він надихнув багатьох митців на свою інтерпретацію міфу. Для прикладу тут можна згадати ораторію Богуслава Мартіну «Гільгамеш», або сонет «Гільгамеш» українського неокласика Миколи Зерова. Томас Манн у своїй тетралогії про Йосипа і його братів використав для інтерпретації легенди про Йосипа деякі сюжетні лінії з Гільгамеша. Інший німецький письменник Ганс Генні Яннс створив за мотивами епосу романний

цикл «Ріка без берегів» (1949). 1998 року був опублікований роман «Гільгамеш» Штефана Грюндіса, а в 2001 році – однойменна драма Рауля Шрота. Телесеріал «Зоряний шлях» також у одній з серій використав деякі мотиви цього епосу. На «Епос про Гільгамеша» опирається основна сюжетна лінія серіалу «Gilgamesh». У образотворчому мистецтві до теми Епосу зверталися німецькі митці Віллі Баумайстер та Карло Шеллеманн. 2010 року з'явився графічний роман «Гільгамеш», ілюстрований Буркгардом Пфістером.

Таким чином, проаналізувавши еволюцію образу Гільгамеша в белетристиці ХІХ – ХХ століть, ми прийшли висновку, що жодне покоління письменників не залишилося до нього байдужим. Тому і віршований англійський переклад Д. Феррі, і скорочений варіант Р. Паско, і французькі переклади Ж. Боттеро, Р. Турне й А. Шаффера, і віршовані уривки А. Ахматової в першу чергу були спрямовані на відтворення тисячолітньої східної мудрості, що містить цей епос. Письменники другої половини ХХ – початку ХХІ століть (С. Вуйович, Р. Шрот, Р. Сілверберг, Дж. Страуд та ін.) різними засобами художньої виразності відтворювали шумерійську дійсність з її наболілими проблемами, що не втратили своєї актуальності й сьогодні. Кожен із цих митців робив свій акцент на одній із частин епосу «Про того, хто бачив усе» – на сенсі життя, на дружбі, неминучості смерті, усвідомленні людиною свого місця в цьому житті. І всі ці проблеми – глобальні.

## **ВИСНОВКИ**

У ході нашого дослідження було реалізовано його мету, втілено завдання, що нам дозволило зробити наступні висновки:

Проаналізовано тему безсмертя та державної влади в стародавніх культових музично-драматичних виставах; показано, що тема безсмертя тісно переплітається і в «Епосі про того, хто бачив усе» та в інших творах шумерійської епохи; відстежено думку, що життя варто прожити так, щоб пам'ять про людину зберігалася у віках. Найважливішим, на нашу думку авторів епосу є те, що пошук безсмертя – то лише марнота амбіцій смертної

людини в порівнянні з життям безсмертного міста, яке звели мудреці. Місто буде стояти вічно й у ньому житиме слава про гідних людей.

Показано значення музично-драматичного дійства в культових шумерійських виставах; доведено, що література і музика в музично-драматичному культовому дійстві стародавніх шумерів як відображення їхніх культурних традицій показує, що інтелектуальний рівень шумерійської цивілізації був достатньо високим. Шумери усвідомлювали призначення людини на землі та ставили собі на службу музичне мистецтво і драматургію, щоб виразніше це показати. Соціокультурні традиції шумерів послужила основою для розвитку літератури і мистецтва Середньої Азії, Персії, Африки, Південної Європи. Навіть мелодії Стародавньої Греції мають відбиток шумерійської й аркадської гами.

З'ясовано особливості відтворення епосу «Про того, хто бачив усе» в музиці, літературі та кінематографі XIX – XX століть; для прикладу наведено ораторію Богуслава Мартіну «Гільгамеш», сонет «Гільгамеш» українського неокласика Миколи Зерова. 1998 року був опублікований роман «Гільгамеш» Штефана Грюндіса, а в 2001 році — однойменна драма Рауля Шрота, а також телесеріал «Зоряний шлях» також у одній з серій використав деякі мотиви цього епосу; на «Епос про Гільгамеша» опирається основна сюжетна лінія серіалу «Gilgamesh». У образотворчому мистецтві до теми Епосу зверталися німецькі митці Віллі Баумайстер та Карло Шеллеманн. 2010 року з'явився графічний роман «Гільгамеш», ілюстрований Буркгардом Пфістером.

Ця тема багатогранна й не вичерпується нашим та іншими дослідженнями, що є на сьогоднішній день. Пріоритетним напрямом вважаємо дослідження залучення шумерійських жриць до музично-драматичних інсценізацій епосів в Шумерійських храмах.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:**

1. Гільгамеш ; перекл., комент. С. Кіндзерявого-Пастухіва. Вісник Академії Наук України. 1992. №1. С. 71-72.

2. Гільгамеш. Пер. С. Кіндзерявий-Пастухів. Вісник АН України. 1992. № 1. Переклад з аккадської. Гільгамеш. Пер. С. Кіндзерявий-Пастухів.
3. Гуцуляк О.Б. Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2007. 540 с. (Серія «Золотий грифон»)
4. Гуцуляк О.Б. Філософія української сутності: соціокультурні смисли алхімії національного буття. Київ : АртЕкономі, 2016. 256 с.
5. Гуцуляк О. Б. Гільгамеш як «архітектор буття»: Спроба прояснення сутності епічного образу. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 6. С.42-45.
6. Дибко Ірина. Гільгамеш: поема. Кліфтон, 1984. 93 с.
7. Замаровський В. Спочатку був Шумер: Науково-художній нарис; перекл. із словац. Вступ. Ст.. А.О. Білецького. Київ : Веселка, 1983. С.101.
8. Крижанівський О.П. Історія Стародавнього Сходу: Курс лекцій. К.: Либідь. 1996. С.41-42.
9. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: монографія. А.Є. Нямцу, Г.В. Фоміна. Чернівці: ЧНУ, 2010. 256 с.
10. Найдавніша література Шумеру, Вавилону, Палестини в українському перекладі (Пантелеймон Куліш, Михайло Москаленко, Іван Нечуй-Левицький, Іван Пулюй, Леся Українка, Іван Франко). Київ : 2016. 448 с.
11. На ріках вавілонських: З найдавнішої літ. Шумеру, Вавилону, Палестини ; упоряд. М.Н. Москаленко; Київ : Дніпро, 1991. 398 с.
12. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті. Слово і час. 2009. №2. С. 3-14.
13. Про того, хто бачив усе... Епос про Гільгамеша ; перек. з аккадської М. Москаленка. На ріках Вавілонських: З найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини. К., 1991. С. 98-151.
14. Тойнбі А. Дослідження історії ; перек. з англ. Всесвіт. 1994. №11-12.С. 154.
15. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: Скорочена версія томів I-VI Д.Ч. Сомервелла ; перекл. з англ. Київ : Основи, 1995. Т.1. С.44.

16. Шилов Ю.О. Безсмертя. Український оглядач. 1998. Ч.9. С.6.
17. Шилов Ю.О. «Епос про Гільгамеша» з пам'яток Подніпров'я. Родовід. 1996. Ч. 1(13). С.62-66.
18. Страуд Дж. Перстень Соломона ; пер. А. Хромова. К. : Аверс, 2017, 184 с.
19. The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critic Edition, and Cuneiform Texts / Andrew George[en]. – Oxford University Press, 2003. – Vol. 1. – 986 p. – ISBN 978-0-199-27841-1.
20. The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition, and Cuneiform Texts / Andrew George[en]. – Oxford University Press, 2003. Vol. 2. 986 p. – ISBN 978-0-199-27842-8.
21. Цебрій І.В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис); Ч. 1. Історія стародавньої та середньовічної музики Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. 100 с.
22. Цебрій І.В. Соціокультурні традиції стародавніх шумерів. Духовні, політичні та освітні практики в соціально-культурному розвитку людства. 2021. С. 31-37.
23. Цебрій І.В. 14 нарисів з історії культури країн Стародавнього Сходу: науково-популярне видання. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. 114 с.
24. Про того, хто бачив усе... Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : С. 274.
25. Білик О. Епос про першого героя [Архівовано 5 жовтня 2009 у Wayback Machine.]. Друг читача, 27 січня 2009.
26. Pritchard D.V. Culture and History, in: The Bible and Modern Science, Cincinnati, 1962. 306 p.
27. Баган О. Місія неокласики: Микола Зеров Українське письменство / Микола Сулима (упоряд.). К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», (2003)

*Луценко Дмитро Сергійович,  
здобувач першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 1 курсу,  
Керівник: заслужений артист України,  
викладач кафедри музичного  
мистецтва та хореографії  
Головашич Едуард Анатолійович*

## **ВПЛИВ АНРІ В'ЄТАНА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЕЖЕНА ІЗАЇ**

**Актуальність дослідження.** Творча спадщина Ежена Ізаї, бельгійського скрипаля і композитора, учня Л.Ж. Массара, Г. Венявського й А. В'єтана, професора Брюссельської консерваторії, сьогодні набуває особливої актуальності. Вона припадає на епоху романтизму, проте навчання в А. В'єтана відрізнялася стриманістю; на відміну від багатьох віртуозів Ежена Ізаї був відмінним ансамблістом. Серед його творів – одна опера, шість скрипкових концертів, шість сонат для скрипки соло, варіації на тему Паганіні, безліч дрібних п'єс. У 1937-38 роках у Брюсселі проводився Конкурс імені Ізаї, який у повоєнні роки відродився як Конкурс імені королеви Єлизавети. Ежен Ізан був не лише скрипалем і композитором, алей знаменитим педагогом, диригентом, гастролював містами Європи, США і навіть в Україні. Його діяльність була пов'язаною з Одеською консерваторією. Це засвідчує актуальність і доцільність дослідження.

**Джерельна база дослідження.** До першоджерел ми можемо віднести письмові згадки про незабутнього скрипаля – «Мемуари Л. Равена, «Спогади» Вен сан Дені, «Нариси» Генрі Вуда, «Спогади» Жана Тібо, «В очікуванні дива» П. Казальє. Всі ці твори гармонійно з різних боків доповнюють портрет Ежена Ізаї.

**Стан вивчення проблеми.** На сьогоднішній день творчість визначних скрипалів і педагогів А. В'єтана та Е. Ізаї, на жаль, недостатньо висвітлена. Дослідженням життєвого і творчого шляху А. В'єтана займалися Т. Мазепа,



Н. Дячук, К. Повод, І. Сташевська тощо. Внесок Е. Ізаї в розвиток скрипково-го мистецтва досліджували В. Черкасов, Р. Шерешевська Л. Яременко, Н. Слонімський тощо. Проте цього недостатньо. Практично в жодній із наукових праць не показано впливу видатних педагогів на формування творчої особистості Ежена Ізаї. Це засвідчує своєчасність дослідження.

**Об'єкт дослідження** – скрипкове мистецтво Європи другої половини XIX – початку XX століття.

**Предмет дослідження** – значення впливу Анрі Ветана на формування творчої особистості Ежена Ізаї.

**Мета дослідження** – показати вплив Анрі Ветана на формування творчої особистості Ежена Ізаї. Відповідно до мети було сформовано **завдання** дослідження:

1. Проаналізувати розвиток Брюсельської консерваторії у XIX століття її значення для європейського музичного простору.
2. Визначити педагогічні ідеї та принципи Анрі В'етана
3. Схарактеризувати Анрі В'етана як скрипаля-виконавця і викладача Ежена Ізаї.
4. Показати продовження творчих традицій Анрі В'етана в спадщині Ежена Ізаї.
5. Здійснити виконавський аналіз сонат Ежена Ізаї.

**Методи дослідження.** Для досягнення мети та розв'язання завдань роботи застосовано такі методи: *аналогії* – для виявлення особливостей розвитку скрипкового мистецтва Європи другої половини XIX – початку XX століття; *ретроспективний*, що сприяє дослідженню такого явища, як скрипкове мистецтво від попередньої епохи до наступної; *персоналізації*, що забезпечує розкриття внеску Анрі В'етана та Ежена Ізаї в розвиток скрипкового мистецтва Європи другої половини XIX – початку XX століття;; *реконструкції* – для відтворення подій культурно-мистецького процесу, що розгортаються в просторі та часі в межах предмету дослідження.

**Практичне значення дослідження.** Основні положення й висновки дослідження можуть бути використані для подальших історико-музичних, культурологічних і музикознавчих наукових досліджень; для вдосконалення й розширення змісту навчальних курсів з історії музики та музикознавства. Матеріали дослідження було впроваджено в освітній процес Диканської дитячої музичної школи ім. В.В. Ганжі. За матеріалами дослідження була опублікована стаття «Педагогічні ідеї та принципи Анрі В'єтана у збірнику матеріалів Всеукраїнської конференції «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, 2022) .

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ АНРІ В'ЄСТАНА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЕЖЕНА ІЗАЇ.**

Брюсельська консерваторія у ХІХ столітті та її значення для розвитку вищої музичної освіти у Європі

Зважаючи на те, що Ежен Ізаї спочатку навчався а потім був викладачем іпрофесором Брюсельської консерваторії (так само, як і Анрі В'єтан), ми вирішили проаналізувати становлення та розвиток «Королівської консерваторії Брюсселю», а також її вплив на еволюцію європейського музичного мистецтва і не лише скрипкового.

Музичні заняття в Королівській консерваторії Брюсселя вперше розпочалися в 1813 році за часів Французької імперії, а сама вона мала вигляд школи співу, де готували найкращих співаків у Парижі за часів Наполеонівської імперії в Брюсселі. Згодом заклад став повноцінним зодо заповнення різноманітних музичних класів – Національною королівською школою. У 1826 році завдяки культурній діяльності короля Нідерландів Вільгельма І школа була вже мала повністю «консерваторський вигляд». У 1832 році це вже була установа, що надавала університетську освіту в галузі музики та драматургії, має міжнародний статус «ротаційних директорів», серед яких ми знаємо Франсуа-Жозефа Фетіса, Франсуа-Огюста Жавера, Едгара Тінеля і Жозефа Жонгена.

До того часу музикантів найчастіше навчали в церквах та приватних компаніях. «Королівська школа музики» в Брюсселі закрилася на два роки після поділу Нідерландів. І коли заклад знову відкрився, вже існувала Паризька консерваторія, що взяла перехопила першість як модель для стирання помаранчевого минулого Брюсельської. Хоча викладацький штат у «Королівської консерваторії Брюсселю» залишався практично тим самим, за винятком двох викладачів.

Згадаємо, що спочатку «Королівська консерваторія Брюсселю» була створена в межах підготовки до дуже модної на той час опери. Школа співу, заснована в Брюсселі в 1813 році, «презентувала» уроки співу та теорії музики, але завдяки значному успіху серед обдарованої молоді школа швидко розвивалася, додавши кілька класів інших інструментів (у першу чергу струно-смічкових і фортепіано) [25, с. 33].

Як і в інших країнах Європи, революція 1830 року перервала діяльність Королівської школи, змусивши представників міста Брюсселя тимчасово її закрити в 1831 році, проте вона знову відродилася в 1832 році під назвою, відомою до сьогодні. Комісія, призначила для управління консерваторією Франсуа-Жозефа Фетіса (1833–1871), музикознавця та вчителя Монса, який став першим директором нової школи. За часів діяльності цього «ротаційного директора» окремі видатні музиканти та педагоги принесли консерваторії міжнародну популярність. Серед них – Альфонс Серве (віолончеліст), Жак Лемменс (органіст) Юбер Леонард (скрипаль) і Шарль-Огюст де Беріо, який сформував елітний клас скрипки. Запорукою міжнародного успіху «Королівської консерваторії Брюсселю» завжди залишалися найкращі її викладачі.

Щоб з'ясувати процес становлення «Королівської консерваторії Брюсселю», нами була обрана постать одного з її перших директорів – Фетіса Франсуа – Жозефа на прикладі його творчого та життєвого шляху. Зазначимо, що про нього збереглося найбільше матеріалів.

Фетіс Франсуа Жозеф (25 березня 1784 р. – 26 березня 1871 р. Брюссель) був унікальною особистістю свого часу – бельгійський музикознавець, музичний письменник, критик, композитор і педагог, автор численних підручників і навчальних матеріалів із різних галузей теорії музики та музичного виконавства, визначної праці в галузі лексикографії та історії музики, восьмохтомної праці «Загальні біографії» та «Бібліографічний музичний словник музикантів», у тому рахунку – «Biographie Universelle des musiciens et bibliographie. generale de la musique» – (Париж, 1860 – 1865), що принесла йому всесвітню славу (в історії музичної лексикографії) за неперевершене охоплення матеріалу), «Загальна історія музики» (5 томів) – «Histoire generale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours» – (Paris, F.-Didot, 1869-1876, «Біографії», що донині зберігають джерелознавче значення) [10, с. 16].

Фетіс Франсуа Жозеф отримав освіту в Паризькій консерваторії в Л. Керубіні та Ф. А. Бойледьє (композиція). Із 1811 по 1818 рік він працював органістом і викладачем вокалу та гармонії в Бувіне і Дуе. Паралельно Фетіс Франсуа Жозеф займався науковою роботою, був музичним провідним критиком у паризькій пресі. 1827 року він заснував перший у Франції щотижневий музичний журнал «Музичне реві» (до 1833 р. був єдиним редактором і головним автором).

Фетіс Франсуа Жозеф також публікував статті в паризькій музичній газеті «La Revue Gazette Musicale de Paris», а з 1833 року був обраний на посаду директора Брюссельської консерваторії. Після цього він організував історичний цикл концертів у Парижі (1832 р.) і Брюсселі (1837 р.), що супроводжувався спеціальними лекціями для пояснення змісту творів концертів. Після смерті Фетіса Франсуа Жозефа бельгійським урядом було придбано його цінну музичну бібліотеку та колекцію музичних інструментів, котру він зібрав упродовж життя.

Зазначимо, що Ф. Жозеф був також одним із засновників порівняльно-історичного музикознавства. Його творчість (при недостовірності деяких відомостей і певному концептуальному консерватизмі) відіграла визначну роль у

систематизації музично-історичних і теоретичних знань того часу. Саме він одним із перших у Франції ввів поняття музичної естетики, яку вважав справжньою філософією музики (програмна стаття «Про філософію і поетику музики», 1828 року). У працях Ф. Жозефа вперше поставлено багато важливих музично-естетичних і теоретичних питань. Ф. Жозеф (всупереч поширеній натов час думці) стверджував, що твори великих композиторів минулого зберегли свою художню цінність і можуть бути використані в сучасній музичній практиці. На його власне переконання мистецтво змінюється, а не прогресує, і тому новітня музика не може бути стандартом для оціночного судження про музику минулих епох. Ф. Жозеф знайшов естетичні ідеали в мистецтві минулого, розглядаючи розвиток музики як внутрішній процес, що змінює різні принципи дизайну звукового матеріалу. Окрім того, Ф. Жозеф висловив далекоглядну ідею свого часу про те, що всі гармонічні явища підкоряються законам тяжіння тону. Знавець народної музики та музичних культур цивілізацій, він заклав основи сучасного етномузикознавства в своєму есе «Про нові методи класифікації людства відповідно до музичних систем (праця антрополога Бока «Передмова до» (1867 р.) [21, с. 84].

Основоположник музичної критики у Франції, перший директор «Королівської консерваторії Брюсселю» також першим надав їй дійсно професійного характеру (статті, рецензії, нариси про події музичного життя та ін.). Він відіграв важливу роль як популяризатор музичного мистецтва. Його книга «Музика, зрозуміла всім» (1830 р.) перекладена багатьма мовами світу.

Єдиний негативний відгук на діяльність Ф. Жозефа – це була рецензія російського гітариста Миколи Макарова, який не отримав від нього допомоги в організації міжнародного конкурсу гітаристів у 1856 році. М. Макаров скептично поставився до ідеї, що ректор зможе провести такий конкурс, що є передчасним і безперспективним. Н.П. Макаров вже не був оптимістичним в оцінці стану гітари і її продуктивності свого часу. Це усвідомлення було важким і сумним. Ще й те, що розвиток цього інструменту відбувався уповільнено в порівнянні з

фортепіано та багатьох інших інструментів. Більше того, в ті часи після смерті Джуліані не з'явився ні один талановитий композитор-гітарист.

Внесок цієї унікальної людини, першого директора «Королівської консерваторії Брюсселю» Франсуа-Жозефа Фетіса на теренах Європи був неменшим, ніж внесок Аннатоніо Сальєрі в становлення Віденської консерваторії, а, зважаючи на його знання в музично-теоретичних сферах і публіцистико-белетристську діяльність, можна стверджувати, що це був один із найвеличніших умів епохи [23, с. 235].

Наступний директор, Франсуа-Огюст Жавер (1871–1908 рр.), був музикознавцем і чудовим організатором, що ще більше підняло престиж консерваторії. На «Королівську консерваторію Брюсселю» було виділено нові курси та введено стипендії, збудовано нинішнє приміщення і відкрито музичний театр. Тут створили навіть музей музичних інструментів. Під керівництвом Франсуа-Огюста Жавера концерти в консерваторії проводили іноземні музиканти й сучасні композитори, що принесло їм неперевершений авторитет.

Ф. Фетіс (1833-1871) і О. Жавер (1871-1908) були єдиними «ротаційними директорами», які були призначені «довічно», обидва на 38 років. Сьогодні це виглядає просто нечуваним. Вони збагатили заклад новими типами класів, де було відведено рівноцінне місце у викладанні всіх інструментів на додаток до «класичних» (фортепіано, скрипка, віолончель, флейта, гобой, кларнет і валторна). Ф. Фетіс мислив у відповідності до часу, тому він «оригінально» запровадив курс італійської мови для співаків. Це дозволило бельгійським співакам набути кращої вимови (і кращого розуміння мови). Були також класи органу (відкрилися в 1836 р.), хору (відкрилися в 1841 р.), декламації, лірики та драми, фісгармонії і навіть саксофону (відкрилися в 1867 р.). Третій директор, Едгар Тіннелл (1908–1912), дав новий поштовх викладанню теоретичних дисциплін і створив курс опери.

Відтоді це став заклад майже унікальний в Європі. Багатьом іншим консерваторіям довелося чекати понад 40 років, коли саксофон було визнано



класичним інструментом. Клас «Джазу», з іншого боку, залишався «в сутінках», доки ним керували Марсель Пуус (з 1949 року) та Ерік Фельдбуш (до 1987 року). Під час першої світової війни (1914-1918 рр.) заняття тривали, проте стала відчутною нестача кадрів (багато вчителів емігрувати до Англії, побоюючись згубних наслідків), також заважала погана організація громадського транспорту, виникали труднощі з паливом, нестачню ресурсів. Не спостерігалось жодної активності консерваторії взимку.

Проте «ротаційний директор Леон Дюбуа (1912–1925 рр.), менеджер під час і після першої світової війни, досяг успіху в підтримці високого рівня освіти і навіть відкрив курси з історії музики. Його наступник – Йозеф Йонген (1925-1939 рр.) був директором, який удосконалив курси консерваторії, якими вони залишалися до 1967 року. А після Йозефа Йонгена консерваторією вдало керували Леон Йонген (1939-1949 рр.) і Марсель Пут (1949–1966 рр.) [23, с. 235].

Брюссельську консерваторію закінчили режисер Леон Дюбуа (1912–1925 рр), якого оточувала всесвітньо відома музична еліта того ж закладу, зокрема піаніст Еміль Боске, віолончеліст Марікс Равенссон, скрипаль Альберт Ціммер і співак Моріс Вайнанд. До речі, першим азіатським студентом консерваторії став китаєць. Він продовжив навчання співу під керівництвом Вейнанда і згодом заснував дві консерваторії в Китаї та першу західну музичну школу в Гонконзі.

За ними послідували два брати – директор Джозеф Йонген (Камілл Хюісманс) і Леон Йонген, який керував консерваторією з 1925 по 1949 рік. Під час перебування на посаді Джозефа Йонгена (з Льежа) в консерваторію вперше призначили іноземного фламандського диригента Дезіре Дефо. Чутливість і збалансованість спільноти були завжди враховувалися. Кілька викладачів заперечували проти призначення диригентом фламандця, але незабаром його талант подолав «мовні» плітки та сумніви спільноти. Він диригував недільними концертами і «Concours Isaïe» для скрипки і мав величезний успіх.

У 1966 році заклад було розділено на дві мовні секції, кожна зі своїм директором на чолі. Директорка Камілла Шмідт (1966–1973 рр.) була призначена

до франкомовної секції, а Каміль Дюге (1967–1994) – до голландськомовної секції, що призвело до збігу в забезпеченні теоретичними та практичними курсами. Незабаром після цього дві школи повністю розділилися, кожна з них отримала незалежний і незалежний статус у межах держав Співдружності.

Наступні віхи в розвитку консерваторії були такими: у 1988 році створили кафедру джазу; в 2001 році Королівська консерваторія Брюсселя видала дипломи своїм випускникам за двома спеціальностями: музикант та актор (акторська майстерність), піднявши їхній диплом до європейських стандартів; у 2003 році до керівництва консерваторією прийшов нинішній очільник директор – Фредерік де Рот. Через рік після Болонської реформи, «Королівська консерваторія Брюсселя» почала видавати ступені магістра. Цей рівень мистецької освіти підтримується в поєднанні з освітніми компонентами загального циклу, що узгоджується з університетською освітою.

З 2009 року консерваторія Брюсселя успішно співпрацює з Національною школою образотворчого мистецтва «La Cambre» та Національним інститутом виконавських мистецтв «l'insas, ARTes», які є визначними й опорними закладами бельгійської класичної освіти. Кожен з них знаходиться в Брюсселі (так забезпечується внутрішня мобільність здобувачів обох рівнів вищої освіти), а в свою чергу університети Валлонсько-Брюссельської федерації пропонують навчання в усіх сферах мистецтва [20].

Традиції Королівської консерваторії Брюсселя підтримувалися професорами та викладачами – всесвітньо відомими музикантами та виконавцями, котрі дали не лише Європі, а й світові справжніх професіоналів своєї нелегкої справи. Методи навчання постійно еволюціонували та вдосконалювалися, щоб допомогти студентам-музикантам і акторам повною мірою розкрити свій потенціал й обрати власний творчий шлях. Для більшого попиту була реформована освіта та введені нові курси. Були створені нові кафедри (джазу, старовинної музики, педагогіки та кафедра ритму).

Понад 650 студентів із п'яти континентів зараз навчаються в «Королівській консерваторії Брюсселю», 75% із яких не з Бельгії, і їх навчають близько 230 викладачів. Курси викладаються на університетському рівні, водночас організовані та схвалені Федерацією Валлонія – Брюссель, і пропонують чудові перспективи кар'єрного зростання для випускників консерваторії.

Отже, нами було проаналізовано становлення «Королівської Брюссельської консерваторії» постійне удосконалення її майстерності та педагогічного розвитку від витоків до сьогодення. Ми розглянули життєвий та творчий шлях першого «ротаційного директора» - Фетіса Франсуа Жозефа – та його роль у розвитку Брюссельської консерваторії як унікальної людини, чий внесок на європейських теренах був неменшим, ніж унесок Антоніо Сальєрі в становлення Віденської консерваторії. Це був один із найвеличніших умів епохи, завдяки якому реалізувалися Альфонс Серве (віолончеліст), Жак Лемменс (органіст) Юбер Леонард (скрипаль) і Шарль-Огюст де Беріо (скрипаль). Випускники Бельгійської консерваторії працювали по всій Європі, у другому й у третьому поколінні продовжуючи школу своїх викладачів та консерваторські традиції.

### **Педагогічні ідеї та принципи Анрі В'єтана**

Анрі В'єтан (1820-1881) та Ежен Ізаї (1858-1931 рр.) – дві непересічні постаті у злеті скрипкового мистецтва Європи ХІХ – початку ХХ століть. Це були вчитель і учень. Анрі В'єтан здійснив беззаперечний вплив на творчу постать Ежен Ізаї, чия виконавська і композиторська спадщина є неперевершеною й на сьогоднішній день.

Із 1870 року успішно розпочалася педагогічна та просвітницька робота Анрі В'єтана в Брюсселі. У цей час навчання в його класі розпочав Ежен Ізаї. На нашу думку, варто з'ясувати які педагогічні ідеї і принципи наслідував від свого учителя скрипаль, про якого пізніше заговорить весь світ.

Найвідоміша фраза Ежена Ізаї про свого вчителя прозвучала на 100-річчі від дня народження Анрі В'єтана Ежен Ізаї сказав: «Він показав мені

шлях, відкрив мені очі та моє серце» [32, с.9]. Дослідивши життєвий і творчий шлях А. В'єтана, ми в першу чергу виділяємо його три педагогічні ідеї.

У своїй педагогічній практиці А. В'єтан спирався на «постулати» свого вчителя, Шарля Беріо – не копіювати і повністю не наслідувати свого вчителя, а розвивати власний таланти, власну природу. Тобто, найголовнішою педагогічною ідеєю Анрі В'єтана була *ідея природовідності*. Найвизначніша мета музичної освіти, яку переслідував Анрі В'єтан, полягала в тому, щоб розвинути в учневі самостійну діяльність в служінні істині, красі та мистецтву.

Незважаючи на всю художність своєї натури, А. В'єтан розглядав мистецтво як соціальний факт, що здатний «очищати та збагачувати почуття людини, пробуджуючи її найкраще «я». Маєстро ставив перед своїм учнем і собою дуже серйозні завдання. Справжній музикант, на переконання Анрі В'єтана, – це «оратор, якому довірені таємниці майбутнього і дано право вчити та виховувати людей» [32, с. 112]. Тому для Анрі В'єтана була характерною ідея мистецтва як одного з головних виховних чинників. Таким чином мала місце ідея очищення та збагачення почуттів людини мистецтвом, тобто соціалізація людини засобами мистецтва.

Як нам відомо, А. В'єтан сам отримував велику насолоду від процесу навчання, власних композицій і виступів. Він цього мріяв досягти і від своїх учнів. Тому наступною його ідеєю можна вважати *гедоністичну ідею*, відповідно до якої ціннісним критерієм мистецтва має стати задоволення (насолода), а професія ніяким чином не повинна завдавати страждань. Ідеєю гедонізму проникнута вся творчість А. В'єтан. Певним чином, сумніви щодо цієї ідеї з'явилися вперше лише після смерті його дружини.

*Евдемоністична педагогічна ідея* А. В'єтан полягала в його життєвих принципах, згідно з якими щастя є найвищою метою людського життя. А щастя, в свою чергу – це мистецтво, це його професія, що приносить насолоду не лише артисту-музиканту, а й публіці. Це ідея внутрішньої свободи, що

досягається завдяки самосвідомості особи та її винятковому становищі в зовнішньому світі.

Аналізуючи «Мемуари» К. Вальцеля (відомого оперного лібретиста, режисера сценічних постановок і концертів), можна прийти висновку, що педагогічна діяльність Анрі В'єтана ґрунтувалася на наступних принципах:

*Принцип поєднання індивідуальних занять із постійною концертною практикою* (сценічними виступами) полягав у тому, що окрім індивідуальних занять кілька разів на тиждень, окрім бесід-пояснень, Анрі В'єтан своїх здібних учнів ще запрошував на власні репетиції та для сумісних виступів на концертах і не лише з концертмейстером, а й з оркестром. Уроки по роботі учнів із колективом він давав завжди безкоштовно. Анрі В'єтан був переконаним: для того, щоб навчитися писати власну музику, треба постійно контактувати з тими, хто буде її виконувати. Один із кращих учнів А. В'єтана, Ежен Ізаї писав:

«На заняттях Маестро завжди була атмосфера співробітництва, його хотілося слухати завжди, хоча він сам і не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки його високій культурі й умінню знайти спільну мову, Маестро завжди міг знайти на заняттях найголовніше» [39, с. 64].

Безумовно, ми не можемо стверджувати, що у ХІХ столітті заняття не мали відтінку авторитарності. *Принцип вимогливості* без сумніву мав місце на його заняттях. «Якомога більше вимог до учня, проте разом із тим якомога більше поваги до нього. Повага до особистості учня і вимогливість до нього передбачали опору на позитивне в душі вихованця, віру в його можливості, турботу про його культурний і музичний розвиток» [39, с. 119].

*Принцип суб'єкт-суб'єктності* найяскравіше простежується Анрі В'єтана. Він, як педагог, у своїй роботі з учнем був організатором всього процесу, а учень виступав його центральною фігурою. А. В'єтан індивідуалізував взаємодію аж до визнання учня як неповторної та унікальної особистості, що був метою його творчої роботи, і, як і педагог, виступав

суб'єктом всього освітнього процесу. Це було ціннісною складовою формування нових підходів [1, с. 13].

Суб'єкт-суб'єктні відносини забезпечувалися Анрі В'єтаном на основі усвідомлення того, що його учень був водночас початком і кінцевою метою будь-якого творчого проекту і майбутнього розвитку мистецтва. Тому у підходах до взаємодії головним було не засвоєння тексту музичного твору чи усвідомлення його технічних складнощів, а світоглядний аспект учня, тобто гуманізація індивідуальної освіти як важлива умова її ціннісного характеру.

У ХІХ столітті в країнах Західної Європи в музичній освіті відбувалися швидше *реноваційні* (часткове оновлення) зміни, ніж докорінні (інноваційні). Анрі В'єтан прекрасно розумів усі процеси, що відбувалися в музичній освіті загалом, і в освіті скрипаля зокрема. Про це він писав у листі до Ежена Ізаї:

«Настає нова епоха, все буде змінюватися, і в першу чергу – музичні форми. Суспільство сьогодні вже не те, людям не цікава колишня висока музика, колишні ідеї та ідеали. Для них стали важливими лише емоції і свобода!»

Незважаючи на те, що Анрі В'єтан був яскраво вираженим романтиком, ідеї і принципи попередньої епохи давалися взнаки. Тому маємо звернути увагу на принцип монопедагогіки, відповідно до якого Анрі В'єтан викладав своїм учням лише один предмет – скрипку. Цим викладання в Брюссельській консерваторії принципово відрізнялося від Віденської. У Віденській консерваторії було не так багато професорів, проте вони викладали все. Фрідріх Рохліц так писав про це в своїх «Мемуарах»:

«Викладачів у Віденській консерваторії дванадцять, проте серед них дуже виділяються двоє: Йозеф Бем, який викладає струно-смичкові інструменти – скрипку, віолу, альт, віолончель і контрабас, і Антоніо Сальєрі, котрий викладає всі інструменти, сольфеджіо, всі теоретичні дисципліни, композицію й вокал. Це просто чудо – він викладає все!» [85, с. 176]. Це вже був новий для того часу принцип поліпедагогіки [22, с. 178].



Таким чином, ми виділили чотири провідні ідеї (ідея природовідповідності, ідея соціалізація людини засобами мистецтва, гедоністична та евдемоністична ідеї) і п'ять основоположних принципів Анрі В'єтана (принцип поєднання індивідуальних занять із постійною концертною практикою, принцип вимогливості, реноваційний принцип, принцип суб'єкт-суб'єктності та монопедагогіки). Ми вправі зробити висновок, що для свого часу Анрі В'єтан був педагогом-новатором.

## **РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВПЛИВУ АНРІ В'ЄТАНА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЕЖЕНА**

### **Анрі В'єтан – скрипаль-виконавець і викладач Ежена Ізаї**

У контексті розвитку вищої музичної освіти у Європі ХІХ століття нами не випадково був обраний Анрі В'єтан як видатна особа свого часу, бо саме він відіграв важливу роль у житті й професійному становленні Ежена Ізаї, зважаючи на те, саме він наполіг, щоб Ежен Ізаї повернувся до консерваторії та продовжив навчання.

Навіть суворий Йозеф Йоахім (відомий на той час німецький скрипаль і композитор угорського походження) вважав Анрі В'єтана великим скрипалем. Леопольд Ауер схилився перед Анрі В'єтаном і високо оцінював його як виконавця і композитора. Для Леопольда Ауера, Анрі В'єтан і Луї Шпор були класиками скрипкового мистецтва, «оскільки їхні твори по-своєму є прикладами різних шкіл музичної думки та виконавства» [25, с. 80].

Історична роль Анрі В'єтана в розвитку європейської скрипкової культури безперечно вражаюча. Глибокий митець, який вирізнявся прогресивними поглядами, невтомний ентузіаст був відомий у всій Європі. Йому небезпідставно приписують невтомну пропаганду в ті переломні часи, коли такі твори, як Скрипковий концерт і Останній квартет Людвіга ван Бетховена, були відкинуті навіть багатьма провідними музикантами. У цьому відношенні Анрі В'єтан був прямим попередником Ферденанта Лауба, Йозефа Йоахіма та Леопольда Ауера,

виконавця, який утверджував новітні практичні принципи скрипкового мистецтва в середині XIX століття.

А. В'єтан народився 17 лютого 1820 року в невеликому бельгійському містечку Вєрв'є. Його батько, Жан-Франсуа В'єтан, був сукнарем і дуже добре грав на скрипці як аматор, часто виступав на вечірках і в церковних оркестрах. Його мати, Марі Альбертін В'єтан, походила з спадкової родини ремісників Ансельмів з міста Вєрв'є (цей рід ремісників сягає ще з XIII століття).

За сімейною традицією, коли А. В'єтан у було два роки, звуки скрипки відразу ж заспокоювали його, щоб він не плакав. Діти, які виявили прекрасні музичні здібності, рано почали навчатися гри на скрипці. Перші уроки синові давав батько, але незабаром син перевершив його в майстерності. Тоді батько Анрі В'єтана, Жан-Франсуа, віддав сина на навчання Леклу Дежону, професійному скрипалеві, який проживав у тому ж місті Вєрв'є. Багатий меценат М. Женен відіграв велику роль у долі юного музиканта. Він погодився замість батька оплачувати уроки хлопчика у Леклу Дежона. Педагог виявився компетентним і дав хлопчикові гарну основу для гри на скрипці.

У 1826 році, коли Анрі В'єтан було шість років, відбувся його перший сольний концерт у Вєрв'є, а через рік у сусідньому Льєжі (29 листопада 1827 р.) – другий. Успіх був настільки великим, що в місцевій газеті з'явилася стаття М.Лансбара, що презентувала дивовижний талант малої дитини, яку називали другим Моцартом. Товариство «Гретрі», котре першим побачило в хлопчикові його дарування, видало статтю Ф. Турта під назвою «Товариство Анрі В'єтіна Гретрі». Після концертів у Вєрв'є та Льєжі юний вундеркінд сподівався здійснити виступ у бельгійській столиці. 20 січня 1828 року Анрі В'єтан відправився з батьком до Брюсселя, де знову зібрав «нечувані похвали». Преса швидко реагувала на його концерти: «Courrier des Pays-Bas» і «Journal d'Anvers» із захопленням перераховували надзвичайні професійні якості його гри на скрипці.

За словами біографів, А. В'єтан зростав енергійною та життєрадісною дитиною. Незважаючи на свою серйозність, він займався музикою, а потім із

задоволенням поринав у дитячі ігри та пустощі. Разом із тим, музика в його житті перемагала. Одного разу А. В'єтан побачив у вітрині іграшкового півника. Повернувшись додому, він раптово зник, а через три години з'явився перед дорослими з папірцем – це був його перший «твір» – «Пісня півника».

Під час дебюту Анрі В'єтана на ниві мистецтва його батьки зазнали великих фінансових труднощів. 4 вересня 1822 року в них народилася дівчинка, яку назвали Барбара, а 5 липня 1828 року народився останній хлопчик Жан – Жозеф Люсьєн. У них було ще двоє дітей, Ізидор і Марія, які померли. Проте решта родини складалася з п'яти осіб. Тому, коли його батько захотів відвезти Анр В'єтна в Голландію після його перемоги в Брюсселі, то зрозумів, що йому просто не вистачає на це грошей. Йому знову довелося просити М. Женена про допомогу. Меценат не відмовився, і батько із сином поїхали в Гаагу, Роттердам і Амстердам. Це було справжнє концертне турне [25, с. 89].

В Амстердамі вони зустрілися з Шарлем Беріо. Вислухавши історію Анрі В'єтана, Шарль Беріо був настільки вражений талантом дитини, що запропонував давати йому уроки, тому всій родині довелося переїхати до Брюсселя. Переселення вимагало грошей і перспективи влаштуватися на роботу, щоб утримувати родину. Батьки Анрі В'єтана довго вагалися, але бажання дати синові освіту в такого непересічного вчителя, як Шарль Беріо, перемогло.

Переїзд відбувся в 1829 році. Анрі В'єтан був старанним і вдячним учнем, який настільки захоплювався своїм учителем, що намагався у всьому наслідувати його. Мудрому Шарлю Беріо це не сподобалося. Він відчував неприязнь до «епігонства» і ревно відстоював самостійність музикантів у їхньому мистецькому становленні. Таким чином, він розвивав в учневі особистість і захищав його навіть від власного впливу. Розуміючи, що всі його фрази стають законом для Анрі В'єтана, він дорікав йому у відсутності самостійного мислення.

Інтерес Шарля Беріо до студентів був всеосяжним. Зрозумівши, що родина Анрі В'єтана бідувала, він просить у короля Бельгії стипендію в 300 флоринів на рік для майбутнього скрипаля. Вже в 1829 році, після кількох місяців занять

Шарль Беріо відвіз Анрі В'єтана до Парижу. Учитель та його учні виступали разом. Найвизначніші музиканти Парижу заговорили про Анрі В'єтана. Про нього казали так: «...він був народжений, щоб бути музикантом» [29, с. 111].

У 1830 році Шарль Беріо і Маліброн виїхали до Італії. Анрі В'єтан залишився без нагляду. Крім того, концертна діяльність Анрі В'єтана була тимчасово припинена через революційні події того часу. Він жив у Брюсселі, і на нього великий вплив справила зустріч з мадмуазель Лаге, талановитою музиканткою, яка знайомила юного музиканта з творами Й. Гайдна, В.А. Моцарта та Л. Бетховена. Саме вона сприяла зародженню у Анрі В'єтана нескінченної любові до класики Л. Бетховена. У той же час Анрі В'єтан почав вивчати композицію, написавши концерт для скрипки з оркестром і численні варіації. (На жаль, його шкільний досвід не зберігся).

Нарешті Шарль Беріо знову зміг отримати від короля 600 франків для Анрі В'єтана, що дозволило молодому музикантові виїхати до Німеччини. У Німеччині А. В'єтан слухав Л. Шпора, який досяг вершини слави, а потім Моліка і Мейзера. Коли його батько запитав Й. Майседера, як він оцінює інтерпретацію роботи, яку виконав його син, той відповів: «У Німеччині А. В'єтан пристрасно закоханий у поезію Гете, але тут любов до музики Бетховена остаточно зміцніла в ньому. Він був шокований, коли почув «Фіделію» у Франкфурті і сказав. «Неможливо передати враження, яке справила на душу 13річного хлопчика ця незрівнянна музика». Зустрінь Бога, віддай і помри!» [20]

Так сформувалося мистецьке кредо Анрі В'єтана, який раніше за Рауба і Йоахіма став найбільшим інтерпретатором музики Бетховена.

У Відні Анрі В'єтан відвідував уроки композиції Саймона Сектера і тісно зблизився з групою шанувальників Л. Бетховена – К. Черні, С. Мерка, директора консерваторії Едуарда Ланноа, композитора Йозефа Вайгля, музичного видавця Домініка Альтарія. У Відні, вперше після смерті Л. Бетховена, Анрі В'єтан виконав його скрипковий концерт.

Оркестром диригував Ж. Лануа. Після тієї ночі він надіслав Анрі В'єтану такого листа: «Ви вловили суть цього твору, шедевр одного з великих майстрів. Якість звучання, що ви дали в кантабіле, душа, яку ви вкладали у гру на Andante, вірність і міцність, з якими ви виконували найскладніші пасажі, домінують у цьому творі, – все це свідчило про високий талант. Ви ще малий і майже стикаєтеся з дитинством, та ви цінуєте те, що граєте, і можете дати кожному жанру власне вираження, важко переборюючи бажання здивувати слухачів. Ви – великий артист. Ви – твердість лука, блискуче виконання найбільших труднощів, душа, в якій мистецтво оживає, раціональність, що осягає думки композитора, елегантність, яка тримає художника подалі від оман його уяви. Ви зуміли це поєднати зі смаком» [36, с. 5]. Тоді Анрі В'єтану було всього чотирнадцять років.

Далі – нові перемоги. Гастролю після Праги та Дрездена, Лейпцига, де його слухав Р. Шуман, і Лондона, де він зустрічався з Н. Паганіні. Р. Шуман порівнював свою гру з грою Н. Паганіні і завершив статтю словами: «Цей хлопець стане великою людиною» [31]. Успіх супроводжував Анрі В'єтану протягом усього його творчого життя, він купався в квітах, йому присвячували вірші й фй буквально обожнювали. Увійшовши до Гієри, він зіткнувся з незвичайним холодом. Виявляється, незадовго до прибуття Анрі В'єтану в Гієрі з'явився авантюрист, котрий назвався Анрі В'єтаном, зняв найкращий номер в готелі на вісім днів, плавав на яхті, жив ні в чому не відмовляючи і запросив свою кохану в готель. «Оглянути його колекцію інструментів» і втік, «забувши» сплатити рахунок.

Із 1835 по 1836 рік Анрі В'єтан проживав у Парижі, інтенсивно навчаючись композиції під керівництвом В. Райха. У віці 17 років він написав свій перший Скрипковий концерт № 2 (fis-moll), котрий мав великий успіх у публіки.

У 1837 році він вперше відвідав Росію, але прибув до Петербурга в кінці концертного сезону і зміг дати лише один концерт із 23-х – 8 травня. Його виступ залишився непоміченим. Наступні два сезони А. В'єтан знову давав концерти в Санкт-Петербурзі. Під час його хвороби в Нарві були задумані «Каприс фантазії» і Концерт мі-мажор (тепер відомий як Перший концерт для скрипки з оркестром

А. В'єтана). Ці твори, особливо Концерт, є одними з найважливіших ранніх творів Анрі В'єтана. Їхня «прем'єра» відбулася 4/10 березня 1840 року, а коли його виконали в Брюсселі в липні, схвильований Беріо вийшов на сцену і притиснув студентів до грудей.

Г. Берліоз писав: «Його Концерт E dur – «прекрасний твір», – писав Гектор Берліоз. Найнезрозуміліші оркестрові риси незабутні в його партитурі. Змусив усіх сказати щось «пікантне». Він чудово виконав на скрипці девізії, розділеній на 3–4 партії на басовому альті, граючи тремоло в супроводі головного соло на скрипці. Свіжий і гостинний прийом. «Скрипка королеви пливе над тремтячим маленьким оркестром, змушуючи нас мріяти так солодко, як ми мріємо в тиші ночі біля озера. Коли місяць блідий, ясно в хвилях. Твій срібний фанат» [24].

У 1841 році Анрі В'єтан був зіркою всіх паризьких музичних фестивалів. Скульптор О. Дантьє робить йому бюст, а імпресаріо пропонує йому найвигідніший контракт. Наступні кілька років Анрі В'єтан проводить своє життя в подорожах: Голландія, Австрія, Німеччина, США, Канада, знову Європа, в тому числі і Україна.

За рік до цього, у 1844 році, життя Анрі В'єтана різко змінилося. Одружився з піаністкою Жозефіною Едель. Родом із Відня, Жозефіна – освічена жінка, яка вільно володіла німецькою, французькою, англійською та латинською мовами. Вона була чудовою піаністкою і з того моменту, як вийшла заміж, стала постійним концертмейстером Анрі В'єтана. Їхнє життя було щасливим..

Граф А. Вергорський так писав про нього: «Він був великим віртуозом, завжди готовим зіграти і Йозефа Гайдна, і останні квартети Людвіга Бетховена, але він був більш незалежним від театру та більш вільним у квартетній музиці» [33, с. 49]. Так згадували про концерт подружжя В'єтанів з бельгійським віолончелістом Адрієном Серве у графа А. Вергорського: «Двоє – троє гостей. Тоді наш відомий артист почав пригадувати дуети, написані без супроводу. Їх розмістили в глибині залу, двері закрили для всіх інших відвідувачів. Серед небагатьох присутніх панувала повна тиша. Він чітко розрізняв виразну пісню і



бурю, що лютувала над оркестром. Ось звуки кохання, ось суворі акорди лютеранського співу, ось похмурі й дикі крики фанатиків. Уява відстежила всі ці спогади і перетворила їх на реальність» [33, с. 60].

Тут він написав свій найромантичніший і музично вражаючий Концерт № 4 d –moll. Новизна форми була така, що А. В'єтан довго не наважувався виконувати її публічно і виконав його в Парижі лише в 1851 році. Успіх був величезний. Незважаючи на свій скептицизм щодо французької інструментальної музики, відомий австрійський композитор і теоретик Арнольд Шеллінг у праці, що містить історію інструментальних концертів, визнав революційну важливість цієї роботи. Дещо «дитячий» концерт Анрі В'єтан (№ 2) є одним із найцінніших творів романської скрипкової літератури. Перша частина його концерту E Dur вже стає потужною, виходячи за межі Байо та Беріо. З концертом d moll ми стикаємося з твором, який призведе до революції в цьому жанрі. Недовго думаючи, композитор вирішив її видати. «Він боявся викликати протест своєю новою формою концерту. У той час, коли концерт Ф. Ліста ще не був відомий, цей концерт Анрі В'єтана, можливо, міг би викликати критику. Отже, як композитор, Анрі В'єтан був безумовно новатором» [39, с. 15].

У 1860 році В'єтан поїхав до Швеції, а звідти до Баден – Бадена, де почав писати П'ятий концерт для конкурсу, який мав влаштувати Гувер Леонард у Брюссельській консерваторії. Отримавши концерт, Леонард відповів (10 квітня 1861) у листі, тепло дякуючи Анрі В'єтану і вважаючи, що, окрім адажіо третього концерту, п'ятий звучить для нього найкраще. «Наш старий Гретлі, мабуть, був задоволений, що його мелодія «Люсіль» була так пишно вбрана. Фетіс надіслав Бетіну захопленого листа про концерт, а Г. Берліоз опублікував велику статтю в Journal de Debas».

У 1868 році Анрі В'єтан втратив дружину від холери і був глибоко засмучений. Втрата вразила його, він вирушив у довгу подорож, щоб забути себе. У той час він перебував на вершині його творчого розвитку. Його гра сповнена досконалості, мужності та натхнення. Душевний біль, здавалося, надав ще

більшої глибини. Про психічний стан Анрі В'етана в той час можна судити з листа, надісланого ним Н. Юсупову 15 грудня 1871 року. «Князю, я часто згадую про вашу дружину, про щасливі моменти. Це був не початок, але в будь – якому випадку це був розквіт мого життя. Пора розквіту. Одним словом, я був щасливий, і ваша пам'ять завжди буде пов'язана з цими щасливими моментами. А тепер моє єство безбарвне, зникло те, що його прикрашало, блукаю по світу, але з іншого боку, задоволений дітьми. Мій син інженер, і його кар'єра добре визначена. Моя донька живе зі мною, має гарне серце і розуміє це. Це моя особиста справа. Що стосується мого творчого життя, воно таке ж, як завжди – мандрівне, хаотичне... Зараз я професор Брюссельської консерваторії. Це змінює і моє життя, і мою місію: з романтика я стаю педагогом і трудягою» [32, с. 180].

Починаючи з 1870 р. успішно розпочалася просвітницька робота Анрі В'етана в Брюсселі (досить сказати, що в його класі навчався визначний скрипаль Ежен Ізаї). Раптом нове страшне нещастя спіткало Анрі В'етана – нервовий удар паралізував його праву руку. Деякий час В'етан ще намагався викладати, але хвороба прогресувала, і в 1879 році він був змушений залишити консерваторію.

А. В'етан оселився у своєму маєтку поблизу Алжиру. Він оточений турботою дочки і зятя, до нього приїжджало багато музикантів. Проте його сили слабшали. 18 серпня 1880 року він писав одному зі своїх друзів: «Я вирощую рослини, регулярно їм і п'ю. Звичайно, моя голова все ще світла, а думки ясні, але я відчуваю, що з кожним днем стаю слабшим. Мої ноги дуже слабкі, коліна тремтять, і друже, мені дуже важко, але спираючись з одного боку на сильну руку, з іншого боку на свою палицю, я можу ходити в саду» [32, с. 221].

Анрі В'етан помер 6 червня 1881 року. Його тіло перевезли до Верв'є і поховали там. «У минулому він був учнем Беріо, але не належав до його школи. Він не схожий на жодного іншого скрипаля, про якого ви коли-небудь чули. В'етан був пристрасним «бетховенцем», – говорили про концерт у Лондоні в 1841 році. Пізніше вони писали про Анрі В'етана. «Якщо дозволити собі

порівнювати музику, то можна сказати, що він Бетховен з усіх відомих скрипалів» [40, с. 116].

Анрі В'єтан, безсумнівно, романтичний у своєму прагненні до барвистої віртуозності, але він також є класичним у своєму піднесеному, чоловічому стилі гри, в якому розум перемагає емоції. Анрі В'єтан досяг гусеничної музичної форми при виконанні того чи іншого твору, який викликав асоціації зі статуями.

«Анрі В'єтан, – писав французький критик П. Зюде, – наскільки він був близький до класицизму, свідчить також той факт, що до Рауба та Іоахіма він вважався видатним інтерпретатором музики Бетховена. Як би він не поважав романтизм, його натура як музиканта була далеко не романтичною. Він наближався скоріше до романтики, як до «модних» течій. Але характерно, що він не брав участі ні в одній з романтичних течій свого часу. Звідси, мабуть, відома подвійність його естетичних устремлінь, які, незважаючи на оточення, поважали Л. Бетховена, але в Бетховена не романтика» [36, с. 279].

Але віртуозність творчості Анрі В'єтана не всюди однакова. У тендітній елегантності «Fantasy Caprice» він дуже нагадує Беріо. Перший концерт наслідує Віотті, але розширює межі класичної віртуозності, надаючи цьому твору барвисту романтичну інструментацію. Найромантичнішим є Четвертий концерт, який характеризується дещо театральним драматизмом, схожим на бурхливу каденцію, з ексцентричними текстами, безсумнівно близькими до текстів опери Гуно Хелеві. Існують різні віртуозні концертні твори: «Пристрасть», «Балади та полонези», «Тарантела». Сучасники високо оцінили його творчість.

Таким чином, ми проаналізували внесок А. В'єтана в розвиток скрипкового мистецтва, його творчу спадщину та його становлення як музиканта виконавця. Анрі В'єтан написав сім концертів для скрипки та віолончелі, багато фантазій, сонат, струнних квартетів, концертних мініатюр і салонних п'єс. Анрі В'єтан віддавав належне видатній віртуозності та дотримується у своїй творчості піднесеного концертного стилю. Його концерти і його блискучі композиції, багаті прекрасною музичною думкою, є водночас квінтесенцією віртуозної музики.

**Продовження творчих традицій Анрі В'єтана в спадщині Ежена Ізаї**

Ежен Ізаї – гордість бельгійського народу. Він успадкував найкращі якості бельгійської та спорідненої з нею французької скрипкової школи, щоб стати справді національним артистом. Розумність, ясність і виразність у втіленні найромантичніших задумів, поєдналися з витонченістю інструменталізму з великим внутрішнім чуттям. Саме тому ця персоналія стала визначальною для нашого дослідження.

Ежен Ізаї народився 6 липня 1858 року в шахтарському передмісті Льежа. Його батько, Нікола Ізаї, був оркестровим музикантом, диригентом салонних і театральних оркестрів і став першим учителем сина. «Рука його була важка, але без його твердого контролю я ніколи не досяг результату і не став би тим, ким став, безперечно, батько був моїм справжнім учителем. Якщо Родольф Массар, Венявський і В'єтан відкрили для мене горизонти, що стосуються інтерпретації та технічних прийомів, то мистецтву змусити скрипку говорити навчив мене батько». – Написав згодом Ежен Ізаї [32, с. 223].

Він почав вчитися грати на скрипці з 4 років. Зважаючи на те, що сім'я була велика (п'ятеро дітей) і потрібні були кошти, Ежен Ізаї вже в сім років виступала в оркестрі театру. Батько його настільки професійно навчав грі на скрипці, що у тому ж 1865 році, у віці семи років, він вступає в Льежську консерваторію до класу Дезіре Хейнбергера. Через півтора року Ежен Ізаї отримав другу премію, але успіх був не таким, якого можна було очікувати від такого талановитого хлопця. Головна причина – поєднання навчання та роботи. У 1868 році померла мати Ежена Ізаї і це ще більше ускладнило життя родини. Через рік після смерті матері Ежена Ізаї виключають із консерваторії, бо сам його викладач наполіг на цьому через «непосидючий» характер та успішність.

Самостійно до 14 років він багато грав на скрипці, вивчав твори І.С. Баха, Л. Бетховена та звичайний скрипковий репертуар.

На щастя, Анрі В'єтан почув гру Ежена Ізаї. Він був вражений талантом молодого музиканта і наполіг на тому, щоб хлопець повернувся до консерваторії.

Цього разу Ежен Ізаї записався в клас Масалі. Ежен Ізаї відразу отримав першупремію, а згодом і золоту медаль. Професор Т. Раду, директор Льєжської консерваторії, був вражений природністю його гри, зазначивши: «Він грає на скрипці, як співає птах». Через два роки Ізаї залишив Льєж і пішов до Брюссельської консерваторії, де навчався у класі Генріка Венявського. Ежен Ізаї пропрацював із ним два роки і завершив освіту у Анрі В'етана в Парижі. Пізніше, на 100-річчя Анрі В'етана, Ежен Ізаї сказав: «Він показав мені шлях, відкрив мені очі та моє серце». Нелегким був шлях Ежена Ізаї до концертної естради та світового визнання. З 1879 по 1882 рік Ежену Ізаї довелося працювати концертмейстером у знаменитому Берлінському оркестрі В. Більзе, виступи якого проходили в кафе «Флора». Преса незмінно відзначала три чудові якості молодого музиканта: експресивність, натхненність і бездоганну техніку.

Серед слухачів Ежена Ізаї в той час були такі відомі музиканти, як Ференц Ліст, Клара Шуман і Антон Рубінштейн. Останній наполіг на тому, щоб Ежен Ізаї залишив оркестр: «Тобі не варто тут залишатися», – сказав великий піаніст. «Це, звичайно, добре, але це не відповідає твоєму таланту. Якщо ти підеш зі мною, я покажу тобі дорогу, якою ти маєш іти» [21, с. 40].

Подорож до Скандинавії вдалася. Е.Ізаї часто виступав із А. Рубінштейном на сонатних вечорах. Інші музиканти були не лише його партнерами, а й друзями та наставниками. Антон Рубінштейн завжди говорив «Не піддавайтеся зовнішньому прояву успіху, – повчав він, – завжди майте перед собою одну мету. Справжня роль музиканта-виконавця – давати, а не отримувати [21, с. 41].

Його виступ на одному з концертів Едуардо Колона в Парижі 1885 року мав велике значення для Ежена Ізаї. «Він тісно співпрацює з Камілом Сен-Сансом і з Сезарем Франком. Він відвідує їхні музичні вечори і жадібно вбирає нові враження, – писав того часу Л. Равен, – «примхливий бельгієць зачаровував композиторів своїм вражаючим талантом і готовністю присвятити себе популяризації своїх же творів. Із кінця 80-х років він проклав шлях для більшості нових скрипкових і камерних творів французьких і бельгійських

композиторів» [36, с. 74]. У 1886 році Сезар Франк написав для нього сонату для скрипки. Це було в день одруження Ежена Ізаї з Луїзою Бурдо і стало весільним подарунком. 16 грудня 1886 року Ежен Ізаї вперше виконав свою нову сонату на вечорі «Артистичного гуртка» в Брюсселі, програма якого повністю складалася з творів Франка. Потім скрипаль виступав із нею у всіх країнах світу. «Соната, яку Ежен Ізаї виконав у ті часи, була для Франка джерелом солодкої радості, – писав Вен сан Д'енті. До того часу ім'я Сезара Франка було для багатьох невідоме, тому виконання Ежена Ізаї прославило не лише твір, а й його творця» [40, с. 333]. К. Флеш зробив цінні спостереження скрипкової техніки Ежена Ізаї.

Вібрування з відносно незрозумілими нотами, не кажучи вже про пасажі, вважалося вульгарним і нехудожнім. Ежен Ізаї був першим, хто ввів у практику ширший діапазон вібрацій, намагаючись втілити скрипкову техніку в життя.

У 1886 році Ежен Ізаї оселився в Брюсселі і незабаром приєднався до «Клубу 20», асоціації передових художників і музикантів. Його концертна діяльність в Брюсселі пов'язана з освітньою. Ежен Ізаї працював професором в Брюссельській консерваторії з 1886 по 1898 рік. За час роботи він виховав багатьох видатних скрипалів. Серед тих, хто навчався, були А. Дюбуа, М. Крікбум, М. Ван Несте, П. Кочанські, Р. Бенедетті, В. Примроуз, А. Маршоу, Д. Браншвіг, А. Бахман, Л. Персінгер, А. Де Рібоп'єр тощо. У педагогічній практиці Ежен Ізаї керувався педагогічними ідеями і принципами Анрі В'єтана.

Концертна діяльність змусила артиста залишити консерваторію. Восени 1894 року Ежен Ізаї вперше здійснив подорож до США і здобув популярність не лише в Європі. Він писав своїй дружині, що художники, які оселилися в Америці, «заробляють багато грошей, але їх не поважають».

Успішний скрипаль виступав у містах: Бельгії, Франції, Україні, Росії, Італії, Австрії, Німеччині, Швейцарії, Великобританії, Іспанії, Португалії, Швеції, Норвегії, Фінляндії та багатьох інших країнах світу. Ангажементи йшли один за одним. Як гастролуючий виконавець, Ізаї ввів дуже насичене життя, граючи 14-15 концертів у різних містах багато днів поспіль, незважаючи на



травму руки, яку він отримав у молодості і яка час від часу нагадувала про себе, Ежен Ізаї був цілком задоволений і щасливий: «Я почуваюся найщасливіше, коли я граю. Тоді я люблю все у світі. Я даю волю почуттю та серцю...» [32, с. 101].

Відомий британський диригент Генрі Вуд з теплотою згадував репетиції та виступи з Еженом Ізаї в 1899 році. «У ті дні я навчився у цієї великої людини більше, ніж у всіх інших разом узятих». Він продовжував: «Найбільше мене вразив його «спів на скрипці» і чудове *rubato*. Багато виконавців засвоїли якесь невизначене, розтягнуте *rubato*, що залишає диригента ніби висить у повітрі. Саме в той момент, коли він думає, що соліст збирається прискорити темп, той робить навпаки і сповільнює пасаж. З Еженом Ізаї ніколи цього не відчував. Я точно знав, що він мав намір робити і звичайно, слідував за ним. Його *rubato* було таким, що якщо він і робив його, то сумлінно тримав у межах чотирьох тактів. Акомпанувати йому було справжньою насолодою» [32, с. 102].

«Виконувати зазначені нюанси – це ще не все, – казав Е. Ізаї, – треба вміти добре їх виконувати. А іноді треба вміти й утримуватися від їхнього застосування». Таким чином, у його розумінні поєднувалися свобода та обумовленість виконавської творчості.

У 1902 році музикант купив віллу на березі річки Маас і дав їй поетичну назву «La Chanterelle». Тут Ежен Ізаї відпочивав, насолоджуючись і природою, і музикою, без якої він не уявляв свого існування. Займався грою на скрипці, давав уроки та консультації, виступав у складі камерних ансамблів.

До 1910 року здоров'я Ежена Ізаї серйозно погіршилося. Напружена концертна діяльність не могла не позначитися. Це викликало захворювання серця, нервову перевтому, цукровий діабет і загострення хвороби лівої руки. Лікарі настійно рекомендували артисту скасувати концерт. «Але ці лікарські засоби означають смерть, – писав Е. Ізаї дружині 7 січня 1911 року. – Ні! Я не зраджу свого життя артиста доти, доки в мене залишиться хоч один атом сили; доки я не відчую занепад волі, яка мене підтримує, доки мені не відмовлять пальці, смичок, голова» [32, с. 104]. Скрипаль продовжив гастролювати.

Перша світова війна застала Ежена Ізаї на віллі «La Chanterelle». Родина скрипаля, яка ледь дісталася до Дюнкерка, сіла на рибальський човен і перепливла протилежний берег Па-де-Кале, щоб оселитися в Лондоні. Під час війни концертне життя в Європі майже припинилося. Тому він радо прийняв пропозицію виїхати до Америки і поїхав туди наприкінці 1916 року. У 1917 році він став головним диригентом симфонічного оркестру Цинциннаті. Закінчення війни затримало його на цій посаді. «Скінчився цей невимовний жах, – писав Ізаї дружині, – ця жахлива бійня, що скосила стільки сильних життів, що породила стільки нещасних вдів, скорботних, мучеників, стільки злочинців і героїв!» [32, с. 199]. Проте умови його чотирирічного контракту змусили знову повернутися в Цинциннаті, і він мав намір лише провести літо в Бельгії.

У 1919 році Ежена Ізаї відновив свою концертну діяльність у Брюсселі. Після повернення додому артист, як і раніше, намагався очолити концертну організацію, але через погіршення здоров'я та похилий вік довго не міг виконувати функції диригента. В останні роки він переважно присвятив себе композиторській творчості. У 1924 році він написав шість сонат для скрипки без супроводу, які зараз входять до світового скрипкового репертуару.

У 1922 році музикант остаточно повернувся до Бельгії. Послаблене здоров'я та похилий вік не дозволяли йому займатися концертною діяльністю. Велику підтримку митцю надавала студентка Джанет Денкен, особливо після смерті його дружини в 1924 році. Через кілька років Ежен Ізаї побрався з нею. Джанет Денкен опікувалася ним і намагалася захистити від турбот і перевтоми. Наприкінці 1920-х років здоров'я Ежена Ізаї остаточно погіршилося. Загострилися діабет і серцеві захворювання. У 1929 році йому ампутували ногу. 12 травня 1931 року великого скрипаля не стало. Згадуються слова великого скрипаля Жака Тібо, який добре знав Ежена Ізаї. «Завдяки йому скрипкове мистецтво відродило дух свободи, заснованої не на анархічній свободі, а на найглибшій любові до мистецтва і найширшому його розумінні» [39, с. 307].

Пабло Казальс, близький друг музиканта, сказав: «Яким незбагненим художником був Ежен Ізаї! Коли він з'являвся на естраді, здавалося, що виходить якийсь король. Красивий і гордий, з гігантською фігурою та виглядом молодого лева, з надзвичайним блиском очей, яскравими жестами та мімікою – він сам уже був видовищем. Я не поділяв думки деяких колег, які дорікали йому в зайвих вольностях у грі та надмірній фантазії. Треба було враховувати тенденції та уподобання епохи, в яку формувався Ежен Ізаї. Але найважливіше те, що він відразу ж підкоряв слухачів силою своєї гініальності» [29 с. 70].

Королівська бібліотека Бельгії (Fonds Eugène Ysaÿe) включає 161 рукопис і 1083 друковані партитури (Ежена Ізаї та інших композиторів), а також інші друковані твори, сотні листів з автографами, записи, зображення.

Останнє доповнення до колекції було зроблено в 2014 році, коли Королівська бібліотека придбала рукопис *Légen de norvégienne* з автографом. Цей твір абсолютно невідомий раніше і не відображається в списку творів композитора на Grove Music Online. Написана в 1882 році під час гастролей композитора в Норвегії, ця «Норвезька легенда» була виконана лише через два дні після дати, зазначеної в рукописі. Перебуваючи в Норвегії, Е. Ізаї познайомився з Е. Грігом. У квітні 2014 року музей Едварда Гріга вперше поставив п'єсу в Бергені після того, як сам Ежен Ізаї поставив її там 134 роки тому.

Зараз в онлайн-каталозі RISM є лише одна робота Ісаї. Автограф партитури *Roème élégiaque*, присвячений Габріелю Форе (ідентифікаційний номер RISM 700011088). RISM Belgium працює над додаванням нових матеріалів від Фонду Ежена Ізаї. Іншою важливою колекцією є колекція Ежена Ізаї в Джульєрдській школі музики в Нью-Йорку (США-Нью-Йорк).

Розроблений ним проект Міжнародного музичного фонду, міжнародні конкурси відбулися лише після його смерті (1937 р. у Брюсселі відбувся 1–й Міжнародний конкурс скрипалів імені Ізаї, 1938 р. – 2–й).

Отже ми висвітлили головні віхи його життєвого та творчого шляху. Ежен Ізаї увійшов в історію музичного, скрипкового мистецтва як неповторний артист,

диригент, викладач, композитор, життя якого було повністю віддане улюбленій справі. Цінними свідченнями є й те, що він перебував в Україні, зокрема Одесі, Харкові, та Києві, де він мав величезний успіх як соліст-віртуоз.

### **Виконавський аналіз сонат Ежена Ізаї**

Особливістю сонат Е. Ізаї є те, що кожна з них була присвячена певному, сучаснику-скрипалю. Задум автора полягав у тому, щоб в кожній сонаті показати стиль певного музиканта, показати палітру їхніх штрихових прийомів.

Отже, 1-ша соната Grave, Fugato, Allegretto poco scherzoso, Finale con brio – угорцю Йозефу Сігетті (1892-1973 pp.); 2-га соната Obsession Prelude, Malinconia, Danse des ombres, Les Furies – французу Жаку Тібо (1880-1953pp.); 3-тя соната Ballada – румуну Джордже Енеску (1881-1955 pp.); 4-та соната Allemanda, Sarabande, Finale – австрійцю Фріцу Крейслеру (1875-1962 pp.); 5-та соната L' Aurore, Danse rustique – бельгійцю Мат'є Крикбому (1871-1947 pp.); 6-та соната – іспанцю Мануелю Кірога (1892-1961 pp.).

Якщо вилучити скрипаль Н. Паганіні перед смертю, написавши ноти 24-х капризів, на палітурці підписав «присвячується музикантам» то не менше геніальний Е. Ізаї на палітурці своїх рукописів (сонат) написав «для зрілих музикантів». Ідеєю написання цих сонат була «відповідь» митця на найскладніші сонати та партити І. С. Баха у виконанні Й. Сігетті. Проте, якщо твори І.С. Баха потрібно виконувати в строгому ритмі та в строгому стилі, то Е. Ізаї дає свободу виконавцю, свободу інтерпретації ритму [30, с. 24].

Для виконавського аналізу нами була обрана соната e-moll у трьох частинах, бо на нашу думку, вона найкращим чином репрезентує композиторську творчість виконавця. Ця соната була обрана ще й тому, що вона незвична своєю поліфонічністю голосів.

Аналіз першої частини (Allemanda) сонати Ежена Ізаї для скрипки соло №4 ор. 27, яка була присвячена Фріцу Крейслеру, написана в e-moll. Всі «шість сонат» було написано упродовж 1923-1924 pp. Склад сонати традиційний для барочної музичної форми, тобто вона складається з трьох частин – Allemanda,

Sarabande, Finale. За викладом музичного матеріалу це двоголосна поліфонію. Перша частина написана у жанрі «Allemanda» з позначенням темпу *Lento maestoso*. Вона виступає відзеркаленням твору «Allemanda» з Партити No.1 І.С. Баха. Варто зазначити, що Фріц Крейслер аранжував одну з партитур І.С. Баха (інша партита – № 3) для скрипки та фортепіано. У своїй редакції він підкреслив танцювальну сутність твору, перенісши акцент на слабкі долі. Е. Ізаї зробив те саме з «Alemanda»: дрібні тривалості виділено пунктирними акцентами. Враховуючи майстерність Фріца Крейслера до акцентів, композитор не сумнівався, що цей скрипаль відтворить усе чудово. Але перша частина має й інші технічні проблеми – наприклад, віртуозні пасажі, якими насичений вступ.

Основною темою є період, що складається з чотирьох речень (по три такти в кожному). Наступний епізод нагадує дубль – частину старовинної сюїти, яка слідує після танцю і містить інтонацію в поєднанні з образністю. Проте в цьому випадку танець і подвійне звучання знаходяться в одній частині. Представляють інтерес дві варіації. Перша з них – поліфонічна невелика двоголосна fuga. Друга – пісня, що волночас є кульмінаційною, акордовою. Фрагмент теми знову проходить і в коді. Твір поєднує в собі вільні епізоди каденцій та варіативну форму: незважаючи на те, що починається з форте, кожна нова тріоль розширює звукову насиченість твору. Додаткову окрасу твору виступає нижній голос, який є насправді мелодією на фоні верхніх нот. Після феноменального вступу звучить енергійний і монументальний епізод, що певною мірою й визначає панівний стан частини. У цьому епізоді автор дає верхньому голосу прозвучати на фоні нижніх акордів, прикрашаючи його трелями та мордентами.

Наступна частина в собі поєднує; задумливий, замріяно, споглядальний та навіть сумний характер (*molto tranquillo* – дуже спокійно, *animandosi* – натхненно та *sensible* – зворушливо). завершальна на частина твору виступає протилежною до попередньої, вона поєднує все те, що було від яскравого форте до мелодійного піано але, включаючи й поліфонічне двоголосся. Надзвичайно талановито творець поєднує квартово-квінтові інтервали з подвійними нотами та

віртуозними пасажами. Завершується твір на два ff і чистій примі, яка по задумці самого автора виконується без вібрато.

Друга частина – «Сарабанда» – написана у формі «красномовної» варіації. Коротка тема, що складається лише з чотирьох нот (соль – фа дієз – мі – ля), звучить у кожному такті, але ніколи не виконується однаково. Сарабанда починається безпосередньо з першої варіації. Розвиваючись, вона начебто обростає все більшою кількістю «орнаменту», який стає все важче виконувати й тут потрібна темброва майстерність, а вміння застосовувати «portato» допомагає скрипалеві впоратися з цим завданням краще. Перша варіація на «піцicatoЦ має хоральну фактуру і тема проходить через середній голос. На відміну від поліфонічної варіації, фактура поступово згущується, змінюючись на триголосну. У третій варіації зберігається поліфонічна структура, але додаються акордові прийоми. Четверта варіація повністю арпеджована і вимагає поєднання «вібрато» та «portato», характерних для стилю гри Фріца Крейсlera, щоб підкреслити цю тему [37, с. 140].

Темп фіналу позначений як «Presto ma non troppo». Це також узгоджується з етикетом гри Крейсlera – скрипаль прагне до кантиленної інтерпретації м'яких прийомів, дещо уповільнюючи п'єси швидкого темпу. І тут композиторські очікування справдилися, бо ця віртуозна партія ж «проспіваною». У першому розділі приховується тема другої частини в стрімкому русі 16-х (до – фа-дієз – мі – ля). У середньому розділі – повільному – подано тематичний матеріал із двох попередніх частин. Реприза виконується майже повністю на «piano». У легкій динамічній коді тема другої частини вже лунає в мажорній тональності.

Своїми сонатами Е. Ізаї націлював віртуозного виконавця на еволюцію самого виконавства та розвиток скрипкової техніки, виконання акордових складнощів на скрипці. У цих сонатних творах є принципова особливість розлому акордової гри: кожний акорд буде гратись по різному, в залежності від голосоведіння; одні виконуються взагалі зверху в низ чого, тобто протилежно від традиційної гри знизу в верх, а також просто розломлюються на два смички.



## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

«Я дозволив царювати імпровазації. Кожна соната є маленькою «поемою», де язалишив скрипці місце для фантазії. Мені хотілося пов'язати музичний інтерес зграндіозними якостями справжньої віртуозності, якою часто нехтують ті, хто незнає ресурсів і секретів середовища інструмента, для якого пишуть» [32, с. 167].

Таким чином, великий скрипаль Е. Ізаї розкрив фрагмент історії ХХ ст., та створив галею із шести портретів які проходять крізь віка в скрипковому мистецтві та доносяться до сьогодення. Сонати Е. Ізаї (ор. 27), є невід'ємною частиною репертуару скрипалів-солістів, без них не проходять міжнародні конкурси. Також автор в своїх сонатах проводить лінію між барочними сонатами І. Баха та виконавськими здобутками ХХ століття і вводить в них новаторство гри на скрипці, підносячи скрипкову гру на новий рівень, що вражає слухачів своєю яскравістю звучання а виконавців – зручністю віртуозної гри.

### **ВИСНОВКИ**

У роботі було виявлено вплив Анрі В'етана на формування творчої особистості Ежена Ізаї, що дозволило зробити такі висновки:

Проаналізовано становлення «Королівської Брюсельської консерваторії» постійне удосконалення педагогічного розвитку до початку ХХ ст. Ми розглянули творчий шлях першого «ротаційного директора» – Фетіса Франсуа як унікальної людини, і порівняли з унеском А. Сальєрі в становлення Віденської консерваторії. Завдяки його праці стали відомими Альфонс Серве (віолончеліст), Жак Лемменс (органіст) Юбер Леонард (скрипаль) і Шарль-Огюст де Беріо (скрипаль). Випускники Бельгійської консерваторії працювали по всій Європі.

Визначено педагогічні ідеї та принципи Анрі В'етана – ідея природовідповідності, ідея соціалізація людини засобами мистецтва, гедоністична та евдемоністична і п'ять основоположних принципів Анрі В'етана (поєднання індивідуальних занять із постійною концертною практикою, вимогливості, реноваційний принцип, суб'єкт-суб'єктності та монопедагогіки). Отже, для свого часу Анрі В'етан був педагогом-новатором.

Схарактеризовано Анрі В'єтана як скрипаля-виконавця і викладача Е. Ізаї; розглянувши творчу спадщину становлення його як музиканта виконавця. А. В'єтан написав 7 концертів для скрипки й віолончелі, багато фантазій, сонат, струнних квінтетів, концертних мініатюр і салонних п'єс. Анрі В'єтан віддавав належне видатній віртуозності та дотримувався у своїй творчості піднесеного концертного стилю. Його концерти і його блискучі композиції є водночас квінтесенцією віртуозної музики, романтичного і строгого стилю водночас.

Показано продовження творчих традицій Анрі В'єтана в спадщині Ежена Ізаї; він увійшов в історію скрипкового мистецтва як неповторний артист, диригент, викладач, композитор, новатор-імпровізатор, життя якого було повністю віддане улюбленій справі. Простежено вплив Анрі В'єтана на формування творчої особистості Ежена Ізаї, що проявилось, з одного боку – у вільній імпровізаційності, з іншого – в рисах строгого стилю.

Здійснено виконавський аналіз сонат Ежена Ізаї. Е. Він створив галею із шести портретів які проходять крізь віка в скрипковому мистецтві та доносяться до сьогодення. Сонати Е. Ізаї (op. 27), є невід'ємною частиною репертуару скрипалів-солістів, обов'язковим компонентом міжнародних конкурсів. Автор в своїх сонатах проводить лінію між барочними сонатами І.С. Баха та виконавськими здобутками ХХ століття і вводить в них новаторство гри на скрипці, підносячи скрипкову гру на новий рівень, що вражає слухачів своєю яскравістю звучання а виконавців – зручністю віртуозної гри. Соната № 4 мі мінор для скрипки без супроводу Ежена Ізаї – чудовий «музичний портрет» Фріца Крейсlera, який зафіксував його скрипкову техніку.

Ця проблема не вичерпується тими працями, що є на сьогоднішній день. Пріоритетний їй напрям – дослідження діяльності обох митців в Україні.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бойко А.М. Концептуальні основи особистісно-соціального виховання. Педагогічні науки. Полтава: ПНПУ, 2013. №2 (99). С. 5-15.

2. В'єтан Анрі. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. К. : Головна редакція УРЕ, 1974–1985.
3. Волинець Л. Тенденції розвитку загальної мистецької освіти в країнах Європейського Союзу. Порівняльно-педагогічні студії. № 2. 2009. С. 44–52
4. Гедонізм. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с.
5. Гримут М. Т., Микуланинець Л.М. Розвиток скрипкового мистецтва в тенденціях ХІХ століття. Мукачево: МДУ. Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>
6. Евдемонізм [Архівовано 26 жовтня 2020 у Wayback Machine.] Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики. Житомир: Вид-во ЖДУ ім.І. Франка, 2014.
7. Жанр скрипкового концерту в ХІХ – ХХ століттях. Режим доступу : <https://lenny-muse.livejournal.com/5976.html>
8. Мазепа Т. Л. Галицьке музичне товариство у культурно- мистецькому процесі ХІХ - початку ХХ століття [Текст] : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Мазепа Тереса Лешеківна; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Київ, 2018. 36 с.
9. Мазепа Т. Л. Камерно-вокальне виконавство у «Галицькому музичному товаристві» (1838–1913 рр.). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 27. С. 91-101. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2013\\_27\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_12)
10. Музичне мистецтво Західної Європи кінця ХVІ – початку ХІХ століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп / Укл. Дячук Н.І. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка. 2009 р. 103 с.

11. Повод К.С. Історія виконавства (скрипалі). Режим доступу: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Povod-K.-Istoriya-vikonavstva-skripka-bak.-1-ork.-1-grupa..pdf>
12. Полянко М.О. Історія скрипкового мистецтва. 2021. Режим доступу : [https://archer.chnu.edu.ua › jsrui › educ\\_2022\\_108](https://archer.chnu.edu.ua › jsrui › educ_2022_108)
13. Попіль А.М. Скрипковий концерт Мечислава Карловича в контексті віртуозного скрипкового виконавства Польщі ХІХ – початку ХХ століття. Львів, 2021. 44 с.
14. Сташевська І.О. Артикуляційний підхід у формуванні штрихової майстерності скрипаля: термінологічний аспект. Вісник Луганського університету. 2016. № 2. С. 34-40.
15. Сташевська І.О. Сутність, структура і взаємозв'язки музичної педагогіки як наукової системи та музично-освітньої практики. Education and pedagogical sciences. 2016. С. 13-23
16. Сташевська І.О. Трансформація наукових уявлень про сутність музичної педагогіки в Німеччині ХІХ - початку ХХ століття. Наук. зап. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Центральноукр. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кропивницький, 2019. Вип. 176. С. 23–28.
17. Ткач М.М. Робоча програма «Системи музичної освіти зарубіжних країн» (спецкурс) для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» спеціальності 7.02020401 «Музичне мистецтво». 2014. 30 с.
18. Французький романтизм. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник / Наливайко Д.С., Шахова К.О.. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2001. С. 104-109.
19. Цебрій І.В. Французька романтика в розмаїтті мистецьких жанрів. Молодий вчений. 2017. № 8.1 (48.1). С. 77-80.
20. Черкасов В. Ф. Тенденції розвитку загальної музичної освіти в Бельгії. Режим доступу : [https://revolution.allbest.ru/pedagogics/01336653\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/pedagogics/01336653_0.html)

21. Шерешевська, Рена. Листи до Люки Дебарга. Рівне ТзОВ «Овід», 2018. 250 с.
22. Яременко Л. Генеза музичної освіти Європи: від перших консерваторій до глобальних змін у ХІХ столітті. Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: збірник праць магістрантів та молодих науковців : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (13-14 травня 2021 р.). – Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. – видавничий відділ ПУЕТ. 2021. С. 177-179.
23. Яременко Л. Трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі ХVІІІ – ХІХ століть. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект: Збірник матеріалів ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2021 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. С. 234-238.
24. Яценко А. Іжен Ізаї. Radio Classic. Режим доступу : [http://www.radioclassic.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57%3A2010-06-15-14-05-55&catid=19%3A2010-06-11-09-22-17&Itemid=39](http://www.radioclassic.net/index.php?option=com_content&view=article&id=57%3A2010-06-15-14-05-55&catid=19%3A2010-06-11-09-22-17&Itemid=39)  
«Erinnerungen» von Camillo Walzel: Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE). Lfg. 2005. 487 S.
25. Aldrich, Putnam. Appoggiatura. Harvard Dictionary of Music, 2 und edition by Willi Apel, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 254 p.
26. Beethovens Tagebuch, 1812-1818. Beethoven. Tagebuch Ludwig van Beethovens. Beethoven-Haus, 2005 Gesamtseitenzahl. 115 S.
27. Bois, Henri. Essais. Leon : Methuen, 1987. 416 p.
28. Casalie, Pablo. Des miracles vous attendent. Roma : Palazzo, 1978. 346 p
29. Christian Berg et Pierre Halen (dir.), Musique belges de langue française.
30. Fetis, F.J.. 1784 – 1871. Het muziekleven van zijn tijd. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1972. 328 p.

31. Französische Literatur in Belgien. Der Literatur-Brockhaus, bibliographischer Institut, Mannheim, 1995, Bd. 3, S. 224-225.
32. Kürschner, Joseph. Franchetti, Fortunata in: Allgemeine Deutsche Biographie 7. 1978, 206 S. [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117132756.htm>
33. Raven, L. Mémoires. Paris: PL., 1955. 500 p.
34. Röchlitz, Friedrich. Erinnerungen. Leipzig, Großes Buch, 1840. 230 S.
38. Slonimsky, Nicolas (2001). Baker's Biographical Dictionary of Musicians (вид. Centennial Edition). New York: Schirmer Books.

### Додатки

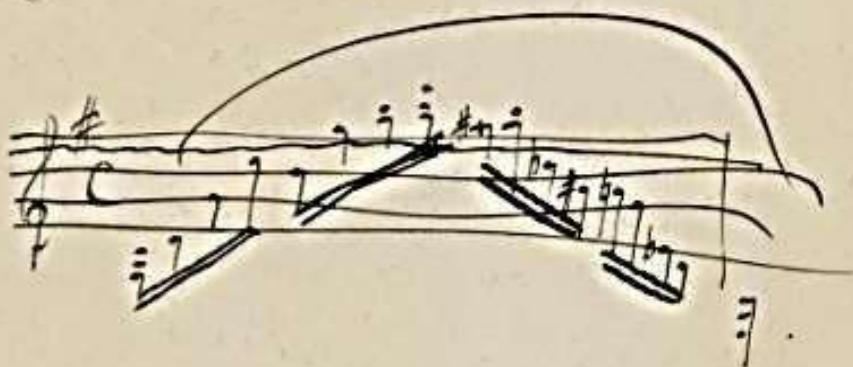
#### Додаток А.



Ежен Ізаї в Одеському кафе



## Додаток В



A Mademoiselle Yvonne Bonaventure:  
L'autour de notre Yvonne  
à bord de la Lafayette en  
Juin 1924.

R. V. V. V.

Рукопис Анрі В'єтана.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include:

- Top left: 1 2, 2 4, 3 8, 4 9c.
- Top center: - 3 -
- Staff 4: *molto marcato*
- Staff 5: *molto marcato* and *con forza*
- Staff 6: *molto marcato*
- Staff 7: *molto marcato*
- Staff 8: *molto marcato*
- Staff 9: *molto marcato*
- Staff 10: *molto marcato*

At the bottom of the page, there is a stamp that reads "Made in Germany" and a handwritten signature "Santon con forza".



-4-

*Capriccioso*

*Pizz*

*Semplice, Sonabande*

*Cresc*

*Tempo*

*dim - ceder -*

*arco p*

*Cresc*

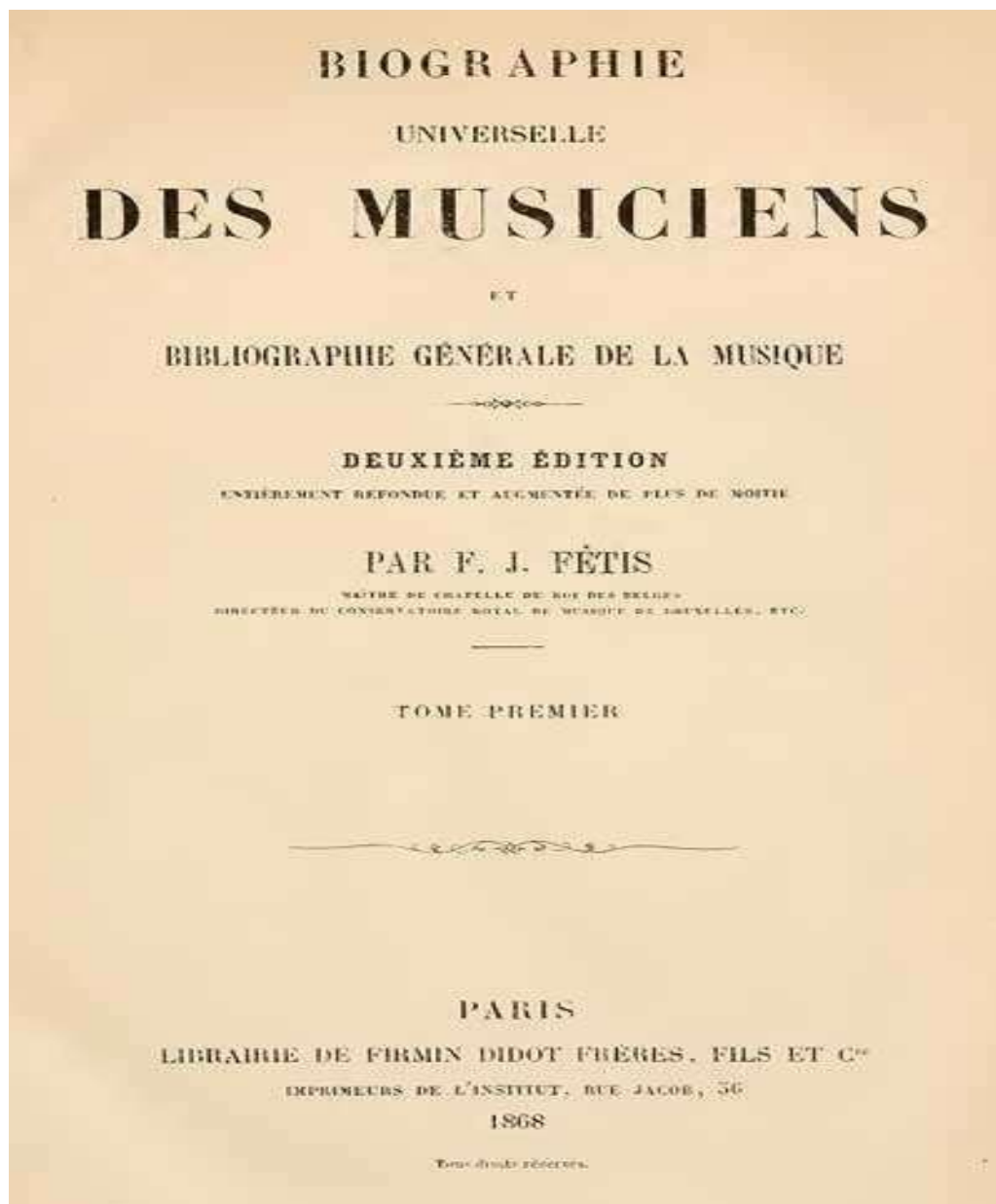
*(insistent hum)*

*(Sensibile)*

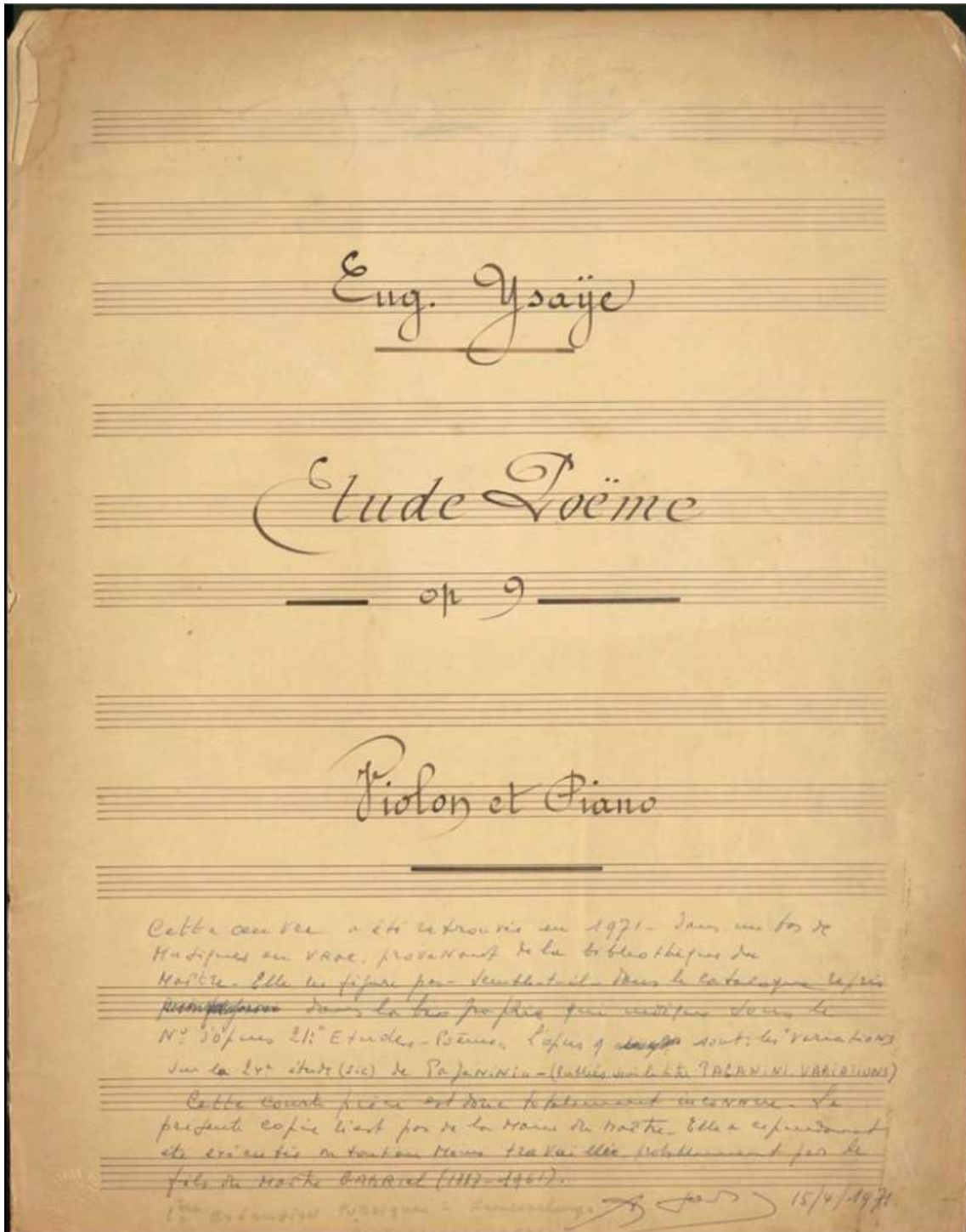
*Made in Germany*

Додаток С

Титульна сторінка Перший том перевидання «Biographie universelle des Musiciens» (Paris, F.-Didot, 1868)



Додаток Е



*Гусєв Георгій Віталійович,  
здобувач першого (бакалаврського) рівня  
вищої освіти 3 курсу,  
Керівник: викладачка кафедри музичного  
мистецтва та хореографії  
Данильченко Юлія Андріївна*

## **ВНЕСОК ДМИТРА АХШАРУМОВА В РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ПОЛТАВЩИНІ**

**Актуальність дослідження.** Сучасна музична освіта України переживає значні зміни: зменшується кількість індивідуальних занять, акцент робиться на самостійній роботі студента, пропонуються онлайн-заняття в зв'язку з небезпечними вірусами, тобто поступово втрачаються попередні орієнтири. Проте варто не забувати, що музична освіта, як і музичне мистецтво, в попередні епохи вже неодноразово переживали докорінні зміни. Тому виняткової уваги потребують дослідження витоків підготовки професійних музичних кадрів в Україні й зокрема на Полтавщині.

Полтава на рубежі XIX – XX ст. не лише продовжувала підтримувати статус культурного центру України, а й стала одним із перших міст Російської імперії, де було відкрито музичне училище, викладачі якого мали винятково професорський статус. А симфонічний оркестр Полтави, завдяки своєму талановитому та енергійному керівникові – Дмитру Володимировичу Ахшарумову (першому директору Полтавського музичного училища) – здобув широку популярність не лише на теренах України, а й у всій Європі.

1916 року було прийнято рішення реорганізувати Полтавське музичне училище в Полтавську консерваторію, але події «Жовтневого перевороту» не дали можливості втілити цю реалію в життя, а Д. Ахшарумов був репресований.

**Стан вивчення проблеми.** Незважаючи на те, що в 50-ті роки минулого століття Д. Ахшарумова реабілітували, вперше про нього почали згадувати лише в середині 60-х. Достатньо детального його музично-педагогічну та просвітницьку діяльність описала К. Данилова в музично-теоретичному дослідженні

«Історичний огляд музично-театрального життя Полтави (поч.. XVIII – 60-ті р. XX в.). Це була дипломна робота (1964 р.). Значення творчої діяльності



Д.В. Ахшарумова для розвитку мистецької освіти Полтавщини для музичної культури України визначали музикознавці-дослідники – Л. Кауфман, В. Пасічник, М. Жишкович, культурологи – М. Скала-Старицький, А. Литвиненко, Л. Тарасов. Про діяльність Д. Ахшарумова з підготовки покоління талановитих музикантів-симфоністів писали О. Мазуркевич, М. Стефанович, Г. Теліщук, про його концертну діяльність в Україні і за її межами – М. Донець-Тессейр, С. Савченко, Н. Фіндезейн); його трагічну біографію досліджували журналісти Л. Віценя, В. Тесленко, А. Животко.

Проте, не зважаючи на пошукову роботу та значну кількість праць, не достатньо з'ясовано значення творчої діяльності Д. Ахшарумова для розвитку мистецької освіти Полтавщини, не виявлено його місце в оцінці сучасників-митців післяжовтневої епохи. Це засвідчує доцільність і своєчасність вибору теми «Внесок Дмитра Ахшарумова в розвиток мистецької освіти на Полтавщині».

**Об'єкт дослідження** – музична культура Полтавщини наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.

**Предмет дослідження** – творча спадщина Д.В. Ахшарумова в контексті розвитку мистецької освіти Полтавщини.

**Мета роботи** – дослідити творчу спадщину Д.В. Ахшарумова в контексті розвитку мистецької освіти Полтавщини на основі аналізу документальних і наукових джерел.

Відповідно до мети були сформовані такі **завдання**:

1. Визначити стан музичної освіти на Полтавщині на рубежі ХІХ – ХХ століть.

2. З'ясувати особливості організації Д.В. Ахшарумовим дисциплін теоретичного циклу на засадах традицій європейських шкіл-метриз у Полтавському музичному училищі.

3. Виявити творчі зрушення в музично-педагогічному житті Полтавщини в роки директорства Д.В. Ахшарумова (1903-1920).

4. Показати останній етап життя Д.В. Ахшарумова на основі документів та архівних справ.

**Методи дослідження.** Для досягнення мети та розв'язання завдань роботи застосовано низку методів: *персоналізації*, що забезпечив розуміння внеску Д. Ахшарумова в розвиток музичної освіти Полтавщини від явищ, що передували його діяльності, до того, що прийшло їй на зміну; *аналогії* – для виявлення особливостей розвитку музичної освіти Полтавщини *ретроспективний*, що сприяв музично-педагогічній діяльності Д.В. Ахшарумова; *герменевтичний* – сприяв роботі з архівними працями документами, їхнім ретельним відбором і систематизацією; *реконструкції* – для відтворення подій культурно-музичного процесу, що розгортаються в просторі та часі в межах предмету дослідження.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють 1895 – 1919 рр. *Нижня межа* – 1895 рік – переїзд Д. Ахшарумова до Полтави та створення тут симфонічного оркестру, початок концертної діяльності. *Верхня межа* – 1919 р. – звільнення радянською владою Д. Ахшарумова з посади директора Музичного училища ШМТ, його виїзд із Полтави до Криму.

**Джерельна база** дослідження складається із 58 літературно-наукових праць і 6 архівних справ. Основу склали джерела – листи Д. Ахшарумова та його колег А. Оссовського, О. Глазунова, А. Єрофєєва, М. Іпполита-Іванова. Використовувалися документи й матеріали Державного архіву Російської Федерації (фонд Р-8419), Державного архіву Полтавської області (фонд 138).

Джерельна база представлена листами М. Лисенка (5 листів), В. Гошовського до І. Гриневецького (3 листи), документами з музею Д. Ахшарумова Полтавського музичного училища, документальними списками істориків Полтавського кадетського корпусу.

Джерельна база містить повідомлення з архіву *старих часописів і газет* – «Новое время» (1912 р.), «Южный край» (1912 р.), «Кременчуцький голос» (1911 р.), «Воронежский телеграф» (1912 р.).

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що *вперше*: проаналізовано етап становлення музично-педагогічної освіти Полтавщини та внесок у цей процес Д.В. Ахшарумова (1895-1903 рр.);

дістало подальшого розвитку виявлення європейських традицій в організації Д.В. Ахшарумовим циклу музично-педагогічних дисциплін; *уточнено* внесок Д. Ахшарумова в українську музичну культуру на основі оціночних суджень його колег (М. Іпполітов-Іванов, О. Глазунов, А. Оссовський, А. Єрофєєв) у після- полтавський період. *Уведено* до мистецько-наукового обігу кілька маловідомих архівних джерел (6), що музично-педагогічну діяльність Д. Ахшарумова через листування, спогади сучасників, оціночні судження його учнів.

**Практичне значення** полягає в тому, що основні положення й висновки роботи можуть бути використані для подальших досліджень із музичного краєзнавства; для вдосконалення й розширення змісту навчальних курсів з історії вітчизняної та світової музичної освіти.

## **РОЗДІЛ І. СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ПОЛТАВЩИНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

### **1.1 Музична освіта на Полтавщині на рубежі ХІХ – ХХ століть**

На рубежі ХІХ – ХХ століть Найбільші міста України – Київ, Харків, Одеса, Полтава, Львів – мали багаті регіональні музичні традиції. Саме тут сформувалися й демократичне мистецтво, література, наука. Із відкриттям театрів, появою перших оперних труп, організацією концертного життя (хоча й не постійного) починається новий період культурного розвитку.

Відкриття університетів у Харкові та Києві посилило розвиток музично-теоретичних знань. При Харківському закладі вищої освіти були музичні класи, де відбувалася щорічна підготовка професіональних кадрів. У Львові було започатковано консерваторію, і цей факт яскраво позначився на музичному житті міста [48, с. 8].

Полтава теж відіграла в ці часи роль центру – культурно-музичного та літературно-поетичного. Велике значення для дальшого розвитку музичного мистецтва мала нова українська література, засновником якої був Іван

Котляревський. Його п'єси «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», як і твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки тощо, призвели до значних культурних зрушень, бо були написані мовою, близькою й зрозумілою для народу. Вони розповідали про долю простих людей і стали паростками нової демократичної культури. Варто відзначити, що ці твори несли в собі значну кількість пісень: українські п'єси не мислилися без музичного супроводу. Іван Котляревський узагальнив багатовікову музично-театральну традицію і створив високохудожні, класичні для свого часу твори. Композитори обробляли народну музику до зазначених п'єс. Особливо цінною стала обробка пісень до «Наталки Полтавки», здійснена композитором А. Барсидським.

Отже, на саме вирішення культурно-мистецьких та освітніх потреб була спрямована діяльність першого, відкритого в Санкт-Петербурзі, відділення ІРМТ (1859 рік). Відповідно до висказування одного з керівників товариства – музикознавця Д.В. Стасова, просвітницький напрям роботи ІРМТ полягав у тому, щоб «створити красиву музику, доступну широкому колу слухачів» [56, с. 47]. Дотримуючись головної мети української культурної спільноти – «...сприяти поширенню музичної освіти і всіх сфер музичного мистецтва в Росії» (§ 1 Статуту) [56, с. 56], у багатьох губернських центрах Імперії почали відкривати місцеві відділення ІРМТ. Додамо, що на території України перші товариства розпочали діяльність в Києві (1863 рік), Харкові (1871 рік), Одесі (1884 рік) та Катеринославі (1897 рік).

Необхідність створення Полтавського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства була обумовлена насамперед культурно-освітніми факторами, що сформувалися в українському суспільстві під впливом європеїзації музичного життя другої половини ХІХ століття.

Відкриття Полтавського відділення відбулося в 1899 році, і за часом значно випередило виникнення подібних організацій у таких досить розвинених на той час губернських містах Південно-Західної частини Російської імперії, як Херсон (1904 рік) і Чернігів (1907 рік).

Полтавське відділення ІРМТ виникло на базі Полтавського союзу любителів симфонічної музики, заснованого в листопаді 1897 року.

Його ініціаторами стали громадські та культурні діячі А.Н. Лісовський і Д.В. Ахшарумов, котрі звернулися до полтавського губернатора з проханням про офіційне затвердження Статуту організації. До першого складу колективу входили полтавські музиканти-аматори, і лише окремі з них мали професійну музичну освіту [30, с. 399].

Серед найактивніших учасників союзу були: секретар губернської земської управи А.Н. Лісовський; дружина племінника Н. В. Гоголя, піаністка Надія Миколаївна Головня; скрипаль Є.В. Святловський головний лікар Полтавської губернської земської лікарні,; помічник секретаря губернської земської управи Лісовський Олексій Миколайович (1863-1934 рр. ) – працював в Полтаві на посаді секретаря Полтавської земської управи, був високоосвіченою і глибоко ерудованою в галузі суспільних наук, філософії, літератури. Ахшарумов Дмитро Володимирович (1864-1938 рр.) – скрипаль, композитор, диригент, педагог, один із засновників Полтавського відділення ІРМТ, перший директор Полтавського музичного училища, автор ряду популярних симфонічних і камерних творів.

Д.В. Ахшарумов народився в Одесі, згодом родина переїхала до Полтави. Музичні здібності хлопця проявилися рано, першим його вчителем був учень Г. Венявського - В. С. Салін (пізніше – викладач по класу скрипки в Московській консерваторії). Загальну освіту Д. Ахшарумов отримав в Полтавській військової Петровської гімназії і Петербурзькому кавалерійському училищі [58, с. 228].

Живучи в Петербурзі, він продовжив музичну освіту, займаючись приватним чином у викладачів консерваторії: по класу скрипки у П.А. Краснокутського, теоретичні дисципліни вивчав у професора А.І. Рубця, автора численних репертуарних хрестоматій і збірок для навчальних закладів і підручників з елементарної теорії музики і сольфеджіо. Із 1885 року Д. Ахшарумов удосконалював свою професійну майстерність у Відні як учень професора Віденської консерваторії Р. Фукса і відомого скрипаля Я. Донта. Саме тут і зародилася ідея створення симфонічного оркестру та кола його можливого репертуару.

У Полтаві ця ідея могла бути зреалізованою, бо тут знаходилися: скрипаль-концертмейстер Н.З. Волинський, який на той час відбував в Полтаві військову

службу; скрипаль із приватною підготовкою Д. Пищимуха; службовець Полтавської земської управи, віолончеліст А. Могилевський; випускник Санкт-Петербурзької консерваторії альтист Ф. Климентов; флейтист Фриденталь; гобоїст з військового духового оркестру рядовий Недельчев (єдиний солдат в оркестрі); фаготист Л. Торговецкій; кларнетист З. Волинський (батько скрипаля) [53].

Прем'єрний виступ оркестру, що відбувся 28 січня 1898 року, викликав захват полтавської публіки. Окрилені успіхом, музиканти захопилися ідеєю розширення творчих можливостей колективу, в результаті чого було подано клопотання в Головну дирекцію про відкриття місцевого губернського відділення Імператорського Російського музичного товариства.

Постанова набула чинності вже 7 лютого 1899 року, і 1 березня відбулося перше засідання Полтавського відділення ІРМТ. До складу дирекції ввійшли: К. Балясний (перший голова), С. Бразоль (член губернського ради), В. Князєв (губернатор Полтави), а також Н. Летуновский, Р. Молі, С. Хрульов, М. Ворожейкін, А. Гальченко, В. Головня, А. Мілевський, В. Трегубов, А. Черненко, П. Шкляревич. Із відкриттям в Полтаві місцевого відділення ІРМТ колектив отримав офіційний статус. До його складу увійшли професійні музиканти-виконавці, котрі сприяли значному розширенню художніх і виконавських можливостей оркестру, підняли його на новий рівень [58, с. 229].

На початку ХХ століття Д. В. Ахшарумов почав впевнено, наполегливо проводити музично-пропагандистську роботу. Упродовж 11 концертних гастролей полтавський оркестр дав 274 концерти у 68 містах. Лише в 11 із них вже існували місцеві відділення Російського музичного товариства, тому незалежно від приїзду полтавського оркестру, «вряди-годи» відбувалися симфонічні концерти. А в таких містах, як Катеринослав, Орел, Пенза, Сімферополь, Тула, де й були відділення РТМ, проте симфонічні концерти не організовувалися.

Отже, в містах із порівняно інтенсивним музичним життям за 11 років відбувся 91 концерт, окрім тих 68, що було проведено влітку в Одесі. Ці факти є надзвичайно показовими – вони підкреслюють високий рівень виконавської



майстерності Полтавського симфонічного оркестру, складність його програм, що так часто збирали масове коло слухачів.

Сольні концерти Д.В. Ахшарумова у Берліні (1908-1909 р.р.) проходили в період вимушеного простою Полтавського симфонічного оркестру, у складі якого підчас відбувалися кадрові зміни, бо одні музиканти вибували, а інші лише розпочинали навчатися.

Проблеми музичної освіти з повним курсом музично-теоретичних дисциплін і з класами різних за фахом музикантів давно хвилювали громадськість. Д.В. Ахшарумов глибоко усвідомлював невідкладність цієї справи, сприймаючи її міцний засіб підбору кадрів для симфонічного оркестру та розвитку музично-естетичних смаків полтавського населення.

Головна дирекція ІРМТ у Петербурзі, затверджуючи Полтавське відділення, однією з головних вимог ставила завдання створення у Полтаві музичних фахових класів. Д. В. Ахшарумов палко підтримав цю пропозицію. Проте їхнє відкриття до деякої міри гальмувалося відсутністю коштів. Полтавська дирекція змушена була провести серед місцевих установ і приватних осіб збір пожертв у фонд заснування музичних класів.

На заклик дирекції відгукнулося чимало окремих меценатів і організацій. У березні 1902 року фонд отримав 2584 крб. і 26 копійок – суму для тих часів чималу, що надало можливості Полтавському відділенню РМТ приступити безпосередньо до створення фахових класів. Весь тягар цієї справи Д.В. Ахшарумов узяв винятково на себе. Він відшукав для майбутнього навчального закладу придатне приміщення, домовився з педагогами, придбав необхідне для класів устаткування, листувався з головною редакцією щодо програм, методичних розробок, намагався прискорити її у справі підготовки спеціального Статуту музичних класів.

Упродовж усього свого життя Д. В. Ахшарумов був невтомним пропагандистом класичної музики. Свої сили і знання він віддав підготовці кваліфікованих музичних кадрів. Він першим у дореволюційній Росії запровадив систематичні гастрольні подорожі симфонічного оркестру, котрий організував у

Полтаві, не лише у великі міста, а й у маленькі провінції, несучи музичну культуру в маси [48, с. 60].

Д. Ахшарумов організував в Україні безплатні симфонічні концерти у парках, став справжнім новатором у винятковій формі музичної пропаганди, коли в 1903 році перейменував музичні класи на музичне училище, де викладалися не лише фахові предмети, а й загальноосвітні та музично-теоретичні дисципліни, до того ж було започатковано клас ударних інструментів.

Будівництво власного приміщення для училища розпочалося в липні 1914 року. Щоб зібрати потрібні кошти, Д.В. Ахшарумов приймав до училища нездібних дітей заможних батьків, які робили добровільні пожертвування та підвищив платню за навчання до 300 карбованців на рік. Таким чином, у лютому 1915 року на рахунок будівельної комісії надійшло до 30000 карбованців.

Урочисте відкриття нового будинку училища і його великого концертного залу, розрахованого на 1200 місць, було вирішено провести після війни, та концерти в новому приміщенні почалися відразу [58, с. 230].

У період директорства Д. Ахшарумова училище перетворилося на потужний музично-навчальний заклад, а невгамовний ентузіаст виношував нову освітню ідею. Він вирішив перетворити училище на консерваторію, в його архівних справах 1917 року знаходимо такий запис: «Прошу викладачів завітати до училища завтра, 9 червня, для обговорення питання про перетворення училища на консерваторію, о ми маємо повний викладацько-професорський склад».

Доля Д. Ахшарумова після 1917 року склалася дуже трагічно, його було усунено з усіх посад, а приміщення училища відібрали для місцевої Ради комісарів. Розгублений, незаслужено ображений, він залишив Полтаву назавжди... Далі його творчий шлях був пов'язаний із Воронежем і Середньою Азією, де Д. Ахшарумов як невпинний сподвижник намагався підняти на високий рівень професійне мистецтво.

Та нова влада не мала потреби в митцях такого високого рівня, які до того ж не схиляли голови і мали власні непохитні професійні переконання. У 1936

році Д. В. Ахшарумова арештували, а на початку 1937 – розстріляли. На той час йому було вже 72 роки.

Про Дмитра Володимировича Ахшарумова довго боялися навіть згадувати, лише у 70-ті роки ХХ століття почали з'являтися статті в отавській обласній пресі про його творчу діяльність. У 1971 році вийшла книга О. Кауфмана «Д. В. Ахшарумов – видатний український музичний діяч». На честь святкування Полтавським державним музичним училищем імені М. Лисенка свого 75-річчя було відкрито музей Дмитра Володимировича.

Таким чином, ми можемо прийти висновку, що в Полтаві на рубежі ХІХ – ХХ століть були всі умови для відкриття музичного закладу середнього освітнього рівня, а саме: наявність достатньої кількості професійних музикантів, започаткування в Полтаві симфонічного оркестру, котрий обслуговував не лише міста Російської імперії, а й виступав за кордоном. Необхідність у фаховій музичній освіті гостро постала у зв'язку із забезпеченням кадрового складу оркестру. Тут виняткова роль належить Дмитру Володимировичу Ахшарумову, який організував спочатку музичні класи, потім перейменував їх на музичне училище й забезпечив для нього грандіозну на ті часи споруду. Напередодні жовтневого перевороту, Полтавське музичне училище мало такий професорсько-викладацький склад, який міг дозволити провести реорганізацію училища в консерваторію. На превеликий жаль у зв'язку з революційними подіями та громадянською війною цього не відбулося.

## **1.2 Організація Д.В. Ахшарумовим дисциплін теоретичного циклу на засадах традицій європейських шкіл-метриз**

У Полтавському музичному училищі на початку ХХ століття були введені європейські найкращі традиції викладання музично-теоретичних дисциплін. Ініціатором цього також виступив його засновником – Д.В. Ахшарумов. Ці традиції склалися на зорі європейської цивілізації, коли виконання церковних мес і літургій стало потребувати справжньої професійної підготовки півчих, а введення органу в музичні частини християнської служби – підготовки професійних інструменталістів. Музично-теоретична освіта поступово

відшліфувалася, відкидаючи все застаріле, та швидко реагувало на нові вимоги часу.

Дмитро Володимирович Ахшарумов, високоосвічений музикант, скрипаль-виконавець, диригент Полтавського симфонічного оркестру (1903-1917 рр.), який неодноразово виступав у Санкт-Петербурзі, Варшаві та Парижі, був добре знайомий з європейськими традиціями музично-теоретичної підготовки у метризах та університетах та реалізував систему підготовки професійних музикантів насамперед в Полтавському музичному училищі [67, с. 100].

Розглянемо ці традиції вивчення музично-теоретичних дисциплін докладніше. Перші музичні школи (прообраз метризи) виникли ще біля Франції та Німеччини у VIII в. Їхнім родоначальником вважають англійського ченця Алкуїна Йоркського. У його школі співаки-хлопчики навчалися з шести-сім років і до того моменту, коли в них починалися мутаційні процеси. Основним предметом із першого року навчання до останнього була музика. У свою чергу вона ділилася на такі дисципліни, як нотна грамота (вільна невменна нотація та буквене позначення нот), сольний спів, хоровий спів, вивчення основ поліфонії, композиція, музична драматизація. Із шістьох перелічених спеціалізованих предметів колективні заняття були лише з хорового співу, решта – індивідуальні [67, с. 101].

Ця традиція була підтримана та розвинена у Франції часів класичного Середньовіччя. Тут навчання у спеціалізованій школі ґрунтувалося на принципах пунктуальності, повторюваності, послуху, авторитаризму та покірності. Співуча школа Нотр-Дам, незважаючи на те, що вона була спрямована на розвиток індивідуальності, була дуже авторитарною. Велике значення мала самостійна робота учня. Якщо вона не виконувалася у повному обсязі або неуважно, якщо учень не був готовий до її виконання, то його наказували [67, с. 1044].

На індивідуальних заняттях у школі Нотр-Дам переважали методи індивідуального показу, частково можна віднести як до предметних, так і словесних, і окремий метод словесного пояснення. Учні отримували домашні завдання: вони були спрямовані на розвиток слуху, пам'яті, музичної орієнтації, логічного, математичного та композиторського мислення. Таким чином, у школі-

метризі Нотр-Дам повністю реалізувалась система навчання, розроблена свого часу італійським церковним музикантом Гвідо д'Ареццо. Проте музичне мистецтво не було незмінним, а варіювалося й ускладнювалося, особливо поліфонія.

Окрім перелічених предметів зі школярами займалися ще й виконавською майстерністю, хоча такої дисципліни у переліку занять не було. На уроках сольного і хорового співу їх навчали суворій манері виконання, що у майбутньому призвело до становлення поліфонічної Нідерландської школи строго стилю, і ще пізніше – до церковно-хорової творчості І.С. Баха, яка поєднало багато епох та стилів [53].

Окрім спеціалізованих музичних предметів та постійної музичної практики, що полягала у виступах учнівських хорів на службах, у співочій школі, згідно з вимогами тривіуму, вивчали граматику, риторику, діалектику. Ці науки тут були обов'язковими. Якщо хтось із учнів спеціалізованої школи збирався пов'язати своє майбутнє з професією священнослужителя, то на початку мутаційного періоду він міг з іншими школярами вивчати предмети вищого циклу – квадріуму, звичайно, не чотири, а три – арифметику, геометрію та астрономію. Музику він і так уже знав досконало.

Та більшість хлопчиків після мутації не затримувалися у церквах. Вони мріяли якнайшвидше вирватися звідти. Навіть ті, які після мутації залишалися із прекрасним голосом (а таких було небагато), не завжди обирали духовну кар'єру. Потрібно було мати або блискучі композиторські здібності, або голос із перспективою, щоб стати солістом чи капеланом, або гармонійний слух та організаторські здібності для викладацької діяльності у таких школах.

Більшість випускників метриз того часу досконало знали закони музичних конструкцій, основи поліфонії, гомофонії та композиції, ставали шановними цеховими майстрами, або придворними співаками чи композиторами. Пізніше музиканти, які виходитимуть зі стін церкви, стануть провідними майстрами перших театрів та придворних труп, викладачами консерваторій, магістрами факультетів мистецтв в університетах [67, с. 111].

Характерною рисою школи при Вінчестерському соборі за часів класичного Середньовіччя стало значне обмеження можливості вступу до неї.

Це давало більше шансів випускникам знайти роботу у духовній сфері. Вінчестерська співача школа забезпечувала своїми випускниками майже всю

Британію із її кафедральними соборами. Вона досягла розквіту за Джона Данстейбла (школа поліфоністів) і в духовній музиці Англії тих часів з'явився свій неповторно народний колорит, що став основою англіканської музики Нових часів.

Найвищого злету у підготовці церковних музикантів Середньовіччя вдалося досягти майстрам Нідерландської школи. Варто відзначити, що якоїсь єдиної школи-метризи в Нідерландах не було, а ціла низка спеціалізованих музичних шкіл при кафедральних соборах у розвинених містах (Гент, Іпр, Брюгге) виробила для себе єдиний стиль та уніфіковану систему освіти. Великий внесок у розвиток кафедральних метризи Нідерландів зробив франко-фламандський композитор, послідовник Філіпа де Вітрі, музичний теоретик та педагог, автор всесвітньо відомих трактатів, новатор та реформатор Йоханнес Тінкторіс [67, с. 102].

За період його роботи в Брюгге в кафедральній школі почали вивчати як обов'язкові предмети теорію контрапункту, сольфеджію, гармонію, гетерофонію, поліфонію, композицію. Він систематизував словник іноземних музичних термінів (глосарій «Terminorum musicae diffinitorium») та запровадив їх вивчення окремою дисципліною. Теорія музики була розділена на логічні частини: пропорції музики, ноти і паузи, музичні ефекти, метро-ритми. Вивчення кожного із розділів тривало не менше триместру.

На засвоєння інших вільних мистецтв у нідерландських кафедральних метризах виділялося лише два роки: перший рік на граматику, риторику та діалектику, останній восьмий рік навчання (за бажанням) могли вивчати математику та астрономію, але зазвичай їх не вивчали. Музичні ж дисципліни, як ми бачимо, викладалися протягом восьми років дуже старанно з наголосом на вузьку спеціалізацію – теоретичну, вокальну чи інструментальну (хорист, соліст-вокаліст, теоретик, композитор, соліст-органіст) [58, з. 231].

Отже, пріоритетний вибір у навчанні для того часу було зроблено. Звичайно, загальна ерудиція музикантів-професіоналів із таким підходом до дисциплін немuzичного циклу дуже страждала. Проте професійна підготовка



майбутнього викладача метризи чи виконавця безумовно покращилася. Вся система навчання нагадувала сучасну консерваторську підготовку, не роз'єднану на етапи. І результати такої трансформації не забарилися: Нідерландська музична школа подарувала світові таких видатних композиторів, теоретиків, органістів і педагогів, як Г. Дюфаї, І. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Дебре, В. Лассо та інші [1, с. 18].

Освіта в Нідерландах окресленого періоду свідчить про загальний культурний розквіт у Бельгії, Люксембурзі, Північно-Східній Франції. Принципи поліфонії та композиції, вироблені викладачами-нідерландцями, пізніше стали універсальними. Їх взяли за основу для навчання спочатку італійці, а через Італію система поширилася на всю християнську Західну і Центральну Європу.

Дещо протилежні моменти спостерігаються у розвитку музичних шкіл-метриз. У більшості країн Західної Європи церква, зберігаючи за собою роль потужного монопольного центру виховання музикантів-професіоналів, за часів класичного та пізнього Середньовіччя була одним із серйозних джерел кадрів для придворних театрів та капел, для викладацької діяльності в університетах та, нарешті, для міських музикантів-професіоналів. Кожна церква (особливо міські собори) вимагала чималої кількості музикантів – хористів, органістів, солістів-вокалістів, музичних теоретиків та церковних композиторів, які працювали на її замовлення [5, с. 104].

Упродовж усього Середньовіччя практичні основи вивчення музичного мистецтва ускладнювалися, збільшувалася загальна кількість дисциплін та теоретичних понять, а теоретичні (ідеологічні) принципи залишалися практично незмінними. Призначення музиканта вважалося служінням Богові та церкві. Тому професійна духовна музика продовжувала розвиватись своїм особливим шляхом без нахилу до світськості, зате під заступництвом церкви. Цей шлях мало перехрещувався з народними обрядовими традиціями і навіть із музикою цехових композиторів.

Навчаючись у Віденській консерваторії, Д.В. Ахшарумов досліджував кращі традиції музичної освіти й чудово розумів, що музично-теоретичні дисципліни відіграють в ній роль першооснови. Тому в Полтавському музичному училищі на початку ХХ століття вивчали не лише обраний інструмент (фах), а й

сольфеджію, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію, хоровий спів. Спроби ввести Д.В. Ахшарумовим основи контрапункту зустріли протест із боку студентів. Зазначимо, що всі перераховані дисципліни (окрім хорового співу) Д.В. Ахшарумов викладав особисто, незважаючи на те, що виконував функції директора, професора по класу скрипки та диригента симфонічного оркестру.

Таким чином, зміст музично-теоретичних дисциплін сучасної української професійної музичної освіти (і, зокрема, Полтавського музичного училища) містить дуже велику частку європейської спадщини, яка формувалася впродовж останнього тисячоліття. До дисциплін, що збереглися майже в незмінному вигляді з тих часів і вивчаються зараз, можна віднести сольфеджію, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію, хоровий спів. Було вилучено з музичної освіти – поліфонію, гетерофонію, гомофонію, основи контрапункту. Досягненням ХХ ст. стало запровадження історії музики, музичної літератури (вітчизняного та світового), аналізу музичних форм і методик зі спеціалізації музиканта.

## **РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Д. АХШАРУМОВА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ПОЛТАВЩИНИ**

### **2.1 Перший етап музично-педагогічної та організаційної роботи**

#### **Д.В. Ахшарумова (полтавський, 1905-1920 рр.)**

Після періоду вдалих виступів у якості скрипаля-соліста в Остзейській губернії (Німеччина), з 1895 рок Д. Ахшарумов оселився в Полтаві, де організував із місцевих музикантів симфонічний оркестр, а з 1898 року почав давати постійні симфонічні концерти. У 1899 році його обрали на посаду директора відкритих в 1902 році при відділенні музичних класів, що у вересні 1904 року були реорганізовані Д. Ахшарумовим у Музичне училище [42].

Почалися роки концертних турне із симфонічним оркестром. У 1903-1904 рр. Д. Ахшарумов здійснив успішну подорож по Росії (118 концертів), що тривала майже півроку. Для колективу з провінції (Полтава), який почав працювати з 1896 року, це був майже фантастичний злет.

Д. Ахшарумова почали запрошувати за кордон. Так, у 1906 р. він диригував Берлінським філармонічним оркестром, виступи якого відбулися з видатним успіхом; після цього він отримав запрошення від Дирекції Вольфа виступити тут із власним оркестром і, нарешті, в 1909 році вже мав дозвіл від Головної Дирекції Імператорського Музичного Товариства влаштувати концертну поїздку містами Росії із симфонічним оркестром, на яку йому видали 3500 карб. субсидій із Державного Казначейства Петербургу.

Отримання музичними класами 1903 року статусу Музичного училища стало визначною подією не лише в мистецькому житті Полтавщини, а й для всієї України. Училище стало одним із перших музичних закладів Центральної України, де готували професійних музикантів.

Д.В. Ахшарумов став першим директором музичного училища, а його першим заступником – піаністка Н.М. Головня. Це був узгжений адміністративний дует, здатний безконфліктно вирішувати найсерйозніші питання й уміло їх вирішувати з Російським музичним товариством і місцевою губернською владою.

За роки керівництва Д.В. Ахшарумова та Н.М. Головні (1903-1917 рр.) в училищі було три відділи: фортепіанний, оркестровий, вокальний. Тут вивчали й загальноосвітні предмети (обсягом перших чотирьох класів чоловічої гімназії). Навчання вартувало 50-150 руб. на рік.

Охарактеризуємо педагогічний склад Полтавського музичного училища на 1904 рік: 17 викладачів *сольного фортепіано* (серед них – Н. Головня, М. Берковський, А. Гофман, відомий Густав Бергер, котрий закінчив Берлінську консерваторію тощо); 28 викладачів *оркестрового відділу* (7 викладачів-скрипалів, 1 альтист, 8 віолончелістів, 3 викладачі по класу флейти і кларнета, 7 по класу гобою та фаготу, 5 по іншим мідним інструментам (перед них – полтавський диригент А. Єрофеев, 1884-1968 рр., який стане наступним директором училища після Д. Ахшарумова), 2 викладача по класу арфи (Н. Головня, М. Тойман), 2 викладача по класу ударних інструментів); 6 – *сольного співу* (Ф. Левицький Роберт Таманті, В. Дроздова-Діковська,

М. Денисенко, перша вчителька народного артиста СРСР І. Козловського та інші) [21, с. 67]. Отже, на сьогоднішній кількість викладачів Полтавського музичного училища першого року його існування просто вражає.

Загальноосвітні дисципліни в училищі (зокрема, українську мову та літературу викладав В. Щепотьєв), котрий читав лекції з педагогіки в Полтавському учительському інституті. Усі без винятку викладачі музичного училища мали статус професорів, що дало підстави для формування серйозних професійних колективів зі спільного складу викладачів і студентів.

Центрову роль для забезпечення в музичному училищі високого рівня викладання відіграв директор Д.В. Ахшарумов. Маючи багатий виконавський досвід і професійну освіту європейського рівня, він особисто перевіряв викладання всіх музичних дисциплін, сам читав музично-теоретичні предмети (сольфеджіо, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію), впровадив клас камерного ансамблю, був незмінним керівником учнівського симфонічного оркестру. Хвилюючись про його професійне зростання, Д.В. Ахшарумов розробив власну методику навчання на оркестрових музикантів, запозичивши попередній досвід Паризької консерваторії. У листі від 6 травня 1908 року до петербурзького директора ІРМТ Д.В. Ахшарумов критикував типову для музичних училищ тих часів орієнтацію на підготовку насамперед солістів, а не оркестрантів, і підняв питання про реорганізацію роботи оркестрового і ансамблевого класів із метою виховання оркестрантів.

Якщо ми простежимо динаміка зростання кількості студентів у Полтавському музичному училищі, то можемо отримати такі цифри – у 1903 році навчалось всього 124 студенти, а вже в 1905 – 130. Тобто, контингент виріс на 6 осіб, що було показово. Із них безкоштовно навчалось не так багато – 2-3 чоловіки, і лише в 1906 році – 11. Враховуючи кількість населення Полтави, можемо прийти висновку, що навчання в музичному училищі користувалося великою популярністю.

Зауважимо, що вперше серед навчальних закладів саме в Полтавському музичному училищі в 1911 році був започаткований клас ударних інструментів [10]. Симфонічний оркестр училища також потребував високопрофесійних

## ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

підготовлених оркестрантів «дерев'яної» і «мідної» груп.

В архіві Полтавського коледжу мистецтв збереглися навчальні програми з музичних дисциплін, затверджені дирекцією закладу. Їхній ретельний аналіз дозволяє скласти уявлення про стан методичного забезпечення навчального процесу, свідчить про високий рівень професійної підготовки майбутніх музикантів різного професійного спрямування. Як і в музичних училищах Петербургу, Москви, Києва весь процес навчання розподілявся на три етапи: початкові, середні та старші курси. Молодшим курсам передував підготовчий період, на який приймалися студенти в усі класи, окрім сольного співу [42].

Представлені в програмах виконавських класів – фортепіано, сольний спів, скрипка, духові інструменти) вимоги щодо кожного з цих етапів показують поступове ускладнення технічних і художніх завдань, розширення кількості композиторських творів і жанрів музики, що вивчалися в Полтавському музичному училищі.

Багато авторів інструктивних творів для різних інструментів (етюдів і вправ), представлених в програмах, мали багатий педагогічний і виконавський досвід, в також власні методики викладання. Тому їм вдалося виховати цілу плеяду учнів, які отримали європейське визнання як в концертно-виконавській так і в педагогічній сферах. На особливу увагу в навчальному процесі заслуговував дворічний курс драми, що викладався лише в Полтавському музичному училищі та Музично-драматичній школі Миколи Лисенка.

Пізніше цей методика цього предмету «успадкував» створений на базі Музично-драматичної школи Київський театральний інститут. Відповідно до програми, перший рік вивчення предмета був присвячений практичним умінням (декламації, сценічній мови, сценічній грі, а також міміці й жесту). У програмі другого року навчання пропонувалося теоретичне вивчення історії культури, мистецтва, театру. Отримані за перший рік навички студенти могли реалізувати під час конкретних постановок вистав, передбачених програмою другого року навчання.

Після реорганізації музичних класів в Музичне училище увели й класи загальноосвітньої підготовки – так звані *наукові*. Їхня програма загалом

відповідала програмі чотирьох класів гімназії і охоплювала вісім предметів: Закон Божий, арифметику, мови російську та французьку. Саме в цьому закладі вперше в освітній практиці впроваджені нові дисципліни українською мовою викладання – музична етнографія та історія української музичної культури, а в педагогічний репертуар постійно включалися твори українських композиторів.

Із 1907 року допоміжно було введено німецьку мову, географію, історію (російську та всесвітню), чистописання. Серед викладачів загальноосвітніх дисциплін зустрічаємо культурних та громадських діячів, відомих і талановитих полтавських педагогів: історика Миколу Фіалковського, фольклориста музикознавця й українського філолога Володимира Щепотьєва, відомого в Україні літературознавця і мовознавця Віктора Ковалевського [21, с. 68].

Училище мало оперний клас (керівник Ф. Левицький), відомий у Європі симфонічний оркестр (диригент Д.В. Ахшарумов). Перші постановки фрагментів опер відбувалися безпосередньо в Музичному училищі. Саме ці два художні колективи зумовили наступну організацію в 1919 році *Полтавського оперного театру*. У 1921-1923 рр. керівником хорової капели був А. Свешніков – відомий російський хоровий диригент і громадський діяч. У Полтавському оперному театрі починав свій творчий шлях Іван Семенович Козловський, виступав навіть італійський співак – великий Маттіа Батістіні.

На церемонії відкриття нового приміщення Полтавського музичного училища (20 березня 1916) симфонічний оркестр під проводом Д.В. Ахшарумова виконав увертюру до опери «Руслан і Людмила» та «Арагонську Хоту» М. Глінки, «Героїчну фантазію» і балетну сюїту з опери «Фереморс» А. Рубінштейна та «Урочисту увертюру 1812 рік» П. Чайковського. Полтавці, відвідувачі цього концерту, були вражені виконавським рівнем симфонічного оркестру музичного училища, де поряд із викладачами грали й студенти середніх і старших курсів. Потім такі концерти проходили в Полтаві регулярно.

Спочатку Полтавське музичне училище знаходилося в будинку на розі вулиць Петровського і Протопопівської (сучасні вул. Небесної сотні та Котляревського: зараз тут знаходиться обласне управління науки і освіти).



Із 1916 року в спеціально побудованому для музичного училища 3-поверховому будинку із забезпеченням якісної звукоізоляції між класними кімнатами, з концертним залом на 1200 місць і двома фойє і (архітектор Т. Гардасевич, вул. Пушкіна № 30). При спорудженні цього приміщення виникли проблеми з недостатністю фінансування, виділеного на нього. Та Д. Ахшарумов як талановитий адміністратор напрочуд швидко вирішив цю проблему: він набрав у класу духових інструментів учнів, котрі належали до заможних родин. Їхні батьки, які боялися, щоб синів не забрали до армії (йшла Перша світова війна), радо віддавали їх до музичного училища, виплачуючи за навчання відповідні внески. Отже, проблема недостатності фінансування була вирішена достатньо швидко і своєчасно [42]. Популярність Полтавського музичного училища сприяла збільшенню кількості талановитих учнів та залучення до навчального процесу кваліфікованих кадрів – випускників імперських і зарубіжних консерваторій, які освоїли новітні методики викладання і значно оновили форми організації навчально-виховної та концертно-просвітницької діяльності Полтавського музичного училища.

Зростання професійної підготовки майбутніх музикантів, взагалі їхній високий виконавський рівень дозволяли організовувати різноманітні за репертуаром і виконавським складом музичні заходи. Кожного року студенти проводили від чотирьох до десяти публічних виступів. Основною складовою хорового колективу були студенти відділу сольного співу, кількість яких до початку 1910-1911 навчального року зросла майже вдвічі (див. дод.). Велику роботу з метою розширення творчих можливостей вихованців училища здійснював талановитий педагог і музикант, викладач сольного співу Федір Левитський. 1907 року він організував студентську оперну студію, колектив якої впродовж тривалого часу працював як окрема гастрольна трупа Російської імперії (Хоча, зазначимо, що репертуар трупи був переважно українським).

1917 року піднімалося питання про реорганізацію музичного училища в Полтавську консерваторію, зважаючи на те, що професорсько- викладацький склад повністю відповідав такому новому статусу навчального закладу.

Здавалося, ось-ось мала здійснитися заповітна мрія Дмитра Володимировича Ахшарумова. Та їй не судилося здійснитися.

Головною перешкодою на шляху до реорганізації музичного училища в Полтавську консерваторію стали жовтневі події 1917 року, після яких заклад отримав статус «державного» і став цілеспрямовано готувати фахівців для музичних установ (музичних шкіл), керівників самодіяльних хорів і оркестрів.

Проте впродовж майже всього ХХ століття в Полтавському музичному училищі імені М. Лисенка працювали учні й послідовники Д. Ахшарумова. Творчий шлях фортепіанного відділу у 20-х роках минулого століття продовжив учень засновника музичного училища Д. Ахшарумова, здібний педагог і видатний концертмейстер І. Батшев. Про творчий і загалом високий рівень обдарованості цієї людини свідчить той факт, що майже півстоліття він був концертмейстером всесвітньовідомого співака І. Козловського. Серед багатьох вихованців І. Батшева і майбутні директори Полтавського музичного училища – М. Фісун та В. Гурмаженко [42].

Отже, узагальнюючи інформацію про перший полтавський етап музично-педагогічної та організаційної роботи Д.В. Ахшарумова (1905-1917 рр.), можна зробити висновок, що Маестро вдалося зреалізуватися повною мірою в усіх вище означених сферах музично-педагогічного та культурно-організаційного життя Полтавщини та прославити її далеко за межами імперської Росії. Як педагог навчального закладу, він зумів підібрати ідеальний колектив колег-одномумців, починаючи від камерного гуртка і закінчуючи визнаним в країнах Європи симфонічним оркестром. Д.В. Ахшарумов зреалізував себе не лише як викладач-скіпаль, керівник симфонічного оркестру і директор закладу, котрий вчасно вирішував усі його фінансові проблеми, а й як викладач музично-теоретичних дисциплін. Як громадський сподвижник, Д.В. Ахшарумов виховував полтавське населення зразками високого класичного мистецтва завдяки постійним «циклічним» концертам.

## **2.2 Другий післяполтавський етап музично-педагогічної та організаційної роботи Д.В. Ахшарумова (1920-1937 рр.) в документах та архівних справах**

Після ствердження більшовицької влади в Україні в цілому й на Полтавських теренах зокрема, «новоспечені» комісії почали перевірку «царських» навчальних закладів. Така доля не минула й Полтавського музичного училища. Перевіряючи діяльність професорів-музикантів та адміністрації закладу, комісія поставилася до Д.В. Ахшарумова як до «колишньої особи». У місті було відомо про зв'язки полтавського Маестро з родиною Романових. На підставі суто формального акту перевірки Д.В. Ахшарумова усунули з усіх його посад. Розгублений і ображений диригент залишив Полтаву і переїхав до Криму.

Із 1919 року Д.В. Ахшарумов спочатку став диригентом симфонічного оркестру у Феодосії, з 1922 року – постійно виступав з концертами в Російському музичному товаристві в Петрограді. Проте 9 квітня 1924 його заарештували, а 15 травня звільнили з умовою «висилки» з Петрограда [9, с. 115].

У травні того ж року Д. Ахшарумов написав листа, де звертався до Катерини Павлівни Пешкової з проханням про скасування його висилки з Петрограда, приклавши до цієї заяви низку клопотань музичних установ і відомих у невіддалені часи композиторів та артистів:

«Вельмишановна Катерино Павлівно! Ви, сподіваюся, пам'ятаєте мою справу в Феодосійському ГПУ 1924 року, що завдяки Вашій щирій участі, закінчилася зняттям мене з обліку колишніх «білих» і дозволом повернутися до Криму, де я працював після того біля року.

9-го квітня цього ж року мене знову заарештували (Ленінградський ГПУ) за помилковим наклепом колишнього білого солдата Вальца, який розстріляв одного виноторговця в містечку «Ічки» (за телеграмою генерала Слащова). Вальц показав, що я був присутнім при розстрілі, тоді ж як у дійсності я від розстрілу категорично відмовився, і замість мене добровільно запропонував свої послуги поручик Лодиженський. Адреси свідків, котрі можуть підтвердити правдивість мого свідчення, я вказав в моїй заяві Губернському прокурору від 28 квітня, переданому за призначенням 30 квітня цього року під № 3302 (довідка Начальнику ДПЗ).

15 травня мене звільнили з-під арешту, але з підпискою про невіїзд і люди, які розуміються на цих справах, стверджують, що мені загрожує висилка. Разом із тим найближчим часом час я маю запрошення диригувати симфонічним оркестром в Баку, де сезон почнеться з 1-го червня і закінчиться 1-го жовтня. Немоżliвість своєчасно приїхати на місце служби позбавить мене можливості отримати й це місце, і я можу залишитися знову безробітним на все літо, а можливо й на зиму» [61, с. 85].

Д. Ахшарумов як рафінований інтелігент XIX століття й високоосвічена людина тяжко переносив зміни в культурі «пожовтневої країни». На нього постійно писали наклепи, та часто й сам він не міг утриматися від оціночних суджень у бік «нової влади» та нової «культурної» адміністрації. Проте в цьому листі він терпляче намагається пояснити й добитися законності:

«Виклавши суть цієї жахливої справи, дозволяю собі уклінно просити Вас:

1) як тимчасовий захід, випросити у Московського ОГПУ дозвіл дати мені місце на літні місяці в Баку;

2) з огляду на мої музичні заслуги на користь батьківщини, знову просити Московське ОГПУ про зняття мене з обліку «колишніх білих» і дозволити мені проживання у всіх містах СРСР, де я можу й надалі служити успішно та чесно.

Одночасно з цим надсилаю аналогічне прохання Голові ЦК РАБІС товаришеві Славинському. Щиро поважаючий Вас і вдячний *Д. Ахшарумов*.

Р. С. За словами слідчого моя справа відправлена на затвердження в Московське ОГПУ. 18 травня 1924 року» [61, л. 85].

Проте Маестро залишився й далі гнаним. Дмитро Володимирович Ахшарумов виїхав з Ленінграда до Воронежа, де вже до 1925 року встиг заснувати й очолити Воронежський державний симфонічний оркестр. У липні 1925 року про його активну концертну діяльність повідомив Є. П. Пешкову ректор Ленінградської Державної консерваторії А. Глазунов:

«Із представником цього «клопотання» – Дмитром Володимировичем Ахшарумова я знайомий більше 25 років. Можу засвідчити, що він дуже популярний і відомий концертний диригент, успішно виступав у столицях і провінційних містах Росії, а також і за кордоном.

Д.В. Ахшарумов має великі заслуги в популяризації та розповсюдженні російської й української музики головним чином по провінціям. 34 роки тому він присвятив себе служінню музичному мистецтву, з яких 18 років стояв на чолі Музичного Училища Полтавського Відділення колишнього Російського Музичного Товариства, як директор і викладач.

Ректор Ленінградської Державної Консерваторії – А. Глазунов. 4 липня 1925 року» [62, л. 290].

І про нього прохав не лише А. Годунов. У серпні 1925 року про Дмитра Володимировича Ахшарумова як досвідченого педагога і талановитого режисера, визначного диригента писав заслужений артист РРФСР М.М. Іпполітов-Іванов.

«... цим засвідчую, що особисто мені відомий музичний діяч Дмитро Володимирович Ахшарумов надав у справі постановки музичної освіти в СРСР великі послуги як досвідчений педагог-керівник Полтавського музичного училища, а також як талановитий диригент, бо сприяв поширенню творів російських композиторів не лише в Росії, а й за кордоном, а тому без сумніву має право на пенсію через свій похилий вік. Заслужений артист Республіки Іпполітов-Іванов. 6 серпня 1925 р.» [63, л. 292].

Цей лист теж виступає свідченням, що Д. Ахшарумова позбавили надії на пенсію і він мав працювати до останніх днів свого життя. Незважаючи на небезпеку самим потрапити до «чорних списків» і до «затінків» нової влади, колеги все ж у силу своїх можливостей продовжували підтримувати Д. Ахшарумова, якого щиро поважали. У грудні 1925 року про активну дореволюційну концертну діяльність Д.В. Ахшарумова, а також і в післяреволюційні роки повідомив Катерині Павлівні Пешковій і ректор Полтавського музичного технікуму (як у ті роки стали називати Музичне училище) А.Г. Єрофеев, який змінив на посаді Д.В. Ахшарумова (4 грудня 1925 року):

«Полтавський Музичний Технікум усім засвідчує, що концертна діяльність Дмитра Володимировича Ахшарумова відбувалася головним чином в Полтаві, починаючи з 1897-го до 1918 року.

За зазначенй термін Д.В. Ахшарумов організував понад 1500 концертів, із них: 300 – в концертних поїздках симфонічного оркестру містами Росії, а решта в Полтаві, в Полтавській губернії й за кордоном. Згадані концерти мали величезне значення для виховання трудящих мас, бо Д.В. Ахшарумов заїжджав зі своїм оркестром в таку глуху провінцію, де населення ніколи не могло й подумати про такий вид мистецтва, як симфонічна музика.

Під час імперіалістичної війни Д.В. Ахшарумов давав симфонічні концерти в лазаретах для хворих і поранених воїнів, ними полегшував їхні страждання. Концерти під проводом Д.В. Ахшарумова користувалися всюди величезним успіхом і популярністю (Ректор Полтавського музичного технікуму - Єрофєєв. Секретар – М. Насветова [63, л. 291]).

Про громадську та музично-виховну роботу Дмитра Володимировича в Феодосії з кінця 1920 по 1925 рр. повідомили Катерині Павлівні Пешковій з Правління місцевого Відділу освіти:

«Посвідчення це видано товаришеві Ахшарумову Д.В. й полягає в тому, що він упродовж кінця 1920 року і всього 1921 року перебував на службі в Феодосійському відділі Народної Освіти на посаді диригента симфонічного оркестру, після його розформування з 1922 року по 1925 рік давав уроки музики (рояль, скрипка і теорія музики) на дітям на дому. Багато хто з учнів товариша Д. Ахшарумова піддавалися випробуванню за участю кваліфікаційної комісії нашого відділення і показали достатно вдалі результати. Із 1924 року по травень 1925 року товариш Ахшарумов був членом кваліфікаційної комісії (голова музичної секції), а останнім часом із лютого по травень цього року і її Головою. Товариш Ахшарумов завжди був акуратним і виконавчим.

Вище викладене підписом і додатком друку засвідчується. Секретар Правління – П. Свідлер. Діловод – Богославська» [64, с. 292]. У серпні 1926 року про його грандіозну роботу в Полтавському Музичному училищі і про безсумнівний успіх циклових концертних поїздках Росією симфонічного оркестру училища повідомив Є. П. Пешкову навіть проректор Ленінградської Державної консерваторії, професор А. Осовський, шанувальник Дмитра Ахшарумова до останніх днів свого життя:



«Дмитро Володимирович Ахшарумов відомий мені як обдарований симфонічний диригент, прекрасний музикант та енергійний, досвідчений організатор, безмежно відданий музичному мистецтву. За його ініціативою і його працею було створено понад 1/4 століття назад Полтавське музичне училище (колишнього РМТ), яке розвивалося й процвітало під його вмілим керівництвом. За Д.В. Ахшарумова силами училища були організовані оперна студія та симфонічні концерти, що відіграли свого часу велику культурну роль в Південно-Західному краї, бо окрім тих концертів, що влаштовувалися на в Полтаві, Д.В. Ахшарумов здійснював з оркестром великі циклові концертні поїздки по всьому краю і в цьому відношенні був піонером, прикладом якого скористалися потім В. Сафонов і С. Кусевицький» [64, с. 292].

Далі професор А. Оссовський продовжував: «У цих концертах, програми яких супроводжувалися доцільно складеними історичними та музично-критичними поясненнями, Д.В. Ахшарумов виявив велике знання музичної літератури і продемонстрував своє виконавське обдарування, бо в них із повною об'єктивністю були представлені різні музичні школи, починаючи від Баха і закінчуючи живою сучасністю. Виступи Д.В. Ахшарумова в Петербурзі (Ленінграді) засвідчили в настільки високу кваліфікацію в сенсі рівня виконання і підбору виконавців, у структурі концертів, що симфонічні концерти колишнього Російського Музичного Товариства супроводжувалися повним успіхом.

Таким чином, Д.В. Ахшарумов з повною підставою може бути рекомендованим і як диригент, і як музичний педагог (теорія, скрипка, фортепіано, теорія музики) і як цінний адміністратор та організатор. *Проректор Ленінградської Державної Консерваторії, професор А. Оссовський*» [65, с. 293].

Недоля і переслудовання нової влади «завели» Д.В. Ахшарумова аж до Туркменії. Приїзд до Ашхабаду, на край колишньої Імперії, де у 1929 році відкрили Туркменське державне музичне училище, здавалося міг би надати йому якийсь новий шанс. Тут Д. Ахшарумов нарешті отримав можливість викладати. Робота з туркменами, які не володіли російською мовою і вперше почули про можливість отримання музичної освіти, була дуже важкою. За згадками його

азійських колег, Д. Ахшарумов радів найменшим успіхам своїх учнів, але часто й вибухав, міг підняти голос.

До 70-річного ювілею та з нагоди 50-річчя артистичної діяльності Д. Ахшарумова педагогічна рада училища виступила з клопотанням про присвоєння Маестро почесного звання Народного артиста Туркменської РСР. Проте звання не присвоїли. Подання залишилося на папері. Не здійснилися також і його плани повернутися в Україну і викладати.

За свідченнями С.В. Волкова (База даних № 2: «Учасники Білого руху в Росії»), у справі Д.В. Ахшарумова була така приписка: «Ахшарумов, народився близько 1862 року. Корнет запасу армійської кавалерії, директор Полтавського музичного училища. У Добровольчої армії і ЗСПР; з 24 березня по 12 травня 1919 року прикомандирований до ескадрону Кавалергардського полку в Зведеному полку гвардійської кірасирської дивізії» [7, с. 11].

Те, що до отримання музичної освіти Дмитро Володимирович уже мав військову, відіграло вирішальну трагічну роль. Д. Ахшарумова судила «трійка» без суду й слідства, як було прийнято в ті часи. Відразу після «суду» його розстріляли. Пізніше розстріляли й цю «трійку». Митця реабілітували у кінці 50-років, проте писати й згадувати про його внесок почали лише в середині 60-х [63, л. 54].

Отже, другий післяполтавський етап музично-педагогічної та організаційної роботи Д.В. Ахшарумова (1917-1937 рр.) в документах та архівних справах був надзвичайно важким. Після того, як Маестро покинув роботу в Музичному училищі й Полтаву, він не намагався емігрувати, а уперто продовжував свою діяльність. Проте його високий професійний рівень, запальний характер, нездатність до ганебних компромісів і неприйняття «нової влади» перетворили видатного педагога на вигнанця, що поневірявся по світу. Робота у Феодосії, Петрограді, Воронежі, спроби налагодити там концертне симфонічне життя закінчувалися для Д. Ахшарумова висилкою, арештами, газетними суперечками. Людині з «класичного минулого» не знайшлося місця в «новому радянському суспільстві». Доля завела його до аж Ашхабаду, але й там він не отримав очікуваного спокою і постраждав через недолугий наклеп.

Та все ж його колеги, відомі всьому світові музиканти (О. Глазунов, А. Оссовський, М. Іпполітов-Іванов, А. Єрофєєв тощо), до останньої хвилини підтримували Д. Ахшарумова й намагалися підтримати. Саме із цих документів, їхніх листів і «клопотань» сьогодні портрет Д. Ашарумова – талановитого педагога, громадського діяча, просвітника, керівника оркестру, керівника навчального музичного закладу, скрипаля-виконавця вдається відтворити повністю.

## ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження було опрацьовано й проаналізовано низку джерел і наукової літератури, що дозволило реалізувати мету, втілити завдання й прийти до наступних висновків:

Визначено стан музичної освіти на Полтавщині на рубежі XIX – XX століть; показано, що в Полтаві на рубежі XIX – XX століть були всі умови для відкриття Музичного училища, бо тут вистачало професійних музикантів. Організація в Полтаві симфонічного оркестру, який виступав не лише містами України й Росії, а й за кордоном викликала необхідність у фаховій музичній освіті для забезпечення кадрового складу оркестру. Саме Д. Ахшарумов організував спочатку музичні класи, потім перейменував їх на Музичне училище й забезпечив для нього грандіозну на ті часи споруду. Напередодні більшовицького перевороту, Полтавське музичне училище мало такий професорсько-викладацький склад, що дозволяв реорганізувати училища в консерваторію.

З'ясовано особливості організації Д.В. Ахшарумовим дисциплін теоретичного циклу на засадах традицій європейських шкіл-метриз у Полтавському музичному училищі; показано, що до дисциплін, що збереглися майже в незмінному вигляді з тих часів і вивчаються зараз, можна віднести сольфеджіо, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію, хоровий спів. Було вилучено з музичної освіти – поліфонію, гетерофонію, гомофонію, основи контрапункту. Досягненням XX ст. стало запровадження історії музики, музичної літератури (вітчизняного та світового), аналізу музичних форм і методик зі спеціалізації музиканта.

Виявлено творчі зрушення в музично-педагогічному житті Полтавщини в роки директорства Д.В. Ахшарумова (1903-1920); було узагальнено інформацію про перший полтавський етап музично-педагогічної та організаційну роботу Д.В. Ахшарумова, можна зробити висновок, що йому вдалося зреалізуватися повною мірою в усіх вище означених сферах музично- педагогічного та культурно- організаційного життя Полтавщини та прославити її далеко за межами імперської Росії. Д.В. Ахшарумов зреалізував вчасно вирішував усі його фінансові проблеми, а й як викладач музично-теоретичних дисциплін підтримував кращі європейські традиції.

Показано останній етап життя Д.В. Ахшарумова на основі документів та архівних справ; виявлено, що другий післяполтавський етап музично- педагогічної та організаційної роботи Д.В. Ахшарумова (1920-1937 рр.) в документах та архівних справах був надзвичайно важким. Після того, як його звільнили з роботи в Музичному училищі, він не намагався емігрувати, а уперто продовжував свою діяльність. Проте його нездатність до ганебних компромісів і неприйняття « нової влади » перетворили видатного педагога на вигнанця, що поневірявся по світу. Спроби працевлаштуватися у Феодосії, Петрограді, Воронежі, налагодити там концертне симфонічне життя закінчувалися для Д. Ахшарумова висилкою, арештами, газетними суперечками. Людині з « класичного минулого » не знайшлося місця в « новому радянському суспільстві ». Доля завела його до аж Ашхабаду, але й там він не отримав очікуваного спокою і загинув через недолугий наклеп. Відомі музиканти – О. Глазунов, А. Оссовський, М. Іпполітов-Іванов, А. Єрофєєв – до останньої хвилини підтримували Д. Ахшарумова. Саме із цих документів, їхніх листів і « клопотань » сьогодні портрет Д. Ашарумова – талановитого педагога, громадського діяча, просвітника, керівника оркестру, керівника навчального музичного закладу, скрипаля-виконавця вдається відтворити повністю.

Ця проблема не вичерпується працями, що є на сьогоднішній день. Перспективними її напрямками вважаємо дослідження дополтавський і

післяполтавський період в житті Д. Ахшарумова, ретельне вивчення яких може слугувати матеріалом для написання нових кваліфікаційних робіт.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ахшарумов Дмитро Володимирович. Енциклопедія історії України : у 10 т. ; редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1 : А – В. 688 с. : іл.
2. Білоусько О.А, Мирошниченко В.І. Нова історія Полтавщини. Кінець XVIII – початок XX століття. Полтава : АСМІ, 2008. С. 247- 248.
3. Віценья Л. Троянда із полтавського саду. *Зоря Полтавщини*. 2001. 15 серпня. С. 4.
4. Гастроли Полтавського симфонічного оркестра. *Новое Время*, 1912. – № 13215. ; режим доступу : [filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000196/st085.shtml](http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000196/st085.shtml)
5. Дністрянська Софія Львівна – українська піаністка, педагог і музичний критик. *Митці України* : Енцикл. довідник К. : б.в., 1992. С. 216.
6. Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. ; головний редактор Володимир Кубійович. Нью-Йорк: Молоде життя, 1989. 302 с.
7. Животко А.П. Історія української преси ; упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С.Тимошик. Київ: Наша культура і наука, 1999. – 368 с. ім. пок. („Літературні пам’ятки України“)
8. Жишкович Мирослава. Львівський період діяльності Адама Дідура. Солоспів *Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* .№ 3, 4 (13, 14), вересень-грудень 2013 року. С. 7–8.
9. Зубкова Н.М., Гайкалов О.Є. Архів Михайла Флегонтовича Владимирського-Буданова ; Н.М. Зубкова, О.Є. Гайкалов. *Рукописна та книжкова спадщина України. Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. К. : Українознавство, 1994. Вип. 2. С. 142–146.
10. Императорское русское музыкальное общество. Полтавское отделение.

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

Сезон 1900/1901 года. 31–42 собрание. Полтава, 1901. 5.

11. История русской музыки. Том 10В. 1890-1917. Хронограф. Книга 1. Режим доступа : <https://books.google.com.ua/books?isbn=5040866526>
12. Иван Алчевський : Спогади. Матеріали. Листування ; ред. І. Лисенка. Київ : Музична Україна, 1980. 294 с.
13. Кауфман Л. Дмитро Володимирович Ахшарумов. Київ : Муз. Україна, 1971. 97 с.
14. Кауфман Л.С. Дмитро Володимирович Ахшарумов. Київ. : Мистецтво, 1971. 230 с.
15. Концерт Ахшарумова. *Южный край*. 1912. – 18 февраля ;режим доступа] : <http://do.gendocs.ru/docs/index-5642.html?page=3>
16. Концерт Полтавского симфонического оркестра // Кременчуцький голос. – 1911. – 26 листопада.
17. Концерт симфонического оркестра Ахшарумова. *Воронежский телеграф*. 1912. №2. [режим доступа] : [http://www.100bestbooks.ru/read\\_book.php?item\\_id=333](http://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=333)
18. Лисенко М.В. Лист до Г.І. Маркевича від 26.12.1905 року. *Микола Віталійович Лисенко* ; упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 398–399.
19. Лисенко М.В. Лист до І.Л. Шрага від 8 червня 1905 року ; упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 395–396.
20. Лисенко М.В. Лист до І.П. Андріанопольської від 24.06.1908 року. *Микола Віталійович Лисенко* ; упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 412–413.
21. Лисенко М.В. Лист до М.Ф. Комарова від 02.08.1906 року. *Микола Віталійович Лисенко* ; упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 399.
22. Лисенко М.В. Лист до С.П. Дрімцова від 25.11.1907 року ; упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана. К. : Мистецтво, 1964. С. 408.



ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024

23. Лисенко М.В. у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко; ред. та комент. Р. Пилипчука. Київ: Музична Україна, 1968. 568 с.
24. Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги – народні просвітителі. Х.Д. Алчевська та її сподвижники. Київ : б.в., 1963. 364 с.
25. Матеріали до історії Петровського Полтавського кадетського корпусу с 1-го октября 1907 г. по 1-е октября 1908 г. Год пятый. Собрал полковник А. Д. Ромашкевич. Полтава. 1908. Л. 23-49.
26. Павловский И. Ф. Историчний нарис Петровського Полтавського кадетського корпусу. Полтава : б.в., 1890. Список кадетам, окончившим курс Петровско-Полтавского кадетского корпуса и Петровско-Полтавской военной гимназии (1882-1885).
27. Павловский И.Ф. Полтавцы: Иерархи, государственные и общественные деятели и благотворители. Полтава : б.в., 1914. С.133
28. Папакін Г. В. Приватні архіви української родової еліти в національній історії другої половини XVII-XX ст. (на прикладі архівної спадщини роду Скоропадських): дис... д-ра іст. наук: 07.00.10 . Київ, 2005. 452 с.
29. Пасічник В. Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким. *Етномузика*. Львів, 2007. Число 3 ; упоряд. Ю. Рибак. С. 119–142.
30. Полтава. Исторический очерк. Авторский коллектив. Полтава: Полтавский литератор, 280 с, ил. + 24 с. вкл.
31. Полянська Г. Виховання особистості в родині Оголевців. *Культурные практики как фактор социокультурной модернизации современного украинского общества: материалы: Всеукраинської научно-практической конференции (Полтава, 21-22 апреля 2015 года)* / [ред. А. И. Литвиненко, А. В. Лукьяненко]. Полтава: ПНПУ имени В. Г. Короленко, 2015. 250-258 с.
32. Реєстр розсекречених архівних фондів України : Міжархівний довідник у 2 т. Київ : б.в., 2009. Т. 1. С. 95-98.

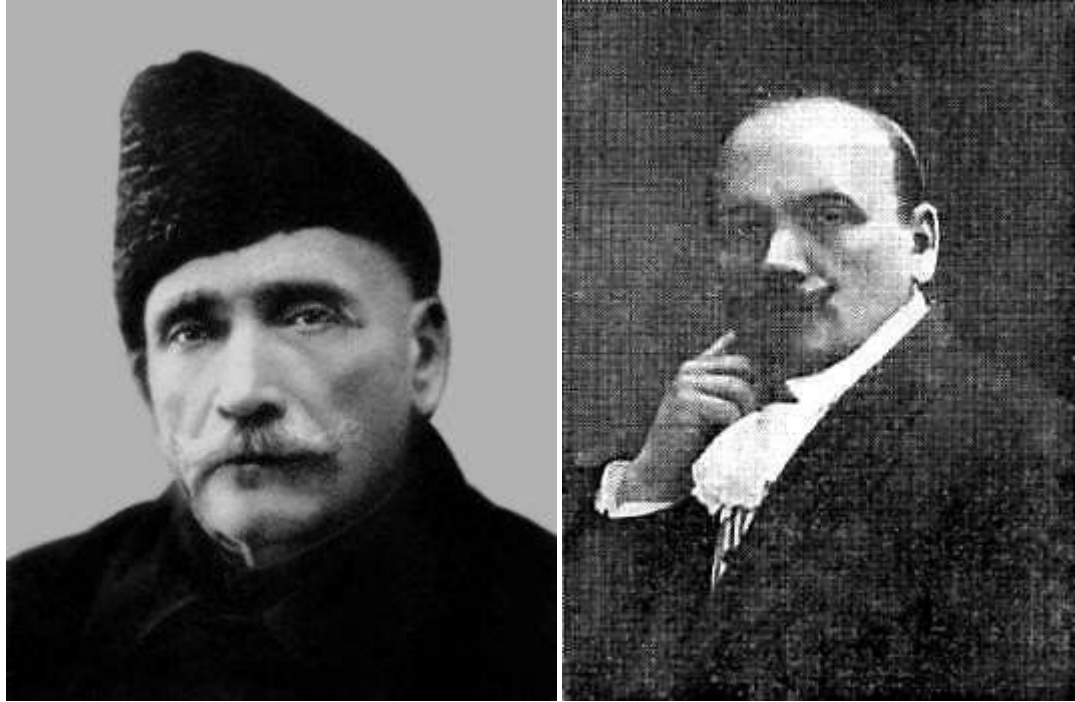
33. Ромашкевич А.Д. Материалы к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1-го октября 1907 г. по 1-е октября 1908 г. Год пятый. Полтава. 1908. С.100-101
34. Скала-Старицький Мирослав: автобіографічні нариси ; упоряд. та ред. І.Соневицький. Львів : Друкарня, 2000. 95 с. [8 с. іл.].
35. Стефанович М. Славний син співучої Полтавщини. *Україна*. 1985. № 22. С. 33–35.
36. Т.1. Розсекречені архівні фонди центральних державних архівів України. Кн. 1. Центральний державний архів громадських об'єднань України, Київ, Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Центральний державний кіно архів України ім. Г.С. Пшеничного, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. *Держкомархів України, Укр. наук.-досл. Ін-т архів. справи та документознавства* ; урпоряд. С. Зворський. Київ : б.в., 2009 244 с.
37. Тарасов Л.М. Он умел слушать время. *Вошебство оперы*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 270–298.
38. Теліщук Г. Я мріяв, щоб думи мої були близькі народів. *Свобода*. 1998. 12 груд. (Славетні імена)
39. Финдейзен Н. Очерк деятельности Полтавского отделения Императорского русского музыкального общества за 1899–1915 гг. Полтава, 1916. 56 с. 11.
40. Цебрій І.В. Д. В. Ахшарумов і музично-культурне життя Полтавщини кінця ХІХ – початку ХХ столітьє Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення ; укл.: Лобач О. О., Халецька. Полтава: ПОППО, 2009. С. 227-232.

**ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ 2024**

**ДОДАТКИ**

Додаток А.

Д.В. Ахшарумов у 1919 і 1908 рр.



**Додаток В.**

Динаміка зростання кількості студентів в Музичному училищі в 1903- 1909 рр. [18].

Навчальний рік	Кількість учнів	Навчальний рік	Кількість учнів
1902–1903	124	1909–1910	144
1903–1904	118	1910–1911	201
1904–1905	192	1911–1912	224
1905–1906	130	1912–1913	233
1906–1907	136	1913–1914	201
1907–1908	136	1914–1915	224
1908–1909	147		

