

---

УДК 082

ББК 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk I oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy I redakcji: Warszawa, ul. Wyszogrodzka, 16  
e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zł.): bezpłatnie

**Zbiór raportów naukowych.**

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Nauka I Utworzenie XXI Stulecia : Teoria, Prak-  
tyka, Innowacje„. (29.11.2013 - 30.11.2013 ) - Opole: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond  
trading tour», 2013. - 116 str.

ISBN: 978-83-63620-19-6 (t.1)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowi-  
Praktycznej Konferencji 29.11.2013 - 30.11.2013 roku. Opole.

Część 1.

**УДК 082**

**ББК 94**

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora zakazany.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach  
należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour».

Obowiązkowa odniesienia do zbioru.

ISBN: 978-83-63620-19-6 (t.1)

"Diamond trading tour" ©

**SEKSCJA 7. JOURNALISM.( ЖУРНАЛИСТИКА)**

10. Popil D. ....	49
<b>RECEPCJA POSTMODERNIZMU W MEDIALNEJ PRZESTRZENI POLSKI ORAZ UKRAINY. WSPÓLNE I ODMIENNE CECHY.</b>	
11. Яковлева Т.Б., Фионова А.А. ....	53
<b>К ВОПРОСУ О ЖАНРАХ В ГЛЯНЦЕВЫХ ИЗДАНИЯХ</b>	
12. Яковлева Т.Б., Гасанов Э.С. ....	57
<b>СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННЫХ СМИ</b>	
13. Полежаев Ю.Г. ....	61
<b>ПОЗИЦІОНУВАННЯ УКРАЇНИ НА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ РІВНІ (НА МАТЕРІАЛАХ ТРЕВЕЛ-ВИДАНЬ)</b>	
14. Kungurova O.G., Kudritskaya M.I. ....	66
<b>TO THE PROBLEM OF JOURNALISM PERSONNEL QUALITY IN KAZAKHSTAN</b>	

**SEKSCJA 8. ART (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)**

15. Александров А.В. ....	68
<b>ПРИТЯГАТЕЛЬНАЯ СИЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ ЮРИЯ БУЛАНОВА.</b>	
16. Миргородская Н. В. ....	73
<b>ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ СТАНДАРТОВ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В ИЛЛЮСТРАЦИИ США 1885-1915 ГГ.</b>	
17. Мосина В. Р. ....	76
<b>ПОНЯТИЙНАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ / CONCEPTUAL SYSTEM OF ARTISTIC VISIONS IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL CREATIVE ACTIVITY</b>	
18. Мосина В.Р. ....	79
<b>КАТЕГОРИЯ КОМПОЗИЦИИ В ИСКУССТВЕ / CATEGORY COMPOSITION IN ART</b>	
19. Поклад Н. С. ....	82
<b>ТВОРЧИСТЬ МОЛОДИХ ЛУГАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ «УПОКОРЕННЯ» КАТЕРИНИ КАРПЕНКО)</b>	

20. Мартинюк А.К., Аліксійчук О.С.....	90
<b>СКОРОХВАТОВА ВАНДА ВІКТОРІВНА – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ</b>	
21. Гундырева Н.А. ....	96
<b>ЗНАКОВОСТЬ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ СВОЙСТВО КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ</b>	
<b>SEKSCJA 12. NAUK MEDYCZNYCH. (МЕДИЦИНСКИЕ НАУКИ)</b>	
22. Білавич І.В. ....	102
<b>КОЗАЦЬКА МЕДИЦИНА ЯК СКЛАДНИК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ</b>	
23. Абдуллаев А.А., Акиева Б.А., Эргешов Р.Н., Маметкулыев Б.Р., Балтаев М.А. ....	107
<b>ПРИМЕНЕНИЕ ОЗОНОТЕРАПИИ В КОМПЛЕКСНОМ ЛЕЧЕНИИ БОЛЬНЫХ С СИНДРОМОМ ДИАБЕТИЧЕСКОЙ СТОПЫ</b>	
<b>SEKSCJA 14. NAUK POLITYCZNYCH. (ПОЛИТИЧЕСКИЕ НАУКИ)</b>	
24. Черепова Ю. В. ....	112
<b>«ЧЕРНЫЙ» И «РАЗНОЦВЕТНЫЙ » PR КАК СПОСОБ ПОЛИТИЧЕСКОЙ МАНИПУЛЯЦИИ</b>	
25. Denisova A.Y. ....	115
<b>BLACK PR. UKRAINIAN EXPERIENCE, ON THE EXAMPLE OF PARLIAMENTARY ELECTIONS 2012.</b>	



ПОД- СЕКЦИЯ 2. Изобразительное искусство.

**Александров А.В.**

Соискатель уч.степ. кандидата искусствоведения,  
МГАХИ им. В.И.Сурикова, Москва

**ПРИТЯГАТЕЛЬНАЯ СИЛА  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ ЮРИЯ БУЛАНОВА.**

**Ключевые слова/keywords:** наив/ naive, примитив/ primitiv, художник/ artist, художественное мышление/ artistic thinking, владимирская школа живописи/ Vladimir School of Painting, неопримитивизм/ neo-primitivism

Юрий Буланов – один из тех молодых художников, чье творчество утверждает право на преемственность традиций и продолжение в развитии Владимирской школы пейзажной живописи. Уникальность его почерка заключается в чувственно-эмоциональной изящности и яркости полных декоративной стилизации композиций. Впервые внимание любителей живописи привлекли его работы, представленные художником на областной художественной выставке в 2010 году, и с того времени продолжают притягивать интерес, разжигать любопытство к творчеству художника как профессионала и как личности. Дело не только в том, что молодой (скорее по своему стажу в искусстве, нежели по возрасту – Юрий Евгеньевич родился в Коврове в 1965 году) живописец обратился к декоративно-примитивистским традициям мастеров Владимирской школы, сколько в удивительной способности художника путем творческой стилизации передать свое отношение к родной природе владимирской земли, сохранить какую-то особую звонкость в пейзаже, присущую ведущим мастерам школы.

Юрий Буланов не имеет художественного образования и, казалось бы, должен быть причислен к категории наивных живописцев, чье художественное мышление, по словам В.Н.Прокофьева «предполагает незатронутость воздействием ученого артистизма, художественное сознание, так сказать, «незасоренное» посторонними ему образами» [ 4 ] .

Как тут не вспомнить слова известного петербургского специалиста И.Я.Богуславской: «Наивное искусство» прежде всего, свойственно всякому любительству, самодеятельному, личному, непрофессиональному творчеству, не прошедшему определенной выучки, школы мастерства и создающему свои работы лишь силой природной одаренности. Такое любительское творчество существовало во все времена и сопровождало и профессиональное «высокое», и народное искусство, ориентируясь на традиции того или другого» [1,с.6].

Как известно, художественное мышление любого живописца представляет собой совокупность природного дарования, собственного мироощущения и «учености», т.е. приобретенной системы знаний и навыков.

Знания и навыки приобретаются с опытом опосредованного общения. Современная система художественного образования нацелена на то, чтобы дать учащимся



Рисунок 1. «Мартовский перезвон».



Рисунок 2. «Монастырская площадь»

Юрий Буланов относится к тому типу художников, которые, по меткому наблюдению К.Богемской, «в молодости овладели техническими профессиями, но затем обратились к живописи, пытаясь заполнить ощущаемый духовный вакуум» [2, с.73], и пришли в искусство по истинному призванию, по велению души, по своему мироощущению, которое живописец хочет передать зрителю. Эта тенденция свойственна творческим личностям.

Конечно, художественные критики могли бы усмотреть, что в работах Ю.Буланова в какой-то степени сказывается отсутствие наработанных в учебных заведениях профессиональных навыков, что проявляется в первую очередь в рисунке, в недостаточной твердости линий и порой робком мазке. Но разве это так важно? Разве в живописи, например, Н.Гончаровой, М.Ларионова, П.Кончаловского, имев-

художественные метазнания и обобщенные представления об особенностях изобразительного искусства, средствах изобразительной выразительности, способах художественного отображения действительности; сформировать умения самостоятельно планировать, анализировать, оценивать художественно-проблемную ситуацию и сознательно использовать разнообразные изобразительно-технические средства, техники и изобразительный материал адекватный задуманному художественному образу.

Но вместе с тем, эта система (в советские времена это было особенно заметно) производит «одинаковых» художников и тут главным критерием, отличающим истинного творца, является именно природное дарование и художественное мировоззрение.

Чистый, не засоренный «ученостью», тип дохудожественного мышления («как вижу – так рисую»), присущий наивам, можно встретить в современном информационном обществе, пожалуй, лишь в детском творчестве.



**Рисунок 3.** «Зима. Дом.»



**Рисунок 4.** «Старый дом.»

ших блестящее художественное образование, рисунок академичен? Недостатки произведений Буланова, при подходе к ним с позиций «ученого искусства», скорее станут достоинствами при рассмотрении их с позиций примитива. «Эффект искусства заключается в преодолении банальности. Искусство всегда неожиданно» [3, с.146]. Художественное произведение воспринимается главным образом благодаря эстетическому свойству, вследствие чего полотна Юрия Буланова обладают притягательностью и художественной силой. Несмотря на то, что большинство своих пейзажей-обобщений Буланов создает в условиях мастерской, лишь изредка прибегая к натурной этюдной живописи на пленэре, что, по мнению А.Н.Рылевой, является признаком наива [5], произведения Юрия Буланова наивными назвать нельзя.

С одной стороны, может показаться, что художник не создает ничего нового – те же, характерные для владимирцев начала шестидесятых годов, непритязательные пейзажи, провинциальные города и деревеньки, покосившиеся са-

райчики, та же свойственная владимирским пейзажам декоративность. Известный владимирский художник, «неопримитивист – восьмидесятник» В.П.Севостьянов поясняет: «В работах Юрия Буланова есть прямая связь с народными картинками, образной трактовкой и желанием понять и разобраться в истоках владимирской пейзажной школы». И далее он продолжает: «Упрощенное наивное восприятие формы, характерное для народного творческого мышления, прослеживается в работах Юрия Буланова» [6].

С другой стороны, обращение к декоративным традициям позволяет художнику не выглядеть маргиналом на фоне современного искусства Владимира и вписаться в существующее художественное сообщество. При этом, наивное непо-



средственное восприятие натуры переходит через творческое преломление в его сознании в обобщенный картинный образ русского пейзажа, по-новому прочувствованного, по-новому пластически выраженного.

Кроме работы над пейзажем, Юрий Буланов весьма успешно пробует свои силы в жанре натюрморта и портрета.

Именно природное дарование остается определяющим в творческих поисках этого живописца, как и его известного земляка – народного художника России В.Г. Кокурина, о котором Юрий Буланов всегда говорит с особой теплотой и уважением: «Общение с ним стоило мне, наверное, своего рода высокого художественного образования в понимании искусства. Умение замечать суть вещей я во многом перенял у него» [7].

Не пройдя академической выучки художник, подобно В.Г. Кокурину, не испытал на себе «насильственную» трансформацию своего художественного мышления. Юрию Буланову свойственен чувственно-эмоциональный тип опыта, приобретаемый, главным образом, через наблюдение за явлениями, событиями окружающей действительности, общение с профессиональными художниками.

Будучи ранее коллекционером живописи, хорошо знакомым с особенностями Владимирской живописной школы, свою первую картину Юрий Буланов написал в 2009 году, испытав, по словам самого художника, «непреодолимое желание взять кисти и выразить свои чувства», пересказать на холсте свое отношение к окружающему миру. Не являясь профессиональным художником, Юрий Буланов быстро прогрессирует в своем творчестве и становится непременным участником всех областных выставок во Владимире. В 2011 году во Владимирском областном Центре изобразительных искусств состоялась первая персональная выставка произведений этого замечательного живописца.

Не вызывает сомнений, что Юрий Буланов является продолжателем тра-



Рисунок 5. «Осенний берег».



Рисунок 6. «Осенние краски».

диций пейзажа знаменитой Владимирской школы живописи, которая находится в области примитива – «третьей культуры», функционирующей одновременно и во взаимодействии с двумя другими – с непрофессиональным фольклором и учено-артистическим профессионализмом [4,с.13].

Продолжая ее декоративно-упрощенческие традиции, Буланов не подражает мастерам школы, не копирует их творческую манеру. Он творчески интерпретирует находки В.Я.Юкина, например, в работах «Теплый день» (2010), «Бабушкина банька» и «Осеннее движение» (2011) и В.Г.Кокурина в работе «Мартовский перезвон», 2011(Рис.1). Он близок им по духу, но его цветовая палитра более сдержанна. В то же время, в творчестве Юрия Буланова можно найти отголоски неопримитивистских течений, зародившихся в изобразительном искусстве Владимира в 70-х годах и получивших развитие в восьмидесятые, например, «Монастырская площадь», 2010 (Рис.2), «На прогулке» (2011), «Зима.Дом», 2011 (Рис. 3), а также едва уловимое влияние постимпрессионистов (Сезанн, Ван-Гог): «Майский полдень» (2009), «Старый дом», 2012 (Рис.4), «Ее портрет» (2012).

Специалисты и любители искусства не могут не обратить внимания на произведения «Осенний берег», 2012 (Рис.5) и «Осенние краски», 2013 (Рис.6), где художественное мироощущение Юрия Буланова проявляется особенно ярко, не могут не заметить одаренности, и в то же время, неудовлетворенности художника, находящегося в постоянных творческих поисках.

В.П.Севостьянов, его друг и наставник, как-то записал в своем дневнике: «У художника есть две дороги: одна к музею, другая – к рынку». Юрий Буланов, занимающийся живописью в качестве своего хобби в свободное время, не стремится к показной подражательности известным художникам, к слащавой кичевой красивости, не эксплуатирует эффектные примитивистские приемы. Художник пишет, как чувствует, постоянно развиваясь, и этим он привлекает современного зрителя.

### **Список литературы:**

1. Богуславская И.Я. Народное искусство и художники русского авангарда. Заметки специалиста. – Спб., 1992-1993., С.6
2. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – Спб.: Алетейя, 2001. – 185с.
3. Манин В.С. Неискусство как искусство – СПб, Аврора, 2006, – 272с.
4. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сборник статей. – Наука, М., 1983 – 206с.
5. Рылева А.Н. Балдина О.Д. Два взгляда на наивное искусство.- Спб., «Дмитрий Буланин», 2011 – 383с.
6. Юрий Буланов. Живопись [альбом]/ Владимир Севостьянов «О Юрии Буланове» – Владимир, Транзит-икс.
7. Цит. по : [www.bulanov-art.ru](http://www.bulanov-art.ru)



## **ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ СТАНДАРТОВ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ В ИЛЛЮСТРАЦИИ США 1885-1915 ГГ.**

**Ключевые слова:** женский образ, модная иллюстрация, «девушка Гибсона», «икона стиля».

**Keywords:** female figure, fashion illustration, “Gibson girl”, “style icon”.

Иллюстрация как специфический канал модной коммуникации, который к началу XX в. уже сформировал свои основные задачи, стала выполнять, прежде всего функции средства рекламы. Основными факторами для ее создания стали: передача и обмен информацией о значимости модного; демонстрация образцов богатства и роскоши в рамках определенного стиля жизни; своеобразная регламентация, указывающая, что и как носить; демонстрация творческого потенциала содружества кутюрье и художника-иллюстратора. Очень важным обстоятельством, на фоне которого развивалась модная реклама, было становление и развитие культуры потребления, и если в Европе идеализированные женские образы, предлагали мечту об иллюзорном, то модная иллюстрация в Америке диктовала иные идеалы.

Сохраняя важную социокультурную роль в обществе, привлекая к сотрудничеству талантливейших художников – графиков и живописцев, иллюстрация популярных изданий и модных журналов Америки не только выразительно проявляла свои исключительные черты, но и развивалась в собственном направлении, отличном от европейского.

Еще в викторианскую эпоху иллюстраторы популярных изданий стали оказывать большое влияние на социум. Чаще всего они черпали идеи и вдохновение в образах знаменитостей, актеров или музыкантов, которые имели статус кумиров – «икон стиля» своего времени как в поведении, так и в одежде. В частности, в 1890-х годах и первом десятилетии XX в. американцы видели звезд в образах, созданных Чарльзам Даной Гибсоном. Свой первый рисунок Гибсон опубликовал в 1886 г. в журнале «Life» Джона Эмеса Митчелла (John Ames Mitchell), с которым сотрудничал впоследствии в течение 30 лет. Он рисовал также иллюстрации практически для всех крупных изданий Нью-Йорка, таких как: «Harper’s Weekly», «Scribners» и «Collier’s», иллюстрировал вышедшую в 1898 г. книгу Энтони Хоупа (Anthony Hope) «Пленник замка Зенда» и её продолжение «Руперт из Хенцау» [1].

Созданный в 1890 г. девичий образ, который читатели нарекли «Gibson girl» – «девушка Гибсона», принес художнику известность. Прообразом для него стали сестры Ирэн Лэнгхорн – будущая супруга художника и Нэнси Астор, первая женщина-парламентарий в британской Палате общин. Обе красавицы, вышедшие из некогда богатой семьи в Вирджинии, обладали сильным характером, волей, имели прекрасное образование, стремились к независимости и, в то же время, сохраняли тонченность, изысканный вкус и привлекательную женственность [2]. Очевидно,

именно такой идеал женской красоты был востребован американским обществом, провозглашающим «равные возможности» для мужчин и женщин. Это была совсем еще юная девушка, одетая по моде – изящно и стильно, но, в отличие от европейского идеала женщины серебряного века – идеализированного и загадочного, – абсолютно «реальная», без фантазийных изысков и украшательств.

Гибсон изображал своих героинь модно одетыми, открытыми в общении и разносторонне развитыми женщинами, равными в правах с мужчинами. Девушка Гибсона была высокой, худой, с узкой талией, большой грудью и широкими бедрами. Она имела длинную шею и большие выразительные глаза. Волосы были высоко зачесаны и уложены в причёску «буфант» (bouffant), «помпадур» (pompadour) или шиньон «водопад локонов», которые пользовались в то время особой популярностью. Силуэт костюма, подобный песочным часам, достигался за счёт корсета. Визуализация образа в целом отображала моду на величественную, юную, отличную от эфемерной, доминирующую в Европе, красоту. Именно такой образ на долгие годы стал типичным в модной иллюстрации Америки. Его копировали и повторяли многие другие художники-графики, используя во всевозможной рекламе как наиболее популярный и востребованный образ.

Ч.Д. Гибсон для своих работ обычно использовал тушь и перо, которые позволяли ему передавать особую тонкую пластику и гармоничность изгибов мастерски прорисованного женского тела. Он умело демонстрировал, как прекрасные девушки не только наслаждаются свободой – любят и любимы, но и умеют очаровывать и превосходить. Мимика, жесты и позы в иллюстрациях Ч.Д. Гибсона играют определяющую роль в раскрытии замысла каждой отдельной истории, в передаче эмоционально-чувственных состояний сюжета. Темы иллюстраций – это сцены из обычной повседневной жизни, близкие и понятные практически любому читателю: подготовка к балу, свидание, прогулка и т.д. «Девушку Гибсона» считают первым национальным стандартом женской красоты в Америке. Женщины и девушки старались быть похожими на этих рисованных красавиц ставших «иконами стиля». Поэтому они спешили на теннисный корт или на поле для гольфа, учились ездить на велосипеде и мечтали о независимости. Известно, что даже «принцесса Америки» – дочь президента США Теодора Рузвельта, – Элис Рузвельт Лонгворт носила причёску в стиле «Gibson girl» и участвовала в автогонках [2].

Девушка Гибсона как идеальная модель была достаточно соблазнительной. Ее образ оставался популярным практически в течение двадцати лет, предшествующих первой мировой войне. И только после войны эта популярность пошла на убыль. Благодаря этому женскому образу появилось такое понятие, как клише или прототип. «Gibson style» – «стиль Гибсона» включал, прежде всего, образные, художественно-стилистические и формально-пластические особенности визуально-графической коммуникации в рекламе моды. Современные исследователи иллюстрации моды считают Ч.Д. Гибсона родоначальником практически всех существующих направлений фэшн-иллюстрации. В такой стилистике изображений работали многие малоизвестные американские художники-иллюстраторы начала века, печатали плакаты, реклам, открытки, календари и т.д. С началом первой мировой войны «девушки Гибсона» вышли из моды, поскольку женщины новой исторической эпохи предпочитали более практичные костюмы и платья, пригодные для работы в госпиталях и на

фабриках. Однако, образы, созданные Ч.Д. Гибсоном легли в основу заимствования дальнейших работ иллюстраторов, в частности сохранились характерная независимость, практичность и социальная активность, спортивное телосложение, изысканный модный гардероб, стильность причесок и макияжа девушек. Серия работ автора создала предпосылки к дальнейшему формированию американской модной иллюстрации как отдельно стоящего явления интересного для изучения в контексте развития рекламного образа.

#### **Литература:**

1. Чарльз Дана Гибсона [Электронный ресурс] : <http://blog.i.ua/community/1952/893827>
2. «Девушки Гибсона» – кумиры американцев 1890 – 1920 гг. [Эл. ресурс]: <http://www.liveinternet.ru/users/4231626/post228931229/>
3. Blackman, Cally. 100 years of Fashion Illustration / C. Blackman. Laurence King Publishing, 2006. – 385 p.
4. Morris, Bethan. Fashion Illustrator / B. Morris. – Laurence King Publishing Ltd, 2010. – 241 p.

**Мосина Вера Романовна**

к.п.н., професор,

Московський державний гуманітарний  
університет імені М.А.Шолохова,

НОЦ «Інноваційні технології в художественному освіті»

**ПОНЯТІЙНА СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДІННЯ В КОНТЕКСТЕ  
ПРОФЕСІОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
CONCEPTUAL SYSTEM OF ARTISTIC VISIONS IN THE CONTEXT OF  
PROFESSIONAL CREATIVE ACTIVITY**

***Анотація.** В статті представлені результати виконаних науково-дослідницьких робіт по розробці моделі аналізу творчостей мистецтва на основі міждисциплінарного підходу. Підготовлений аналітичний огляд вітчизняного і зарубіжного досвіду аналізу і інтерпретації творчостей мистецтва. Проаналізовані твори образотворчого мистецтва з позицій процесу створення і особливого художественного бачення автора.*

***Abstract.** The article presents the results of research work on the development of the model analysis of works of art based on a the interdisciplinary approach. Prepare the analytical overview of domestic and foreign experience analysis and interpretation of works of art. Analysis of a work of fine art from the perspective of the creation process and the particular artistic vision of the author.*

**Ключеві слова/Key words:** аналіз і інтерпретація творчостей мистецтва/analysis and interpretation of works of art; мова мистецтва/language arts; композиція творчості/the composition of the work; художественне бачення/artistic vision; значення і зміст творчості/the meaning and content of the work.

Поняття «художественного бачення» представляє собою одне з центральних понять теорії мистецтва і теорії сприйняття. В професійній творчеській діяльності доводиться стикатися з різницею в трактуванні цього поняття. Порівняльний аналіз показує, що розходження точок зору по цьому питанню досить велике. Категорія «художественного бачення» лежить в основі всіх мистецтв, являючись відображенням представлень про творчість. На наш погляд, відчуття художественного бачення складає основу всієї семантики мистецтва. Поняття «художественного бачення», як і інші ключові категорії естетики, є універсальним і реалізується во всіх видах мистецтва. «Художественне бачення» виступає як одна з конкретизацій творчості, що особливо наочно проявляється в образотворчому мистецтві.

Глибина художественного бачення впливає на всі образотворчі засоби творчості мистецтва: геометричну перспективу, колір, світ, лінію, зовнішню форму предметів, композицію, статику і динаміку зображеного, повітряну і кольорову перспективу і т.д. Виявлено, що кожна епоха оперує власним способом «художественного бачення» і їй притаманна своя достатньо

интуитивная конструкция художественного пространства. Переход от одной культурной эпохи к другой означаетмену в стиле «художественного видения» и, значит, радикальный переворот в трактовке художественного пространства. [3, с. 19]

Анализ античного, средневекового искусства и искусства Нового времени позволяет увидеть определенные устойчивые тенденции в истории представлений о художественном видении. В числе таких тенденций – всё более тесное слияние в искусстве пространства и времени.

Рассмотрение категорий «видения» и «художественного видения» как объектов научного исследования предполагает наличие соответствующих каждому из них понятийно-терминологических систем. Эти системы взаимосвязаны, однако имеют свои различия. Основой определения понятийной системы, описывающей видение художника, является процесс восприятия, практика профессиональной и творческой деятельности, а также практика профессионального становления художников.

Однако большинство понятий, описывающих свойства и характеристики профессионального видения не подвергались научному анализу. В нашем исследовании мы рассматриваем ключевые понятия профессионального художественного видения в свете современных научных данных, определяем их содержание и внутренние связи. Обозначенная ситуация обеспечивает своеобразный диалог между рассмотрением художественной формы произведения с позиции ее создания и с позиции ее истолкования.

В искусствознании и художественной психологии сложилась традиция анализа понятий художественного языка с точки зрения закономерностей изобразительной деятельности и соответствующего опыта. [1;2;3;7;10]. В свою очередь, понятийная система изобразительного языка нередко переносилась на описание (и даже психологический анализ) самой изобразительной деятельности, соотнося ее содержание художественно-языковым явлениям. Тем не менее, понятийная система, при помощи которой описываются явления художественного видения художника, обладает некоторыми особенностями и не может быть сведена исключительно к понятийному историко-культурному тезаурусу художественных языков [5, с. 67].

При анализе понятийной системы художественного видения художника одной из наиболее сложных задач является соотнесение прикладных и теоретических аспектов содержания каждого понятия. В процессе обучения и творческой работы художников, компоненты понятийной системы художественного видения практически не выходят за пределы выразительных устоявшихся метафор, обладающих вполне определенным значением.

Развитие искусствознания, художественной психологии и художественной педагогики, предполагает современное научное обоснование понятий и понятийных взаимосвязей. С позиций психологии вектор изучения заключается в том, чтобы выявить, какие психических процессы влияют на способность различать изобразительные характеристики цветотональных отношений или колорита, как психологически организованы разные виды и уровни изобразительной деятельности. Разные формы художественного видения опираются на общие психические механизмы восприятия, мышления, памяти и пр. Тем не менее психологические процессы и функции действуют в особых, «изобразительных» условиях, приводящих к функционированию специфических художественно-психологических феноменов.

Главная особенность художественного видения заключается в том, что оно не только видение, но больше чем видение. Его работа требует сложных зрительных-двигательных-осозательных и других связей. Художественное видение предстает тонкой со-настроенностью разных психоэмоциональных систем, синергетичекиим действием. На работу художественного видения влияют свойства личности, ее мотивы, креативные качества, творческие стратегии и т. п.

Анализ феномена «художественное видение художника», в первую очередь, требует уточнения основных характеристик содержания понятия «художественное видение». В практике обучения изобразительному искусству, а, нередко, и в методической литературе, «художественное видение» отождествляется с визуальным восприятием, то есть «художественное видение» акцентирует в художнике способность воспринимать, воображать и воспроизводить. В более широком смысле художественное видение – способность воспринимать и понимать смысл взаимосвязей цвета и тона в произведениях изобразительного искусства, то есть, полноценно воспринимать и создавать художественные образы.

Узкое и широкое значения понятия напрямую связывают художественное видение с выразительностью и смыслообразованием в изобразительном искусстве. Так, художественное видение может быть приравнено к визуальному восприятию именно потому, что цветотональные отношения берут на себя основную функцию смыслообразования в изобразительном искусстве. Что дает возможность сформулировать следующее определение: художественное видение- способность различать и представлять характеристики и свойства цветов, тона, цветотональных структур и колорита, имеющие выразительное и смыслообразующее значение в изобразительном искусстве.

Существенную роль предложенное определение художественного видения играет при анализе профессиональных качеств художника и одаренности. Художники считают, что различение качеств цвета и тона, имеющее смыслообразующее значение в изобразительном искусстве, неразрывно связано с настроенностью восприятия в процессе создания произведения изобразительного искусства, с чем, в сущности, так или иначе связано профессионально ориентированное художественное обучение и воспитание.

### **Список литературы.**

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 2007.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1970.
4. Геворгян Н.Р. Очерки по теории композиции. М., 2009.
5. Даниэль С.М. Искусство видеть. М., 1990.
6. Максимова Н.В. Изучение аллегории в изобразительном искусстве в процессе подготовки художников-педагогов //Педагогика искусства. 2011. №3.
7. Мосина В.Р. Цвет в средневековой живописи // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова, 2009, №4.
8. Мосина Вал.Р. Изобразительное искусство и формирование эстетического и социокультурного пространства//Социально-гуманитарные знания, 2007, №1.
9. Серова Т.А. Особенности творческого метода Исаака Ильича Левитана// Казанская наука, 2012, №6.
10. Унковский А.А. Цвет в живописи. М., 1983.



Мосина Валентина Романовна

к.п.н., профессор

Московский государственный гуманитарный  
университет имени М.А. Шолохова,

Научно-образовательный центр

«Инновационные Технологии в художественном образовании»

## КАТЕГОРИЯ КОМПОЗИЦИИ В ИСКУССТВЕ CATEGORY COMPOSITION IN ART

**Аннотация.** В статье рассматривается значение категории композиция в искусстве, представление о композиции как фокусе художественного творчества. Подготовлен аналитический обзор опыта анализа категории композиции. Выявляется композиционное единство как фактор целостности произведения искусства.

**Abstract.** In the article the category value composition in art of composition as the focus of artistic creativity. Prepare the analytical experience analysis category. Is a composition unity as a factor in the integrity of works of art.

**Ключевые слова/ Key words:** композиция/ composition, изобразительное искусство/ graphic arts, произведение искусства / a work of art, творчество/ creativity, целостность/ the integrity of the, художественное образование/ artistic training.

Теория композиции насчитывает многовековую историю, ей посвящено большое количество научных трудов. Однако до настоящего времени многие положения в теории композиции продолжают оставаться спорными. Причина этого, на наш взгляд, заложена как в трактовке, так и в многозначности самой категории композиции. Композиция (от лат. compositio) означает: связывание, составление, упорядочение, примирение, сопоставление, противопоставление, построение, сочинение.

В изобразительном искусстве категория композиции трактуется как наука, как учебный предмет, как художественная форма произведения искусства, как вид художественного творчества, как результат творческого акта художника и др. Иначе говоря, в уникальных свойствах композиции фокусируются многие стороны художественного творчества, в том числе и такие, как процесс сочинения произведения изобразительного искусства.

Теоретики композиции, такие как В. А. Фаворский, М.В. Алпатов, К.Ф. Юон, Е.А. Кибрик, Л.Ф. Жегин, В.А. Успенский, С.М. Даниель и многие другие пытались сформулировать и обосновать основные законы и правила композиции, исходя из законов формообразования, всеобщих законов природы, общества, человека. Однако, единства по этим вопросам так и не было найдено. Например, М. Манизером было выдвинуто 10 композиционных правил, А. Лаптевым – пять, А. Дейнекой – десять, В. Яковлевым – двенадцать общих законов композиции и сорок частных правил композиции тематической картины, Н. Ростовцевым – восемь законов, В. Ковалевым – пять законов, два правила, а также закон сочинения и закон картины.

М. В. Алпатов категорию композиции раскрывает посредством рассмотре-

ния следующих композиционных элементов: линии и пятна, симметрии и равновесия, геометрических форм, цветовых и световых пятен, обрамления и т.д., выявляя композиции световые, цветовые, линейные, композиции пространства, объемов и т.д. Композиционные задачи он определяет тремя важнейшими свойствами художественной формы живописного произведения такими как: трехмерное пространство, ее поверхность и зрительное воздействие изображения.

Однако же в теории композиции все же существует один признак, по которому достигнуто единство взглядов – это целостность. В.А. Фаворский говорит о зрительной целостности разнопространственного и одновременного, Б.А. Успенский и Л. Ф. Жегин – о синтезе зрительных позиций, К.Ф. Юон – о целостности конструкции, единой структуре.

Н.Н. Волков представляет целое как единство, ограниченное кадром и утверждает, что оно не может меняться с прибавлением или удалением, перемещением или заменой любого элемента целого. Он указывает на двойственность связей между целым и его компонентами: «Связи, создающие композиционное целое – это, во-первых, конструктивные связи. В картине это аналогии и контрасты цвета и линий, выделение главного пятна, предмета, ряды и контрасты в положении главных предметов, пространственный строй и т.п. ...во-вторых, смысловая целостность. Конструктивный центр чаще всего и смысловой узел. Функция конструктивных связей в картине – создавать и укреплять смысловые связи».

В работах С.М. Даниэля основное внимание уделяется не столько рассмотрению самих композиционных форм, сколько принципам их порождения. Особого внимания заслуживает подход С. М. Даниэля к композиции с точки зрения художественного мышления, как области философского осмысления мира.

Таким образом, композицию следует рассматривать как целостную систему организации художественных элементов посредством внутренних и внешних связей, где внутренние отвечают за выразительно-смысловое единство, а внешние – за создание совокупных условий его понимания.

В композиции, как в любой системе, имеются первостепенные элементы (это прежде всего – смысловой композиционный центр, который необходим для выделения образно-содержательной стороны произведения, то есть основного, существенного) и, не менее важные, второстепенные элементы. Первостепенные и второстепенные элементы образуют вместе композиционное единство. При этом, внутри каждой группы элементов (будь то первостепенные или второстепенные элементы), а также между группами элементов, взаимоотношения в некоторой степени конфликтны, что и определяет особенность формообразования произведения. Основная проблема заключается в умении определить субординацию между элементами, их подчинение и соподчинение друг другу, определить их внутри композиционные отношения.

Композиция является и выразителем структурного единства художественного произведения, и средством его целостного построения, инструментом выражения идейного замысла. Целостность, единство являются синтезирующим принципом, обеспечивающим гармоническую слаженность всех изобразительных и выразительных средств (таких, как масштабность, контрасты, нюансы, ритм, цвет, свет и т.д.). В свою очередь целостность обеспечивается такими важнейшими принципами композиции, как, соподчиненность, соразмерность, равновесие, взаимно связывающие

большую форму с ее элементами. Целостность является конечной целью работы над композицией любого художественного произведения.

Настоящая целостность – это сложная система взаимодействия, система иерархическая, в которой существует иерархия главного и второстепенного, в которой противоречия и противоположности приобретают единство через парадоксальное взаимодействие художественных форм.

#### **Список литературы**

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.
2. Даниэль С.М. Искусство видеть. М., 1990.
3. Максимова Н.В. Композиция орнамента в решении архитектурно-художественных задач. Материалы научно-практической конференции. Шадринск, 2008.
4. Мосина В.Р. Новое стратегическое мышление в развитии систем художественного образования высшей школы//Вестник Московского государственного гуманитарного университета имени М.А. Шолохова. Педагогика и психология, 2010, №1.
5. Мосина Вал.Р. Композиция в декоративно-прикладном искусстве. Учебное пособие. М., 2012.
6. Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. М., 1921-22.

## ТВОРЧИСТЬ МОЛОДИХ ЛУГАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ «УПОКОРЕННЯ» КАТЕРИНИ КАРПЕНКО)

**Ключові слова:** Луганський сучасний композитор, симфонія «Упокорення», авторський стиль, духовно-релігійна концепція, драматургія, структура.

**Keywords:** Lugansk contemporary composer, symphony «Repression», the author's style, spiritual and religious concept, dramaturgy, structure.

Християнська традиція, яка сконцентрована в моральних ідеях, образній сфері творів композитора, виступає ціннісним імпульсом художніх авторських пошуків в осмисленні духовно-естетичних цінностей своєї культури.

Творчість молоді луганської композиторки Катерини Карпенко, поруч із досить відомими композиторами Луганщини, такими як С. Турнеєв, Г. Ковальова, О. Харютченко, вносить свою неповторну барву у розмаїття сучасної української музики (насамперед серед творчості композиторів початку ХХІ ст).

Катерина Карпенко разом із такими відомими молодими сучасними українськими композиторами, як Артем Рощенко (Київ), Євген Петриченко (Донецьк) та Оксана Імаметдинова (Похило) м. Харків, являється представницею Луганської композиторської школи. Усі вони випускники класу композиції професора Сергія Турнеєва, і зараз активно продовжують творчу композиторську діяльність.

К. Карпенко у 2007 року закінчує Луганський державний інститут культури та мистецтв за спеціальністю «теорія музики, композиція» (клас композиції професора Турнеєва С.П.), а в 2012 році захищає магістерську роботу в Луганській державній академії культури та мистецтв.

З 2004 р працює композитором у Луганському обласному ляльковому театрі. У 2007 році стає членом Спілки композиторів України. З 2008 року К. Карпенко щорічний учасник композиторського фестивалю «Kiev Musik Fest» в рамках хорових концертів.

К. Карпенко одна із активних творчих постатей Луганська. В її творчому доробку є симфонічні твори, хорова та камерна музика, також музика до театральних вистав. Карпенко заявила про себе як перспективний, шукаючий композитор Луганщини, не байдужий до духовних проблем сучасного світу.

Вибір християнських мотивів та образів релігійного переживання, які покладено в основу концепції симфонії, насамперед пов'язаний із внутрішніми переживаннями композиторки. Ці переживання відображають власний релігійний досвід авторки й ставленням до християнської традиції в цілому. [5]

Звернення авторки до духовної тематики було не випадковим, тому що проблема пошуку духовності людини була завжди актуальна, і насамперед стає більш актуальною у сучасні часи.

Для свідомості, налаштованій на сприйняття сфери релігійного спрямування, властиві «сміслообрази», які виникають як перехідні форми від уявлень до по-

нять. Такі образи пов'язані з переживаннями, які обумовлені сильною емоційною насиченістю [3].

Релігійний досвід композиторки народжує ряд емоцій, які авторка вправно вплітає у музичну тканину твору за допомогою обраних засобів музичної виразності.

Але не кожна емоція вважається релігійною, а тільки та, яка спаяна з релігійними уявленнями, ідеями, віруваннями, й через це може отримати відповідний напрям, зміст і значення. [3].

Метою даної статті є розкриття змісту твору в аспекті духовної тематики симфонії К. Карпенко за допомогою цілісного аналізу.

Завданнями статті є характеристика драматургії та змісту симфонії; виявлення рис композиторського стилю та визначення рівня їх оригінальності; окреслення співвідношень музичного та вокального тексту в творі; визначення авторського трактування та відношення до духовно-естетичної концепції твору.

Методологічною основою даної роботи є проєкція аналізу творів, запропонованої В. Холоповою [8], яка спрямована на аналіз явищ сучасної симфонічної музики з точки зору розвитку в ній принципів драматургії та змісту. Також автор статті спирається на підходи цілісного (В. Цуккерман) [9] та стильового (Ю. Михайлов) [4].

Вокальна симфонія №1 «Упокорення» К. Карпенко є дипломною роботою по закінченню Луганського державного інституту культури та мистецтв. Симфонія належить до яскравих прикладів-пошуків музичної творчості К. Карпенко, які заслуговують пильного стильового аналізу та дослідження творчості у аспекті духовної тематики. Те що було напрацьовано за роки навчання у класі по композиції професора С. Турнеєва, далі розвивається у таких творах, як: квартет, камерна симфонія, п'єса для кларнету та струнного оркестру, п'єса для альту та камерного оркестру, хоровий цикл на слова Д. Павличко для мішаного хору, «псалми Давида» та хори на слова Л. Костенко, а також у симфонічних творах та музики до театральних вистав.

Самобутність і цінність цього твору полягає в тому, що авторка, спираючись тут на класичну спадщину, водночас закладає підвалини індивідуальності свого художнього мислення та власного стилю.

Основою образної колізії симфонії є духовна концепція християнського віровчення. Унікальним є те, що авторка не цитує біблійний текст, або псалми, а використовує свій власний. За словами авторки, зміст літературної основи симфонії розповідає про Зустріч Душі з Великим Оком, про катарсис і переході до Нового Вічного життя.

Авторка акцентує увагу слухача на прагненні до активного пізнання духовності життя, у розкритті розуміння сенсу людського існування в багатобарвності світу. За трактуваннями композиторки, щоб заслужити життя вічне на Небі, одним із шляхів життя на землі є шлях покаяння. Ця ідея визначає зміст даної вокальної симфонії.

Симфонія написана для парного складу великого симфонічного оркестру, сопрано та читця (голос басу).

Ця симфонія сприймається як діалог із самим собою та світом, начебто звернення людської душі до категорії вічного. Цей діалог розгортається у площині драматичної лірики симфонії. Думки авторки поетапно вибудовуються в часо-

просторі, мають продуману драматургічну логіку розвитку в наскрізній ідеї твору. Основна концепція твору укладається у композицію з п'яти частин симфонії, які розташовані у певній послідовності і виконуються атака, що дає підстави слухачеві сприймати твір як єдину велику одночастинну побудову, подібну до поеми. Кожна із частин симфонії має жанровий контраст і їх слід розглядати як стадії єдиного наскрізного драматургічного розвитку.

Авторка орієнтується на такий принцип формотворення, який В. Задерацький називає «континуальною еволюційністю». Синтаксична відокремленість фаз симфонії сприяє їх чіткому сприйняттю *initio-motus-terminus*. Також слід сказати, що симфонія має апрочне обрамлення, тематично укладено у створенні образу тиші.

Образ тиші у філософській концепції симфонії посідає особливе значення. Цей образ сприяє цілісності твору. З тиші народжуються перші звуки симфонії, у тиші й розчиняється останній акорд твору.

Феноментиші є унікальним й володіє особливою специфічною універсальністю. Як відомо, у сучасному мистецтві ХХ-ХХІ ст. тиша проявляє себе як метафора з багатомістовою історією. В останнє десятиліття явище тиші набуло ще більш велике та складне семантичне значення. Відомий мистецький досвід осягнення тиші сягає давніх часів і міститься в трактатах представників містичних філософських і релігійних течій. Сприйняття та осмислення тиші в різних духовних практиках мають подібні ознаки й спільні риси. Так, найчастіше, тиша трактується як символ Божественного, присутність незримі істини, є метою духовного сходження, містить позитивний сенс. Тиша є синонімом умиротворення, споглядання, спокою, цілісності та гармонії.

У християнській традиції тиша зустрічається в духовно-молитовній практиці ісихазму (Ісихазм – від греч. *συχία* – «спокій, безмовність») – стародавня традиція духовної практики. Це явище було поширене серед таких її представників, як Макарій Єгипетський, Антоній Великий, Єфрем Сирий, Гр. Палама), яке відклало свій відбиток і на розвиток культури. Так, впливом ісихазму перейнято мистецтво творців Стародавньої Русі. Відлуння його зустрічаються в іконописі («просвітлене безмовність» А. Рубльова). Важливе місце займає у філософській думці (Григорій Сковорода, «філософія серця» Памфіла. Юркевича), а також у сучасному музичному мистецтві. Зовсім не випадковим є звернення багатьох сучасних українських композиторів до християнської традиції й до феномену тиші й у наш час (Є. Станкович, В. Польова, Л. Дичко, В. Сильвестров, Ю. Іщенко та багато інших композиторів). Особливо помітно це йде у русі тенденції кінця ХХ поч. ХХІ ст.

Тиша сама по собі нейтральна. Як зазначає Є. Назайкинський [5], в залежності від контексту, мова може йти в одному випадку про реальну тишу, первофеномен тиші, в іншому – про її штучного «двійника», художній образ, в третьому – про композиційний засіб, фактори експресії тощо.

Питаннями музикознавчого вивчення цього феномену займаються такі українські дослідники як: Н. Герасімова-Персидська, Є. Зінькевич [2], С. Тишко [6], Н. Вишинська [1]. Також феномен тиші розглядається у статтях С. Савенко, М. Нестеевої, Г. Луніної та інших дослідників.

У симфонії Карпенко цей образ тиші здобуває індивідуальне втілення. Композиторка трактує тишу, як момент занурення в самого себе, як момент діалогу між людиною і власною душею. Формування образу тиші починається вже у вступі



симфонії.

На тлі квартово-секундових співзвуч у тремоліруючих струнних на *PP*, після тихих, ледве чутних ударів дзвонів, у тиші, дуже боязко й несміливо вимальовується ніжно-сумна мелодія соло альтя (тт. 11-14). «Дивлюсь – вилетіла зірка, вона лине додолу. Яка дивна зірка ...» – це перша репліка Душі (тт. 15 – 21), що молиться в тиші – соло сопрано. Порушуючи медитацію молитви, в партіях дерев'яно-духових інструментів оркестру з'являються тривожні інтонації-підголоски (тт. 21-23), які малюють образ схвильованості та подиву. У партію сопрано проникають паузи, тріолі і шістнадцяті тривалості. Хроматика, квартово-тритонові стрибки надають мелодії тривожного характеру й ламаного обрису. «А вона навкруги в'ється і тремтить, і плаче, як рідна мати. Стигла кров! Ї оточує стигла кров!» (Тт. 33-40). Музика виявляє семантично-вербованого тембру.

Синкоповані квартово-секундові співзвуччя у струнних, удари литавр і висхідні хроматичні інтонації шістнадцятками у духових інструментів призводять до першої кульмінації першого розділу симфонії (тт. 41-44). Вторгненням незвіданого порушено спокій Душі, молитву змінює страх і переляк. Момент кульмінації є початком наступного епізоду симфонії.

Величні та стримані кроки мелодії в помірному темпі (*Moderato*), тремоло струнних і *tutti* всього оркестру на *ff* сприяють показу значущості Вічного Начала. Йому присвячений увесь другий епізод. Набирає голос читця (бас) «Ти зараз перед Великим Оком!» (Тт. 52-55). «Молися! Молися! І зірка буде твоєю, Великою зіркою Вічного Життя!». Хроматичні пасажі тріолями і шістнадцятками у струнних та дерев'яно-духових інструментів, удари литавр і мірна хода квартових гармонійних співзвуч відтворюють стан страху і трепету перед гласом.

Авторка по-своєму трактує основну думку Євангелія. За змістом Карпенко, Зірка – це дихання Творця та символ порятунку Душі. Порятунок полягає в отриманні Життя Вічного, яке настане після смерті. Одним із шляхів отримання вічного життя є молитва. Тільки постійна та безперервна молитва тривалістю в життя може привести до спасіння.

Завдяки ферматі на цілій паузі (т. 99) і знову занурення у тишу визначають початок наступного розділу симфонії *Moderato* (т.100). «Навкруги велика тиша, велике і незбагненне сяйво ...». Молитва Душі і споглядання прекрасних образів Тиші. На фоні звучання великих тривалостей у струнних інструментів у тиші, немов з далека, чутні ніжні репліки арпеджіо квартових співзвуч у арфи (т. 102, 104). Ніжне звучання дзвонів і вібрафона (тт. 106-108) підкреслюють появу нового образу, який асоціюється з Божественною Тишею, дівочою чистотою. Душа набуває символу зірки та зливається з Зіркою в єдине ціле. Партію сопрано посилює декламація, терції та секунди, а також тріольні тривалості і восьмі паузи. Вже немає тієї схвильованості та напруженості. Досягається бажане душевне заспокоєння: «Я відрікаюся, відрікаюся від темряви ... Треба знищити своє сяйво заради великого Світу». У партії дерев'яних духових інструментів на *P* виникають хоральні співзвуччя цілими тривалостями – це образ Літургії (тт. 125-134), символ возз'єднання з Господом. Слова гласу «Заради Великого Всесвіту! Заради Великого Серця! Заради Великої тиші!» стають кульмінаційними в даному розділі симфонії.

Яскравим контрастом у швидкому темпі *Allegro* з перемінним розміром (5/4, 4/4, 2/4, 4/4) сприймається наступного епізод (тт. 155-182), що знаменує

початок II частини симфонії. Пунктирний ритм, тріолі, тремоло струнних і литавр, стрибкоподібна мелодія у вокальній партії і в партіях дерев'яних духових інструментів, все це створює образ тривоги та сум'яття, вносить внутрішню напругу та конфліктність. Цей стан підкреслюють слова сопрано у тексті «Напружую шкіру і рвуся, на теплі шматки струмків!» (Тт. 171-173). Авторка ніби намагається осмислити важливі для себе питання: що ж робити? – Коритися або протестувати? Завжди є вибір, але який шлях є правильний? Що обрати? Як бути далі? І знову звучить голос чтеця: «Досить мороку! Досить тремтіння! Тепер мій час! Час Великої мудрості і Величі!» (Тт. 212-217). У партії басового кларнету з'являються інтонації, викладені чвертками, що просуються квінтовими інтервалами, немов зображують помірну та впевнену ходу (тт. 207-210), підтримуючи голос чтеця. На фоні тремоло струнних звучить пророкуючий та впевнений голос басу: «Тебе врятує великий Спокій. Земля і Небо зійдуться ...» (тт. 220-224). Ці слова підкреслюють момент кульмінації в розділі *Andantino*, а сам розділ набуває кульмінаційне значення у II частині симфонії.

Пульсуючі акордові співзвуччя, викладені шістнадцяти тривалостями в партіях дерев'яних духових інструментів, тремоло литавр і струнних, удари великого барабану на сильну долю такту в розмірі 4/4 завершують монолог басу (тт. 240-245). Розділ *Andante* є останнім в II частині симфонії. Квартово-терцового співзвуччя цілими і половини тривалостями на *PP* у партіях струнних (тт. 246 – 265), удари дзвонів і спокійний голос чтеця-соліста завершують II частина симфонії.

Подальший розвиток симфонії переходить у площину наступної частини. Вся III частина симфонії це своєрідний монолог Душі. Композиційно ця частина вибудовується із трьох розділів: *Andante*, *Allegretto* і *Moderato*. Образи тиші, споглядання і умиротворення наповнюють зміст третьої частини симфонії. На фоні засурдинених акордів у струнних, з ніжними переливами звуків арфи і дзвіночків, виникає перша репліка Душі (тт. 273-275). Мелодія партії сопрано набуває висхідної побудови з секундових і терцових інтервалів. Соло скрипки, звучить у діалозі з партією сопрано, на фоні тихих співзвуч флейти і кларнету, створюючи образ чистоти і захоплення новим станом: «Дихання відрізняється від тіла лише кригою ... але ця крига є теплою ...» (тт. 277-281). Немов емоційний сплеск, викликаний незвичністю новим станом Душі, виникає наступний розділ III частини симфонії (тт. 289 – 293). Розділ *Allegretto* (тт. 289-293) стає кульмінаційним і контрастним по відношенню до обрамлення його розділів *Andante* і *Moderato*. Слова партії сопрано «Хапаю світ за фарби і ковтаю перлину ночі!» (Тт. 290 – 292), котрі схвильовано звучать у швидкому темпі, у супроводі висхідних хроматичних пасажів у струнних і дерев'яних духових інструментів на *ff*, тремоло литавр й удари великого барабану – все це створює картину тривоги та страху, але лише на якусь мить. Це, свого роду, останній виплиск сумнівів і страху, звільнення від мирського та гріховного, яке обтяжує і не відпускає. Дійшовши до кульмінації, розвиток музики раптово обривається. В тиші починається звучання наступного розділу III частини симфонії (тт. 294-331) – *Moderato*, який повертає спокійний й умиротворений стан: «І знову розливати у стиглих і солодких чарах» (тт. 297-299). Легкість і прозорість вишуканої музичної тканини, яка начебто «дихає» і «переливається» ніжними пастельними фарбами звучання. Низхідна послідовність терціями в партії вібрафона, яка звучить на фоні арпеджіжованих співзвуч арфи, довгих звуків у струнних інструментів і ніжних звуків дзвіночків (тт. 311-319) малює

картину сум'яття: «Я неначе та сама небесна фарба й хочу пофарбувати собою те, що раніше не встигла» (тт. 320-326) – партія сопрано дещо змінила свої обриси. Мелодія вокальної партії стає більш плавною і декламаційною. Вже немає різких діссонантних інтервалів, хроматики та стрибків. загальний рух мелодії висхідний, що зображує ніби поступове сходження до неба й розчинення в ньому, розчинення в тиші.

Подальший розвиток драматургії музичної тканини продовжується в наступній IV частині симфонії, яка вибудовується у чотирьох розділах: *Andantino*, *Moderato*, *Moderato*, *Allegretto*.

На фоні мелодії в партії литавр, що звучить в унісон з віолончелями і контрабас, спокійно і велично лунає голос теця: «Тремтіть і кайтеся, Розкаяння буде вічним!» (Тт. 338-343). Перший розділ *Andantino* (тт. 332-383) IV частини симфонії набуває маршового характеру. Цьому сприяє чотиридольний розмір, акцентовані сильні частки в такті, барабанний дріб, пульсація четвертними тривалостями, а також використання повної групи мідних духових інструментів. Музичний розвиток даного епізоду призводить до логічної кульмінації і завершення (тт. 353-355, тт. 376-383).

Контрастом вступає наступний розділ *Moderato* (тт. 384 – 413). Це сфера роздумів Душі: «Вік и Вічність ... наче два нерухомі дзвони ...» (тт. 484-488). Симфонічна тканина стає прозорою, інтонації партії сопрано, прикрашені дзвоном дзвіночків, переплітаються в діалозі зі солюючою скрипкою, створюючи питання-відповідь, це свого роду міркування на тему «Вічність». На словах: «... І дихання становиться мов молитва ...» (тт. 399-404) ледве чутно, в партіях струнних інструментів з'являється рівна пульсація тріолями, що символізує биття серця. Без тривоги, без будь-яких стресів, розмірено і спокійно б'ється нове серце Душі (тт. 399-402). Розвиваючись, пульсуючі тріолі переростають в мелодію, яка піднімається все вище й вище. І на піку кульмінації бере свій початок наступний епізод IV частини симфонії *Moderato* (тт. 414 – 437). «Прийдіть до Всесвіту! Врятуй Світанок!» (тт. 423-426) – голос басу звучить на фоні тремоліруючих струнних і литавр. «Велика тепла ніч! Велика Світла і гучна ніч!» (тт. 432-437) – великі чудеса здійснювалися вночі: вночі народився Бог, вночі Бог воскрес. Образ ночі трактується автором як час особливого таїнства й великого пророцтва.

Наступний розділ *Allegretto* (тт. 438 – 476) стає кульмінаційним у IV частині твору. Він малює картину катарсису та переходу Душі у велику Вічність, де вічність, за словами авторки, стає нагородою за каяття. Інтонації партій дерев'яних духових і струнних інструментів, начебто, нагадують розмах величезних крил і зліт у Нескінченність – на думку самої композиторки. Момент кульмінації підсилено партією сопрано, де на слова «Вони все дзвонять! Вони все дзвонять!» (Тт. 473-476) звучить тутті всього оркестру і передзвін дзвонів, символізуючи торжество світла та Вічності.

Завершальною V частиною всього твору слід вважати епізод *Andantino* (тт. 477 – 611). Це підсумок всієї драматургії симфонії. На тлі тихих акордів, викладеними довгими звуками струнних інструментів, в партіях валторн з'являється пульсація чверток, тремоло у струнних інструментів і звучання голосу теця на словах: «Все закінчиться колом! великим всесвітнім колом» (тт. 480-483). Поступово наростаючи, звучність всього оркестру, за допомогою оркестрової динаміки призводить до

туттійної кульмінації п'ятої частини симфонії (тт. 498-504). Наступний епізод – це розчинення Душі у Великому Всесвіту: «... я змішуюся фарбами и пливу!» (Тт.517-519). «І я – Це вже не я. Я частина того світу.»(Тт. 531-534). Пройшовши шлях очищення і зльоту, Душа отримала нагороду – це Вічність. Важливе значення набуває занурення в стан тиші, в теплу і ніжну тишу, яка огортає все собою. Тиша стає результатом шляху очищення. І немає більше тривоги і скорботи, ні горя, ні страждання, тільки ніжна і спокійна тиша. «Яке тепле коло, Тільки тепла ніч ...» (тт. 597-560). Флажолети струнних інструментів, тихі співзвуччя дерев'яних духових на фоні тремтючих акордів арфи і повне розчинення у образі тиші, як молитви, як особливого душевного стану, завершують симфонію.

Образ тиші обрамляє симфонію, вимальовуючи значення концентричного кола концепції всього твору. Але тиша трактується авторкою у двох станах: перший стан тиші у молитві, з невпевненістю і тривогою в серці. Пройшовши шлях прощення й очищення, Душа знову повертається у тишу, і тут з'являється другий образ тиші – це вже абсолютна, небесно-чиста тиша, як підсумок, як результат усього духового шляху.

Таким чином, за допомогою цілісного аналізу твору, була зроблена спроба розкрити духовний аспект концепції вокальної симфонії «Упокорення», який безпосередньо вплинув на обрані композиторкою засоби музичної виразності та загальну будову музичної тканини.

Аналіз вокальної симфонії також показує, що вона йде у руслі тенденцій сучасності. Обрані композиторкою проблеми розуміння та важливості значення духовності в людському житті були актуальними раніше і також залишаються актуальними і у сучасні часи.

Релігійні переживання, релігійні розуміння і релігійний досвід композиторки безпосередньо впливають на образну сферу, структуру та зміст даного твору.

Основною ідеєю в змісті симфонії також стає бажання та спроба Карпенко наблизити слухача до розуміння християнської духовності укладеної в покаянні і молитві, задуматися і осмислити весь сенс людського існування.

Може часами «перехлест» емоцій та почуттів у змісті симфонії, це дуже характерно для молодих композиторів, але показовим є те, що композиторка торкнулася аспекту духовності на даному етапі творчих пошуків.

Образ тиші, який в даній симфонії набуває значення умиротворення, споглядання та спокою, продовжує свій розвиток далі в таких інструментальних творах композиторки, як «Візерунки на воді» для кларнету та струнного оркестру, а також у альтовому концерті.

Подальшим перспективним напрямом дослідження вбачається виявлення співвіднесення композиторського стилю Катерини Карпенко в її вокальній та інструментальній музиці, розкриття особливостей її авторської музичної мови та індивідуальності.

### Література

1. Вышинская Н. Зарождение образов света и тишины в ранних романсах
2. М.П. Мусоргского / Н. Вышинская // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2010. – Вип. 35. – С. 230–240.
3. 2010. – Вип. 35. – С. 230–240.

4. Зинькевич Е.С. Музыка как молчание / Е.С. Зинькевич. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа :<http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm>
5. Ильин Е.П. Эмоции и чувства / Е.П. Ильин. – СПб. : Питер, 2001. – 752 с.
6. Михайлов М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 288 с.
7. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
8. Сафронов А.Г. Психология религии / А.Г. Сафронов. – К. : «Ника-Центр», 2002.
9. Тышко С.В. Образ Фаворского света и процессы стилеобразования в операх
10. М. Мусоргского / С.В. Тышко // Музыкальная культура христианского мира : Материалы международной научной конференции : сб. статей. – Ростов-на-Дону
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
12. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений / В. А. Цуккерман, Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1967. – 749 с.

**Мартинюк А.К.**

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного виховання і хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б.Хмельницького

**Аліксійчук О.С.**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

## **СКОРОХВАТОВА ВАНДА ВІКТОРІВНА – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ**

Доля обирає нас чи ми обираємо долю – питання далекі не риторичне, й у кожного відповідь напевне своя. Найлегше, найпростіше здатися на її милість і чекати, коли ж воно прийде, таке потрібне нам, людям, щастя, омріяний успіх, достаток. Можна слухняно пливати за течією, а в разі якоїсь невдачі, зупинки, поразки в усьому звинуватити її: така вже, мовляв, моя доля, не судилося стати її улюбленцем.

Та як тут при нагоді не згадати Бориса Олійника: «Уже таки дотямити пора, що тільки той стає обранцем долі, хто сам її, як воїн, обира!». І не без задоволення можна констатувати: серед жінок багато таких «воїнів» котрим до снаги стати обранцями долі, серед жінок багато таких, котрим усміхається доля. Всі вищесказані слова стосуються красивої, елегантною, інтелігентною, розумною, мудрою, комунікабельною жінки, яка заслужила тієї усмішки долі завзятою працею, прагненням бути кращою в усьому, за що в своєму житті бралася. Ці слова присвячено Скорохатовій Ванді Вікторівні завідувачу відділом фортепіано, голові циклової комісії, викладачу Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв.

Не кожен вчитель, може користуватися таким авторитетом, повагою серед колег, учнів, і просто людей як Ванда Вікторівна. На особливому високому рівні її знали в районі, області і навіть по всій Україні.

Ця енергійна, працелюбна, творча й завжди приваблива жінка з'явилася на світ в місті Кам'янець-Подільській Хмельницької області 3 жовтня 1930 року.

По-особливому вражає надзвичайне бажання вчитися й пізнавати все нові й нові вершини науки, адже закінчила у 1948 році музичну школу (кл. фортепіано Л.Кузікіна), спеціальну музичну школу для обдарованих в м.Литкаріно Московської області (ця школа прирівнюється до музичного училища).

Однак невгамовне бажання отримати від життя все, що під силу цій розумній, ерудованій вчительці, не дозволило їй зупинитися на досягнутому. Тому прагнучи почуватися перед будь-якою аудиторією не просто вчителем, але й обдарованим і не повторним оратором, Ванда вступає до Київського державного педагогічного інституту іноземних мов, який закінчила з червоним дипломом у 1954 році. Їй пропонували навчатися далі у аспірантурі і запрошували на посаду викладача у даному вищому навчальному закладі. Але життєва дорога привела Ванду до її рідного міста де з 1 вересня 1960 року вона почала працювати викладачем фортепіано в Кам'янець-Подільському училищі культури, у який педагог йшла із задоволенням, бо там на неї





Лекція-концерт у будівельному технікумі

з нетерпінням чекали студенти, щоб поспілкуватися перед уроками. А після уроків, як згадувала Ванда Вікторівна, ніхто не йшов додому, бо всі чекали, що почують новинки музичної культури, послухають музичні записи тощо.

З 1961 року по 1986 рік очолювала предметну комісію фортепіано. Зуміла створити дружній, відповідальний колектив, котрий завжди приймав активну участь в пропаганді музичного мистецтва.

Високо цінуючи неперевершений ораторський талант Ванди Вікторівни у 1985 році її було включено в склад екскурсодів, які зустрічали та знайомили з містом та областю міністрів сільського господарства РСРС. Вона відповідала за представників з Латвії, Литви, Естонії, Вірменії, Казахстану.

Двічі була обрана депутатом міської Ради 9 та 10 скликання 1963, 1965 рр. Також працювала керівником спілки «Знання».

Скорохатова В.В. майстерно володіла сценічною мовою. Вона вела велику організаційну, виховну роботу зі студентською молоддю, уміла згуртувати навколо себе студентів і колег. З її ініціативи було створено студентський гурток «Музична вітальня». А також Ванда Вікторівна неперевершено проводила лекції-концерти присвячені легендарним вітчизняним та зарубіжним мистецьким діячам: Т.Шевченку, М.Леонтовичу, С.Єсеніну, І.Баху, Л.Бетховену, Ф.Шопену, А.Вівальді та багатьом іншим. Вона наче «гіпнотично» впливала на публіку, яка заворожено слухала її натхненну промову, ілюстровану музичними зразками. Слухачі були вражені непомітним плином часу. Хотілось слухати ще і ще... Слава про незвичайні лекторії поширилась по місту і за його межі. На ці заходи приходила така кількість людей, що не вистачало стільців і люди слухали стоячи. Крім училища культури Ванду Вікторівну запросили проводити подібні лекції-концерти у будівельному технікумі



Лекція-концерт у будівельному технікумі

та на ВДНХ у Києві у 1970 році.

Ванда Вікторівна була вродливою, елегантною, яскравою, фотогенічною, творчою, артистичною. Завдяки цим якостям у 1975 році їй було запропоновано знятись у фільмі «Стара фортеця», де вона блискуче зіграла роль – дружини губернатора.

Дана роль шляхетної дами їй далась легко, тому, що Ванда Вікторівна також належала до старовинного шляхетного польського роду Рачковських, який володів гербом Гоздава. Гоздава – родовий герб, яким користувалися більш, ніж 200 шляхетських родів Білорусії, України, Литви і Польщі. Відомий з початку XIV століття. Герб виглядав так: на червоному полі зображення двох срібних лілій повернених вгору і вниз, які закріплені золотим перстнем. Клейнод – у верхній частині з короною зображено такі ж лілії на павичевому хвості. Існували варіанти герба: з п'ятьма страусиними пір'їнами, з поділенням на дві частини щитом, де у верхньому срібному полі — лілія чорного кольору, а в нижньому, чорного кольору — срібна лілія.

Цей герб було даровано у 1077 (1090) році королем Владиславом I шляхетному лицарю Христиану з Гоздави за хоробрість на полі бою. Лілія символізувала благородний шляхетний стан, а павичеве пір'я в нашоломнику – мудрість. Носії цього герба прибули до Польщі з Угорщини в столітті XIV, так як в той час там правила Анжуйська династія з аналогічним гербом. Схожий герб був на печатках великого магістра Германа фон Зальца з Саксонії.

Все своє життя ця мудра жінка, неперевершений педагог присвятила студентам, їх вихованню й розвитку в них творчих здібностей, артистичних даних, підвищенню їх інтелектуального рівня. І робила це залюбки, натхненно, ніколи втомлюючись і не нарікаючи на труднощі в роботі. Переконливими аргументами її плідної праці з учнями служили численні виступи на концертах, позакласних заходах.

Її творчу працю завжди помічали відзначаючи нагородами. Зокрема, за багаторічну сумлінну працю, вагомий внесок у справу підготовки фахівців культури була нагороджена: медалями – «За доблесний труд», «Ветеран труда»; грамотами та подяками «Міністерства культури і мистецтв України», «Обласного управління культури», «Міської Ради та Республіканського Комітету профсоюзу робітників культури» тощо.

Грамотна й розумна, культурна й порядна, інтелігентна, уважна до кожного й завжди стримана, Ванда Вікторівна і в учнях цінувала подібні риси, а особливо – скромність, чесність, потребу знань.



СКОРОХВАТОВА Ванда Вікторівна

Вона зуміла за своє життя прищепити любов до музичного мистецтва багатьом своїм вихованцям, які після закінчення училища вступали до інститутів, університетів, консерваторій та інших навчальних закладів. Зараз її випускники успішно працюють у різних сферах, пам'ятаючи свою натхненну вчительку. Серед них: А. Мартинюк (кандидат мистецтвознавства, професор), І.Маринін (кандидат педагогічних наук, професор), О. Аліксійчук (кандидат педагогічних наук, доцент), І. Нетеча (директор хорової школи), М. Мельник (заслужений працівник культури України), В.Поян (депутат Верховної Ради Криму) та багато інших.

Віддавши багато років благородній справі навчання й виховання молоді, Ванда Вікторівна завжди з гордістю говорила про них: «Це мої учні, це мої діти!». І для них вона залишилася

людиною з великої букви. Навіть тоді, коли посипав іній її волосся, вона залишалася енергійною, завзятою, працьовитою.

Ванда Вікторівна часто говорила, що вона щаслива тому, що музика – її мрія і любов. Кожного разу, як чула теплі овації залу коли її учні виступали – відчувала себе неймовірно щасливою. Вона вважала це благословенням небес, винагородою за всю важку і титанічну роботу.

Її бентежила доля традиційної народної та класичної музики. Скорохватава В.В. говорила, що світ мистецтва, як ярмарок пихатості, де люди борються за славу і багатство. Іноді ця боротьба дуже жорстока. Це бентежило її, тому, що відчувала себе безсилою щось змінити. Вона не була проти сучасної естрадної музики. Сама майстерно виконувала джазові твори та композиції сучасних музикантів, а також розучувала їх із своїми студентами. Вона була проти демонічної та істеричної музики, яку порівнювала з дешевою мішурою, яка наповнила ринок. Її засмучували виступи, в яких співаки виходили на сцену з розпатланим волоссям, непристойно жестикулюючи, у неестетичному одязі, викрикуючи пусті слова, кидаючи мікрофони та музичні інструменти на підлогу. Саме тому їй хотілося відновлювати і підтримувати інтерес молодого покоління до традиційної та класичної музики за допомогою семінарів, лекторіїв, тематичних вечорів.

Ванда Вікторівна – видатна викладачка фортепіано яка присвятила своїй роботі майже все життя, вважала, що хороший музикант повинен: мати високі моральні засади; багатий життєвий і соціальний досвід; бути обдарованим; музиканту необхідно старанно вчитися і тренуватися; необхідно подолати «нудьгу», у міру того, як він або вона розучує і практикує ноту за нотою, що для декого може бути

«нудним» заняттям; розуміти і уміти застосовувати різні методи виконання, знати, як саме правильно виконувати той чи інший музичний твір; якщо дозволяють умови, продовжити подальше навчання у вищому музичному закладі; мати глибокі і систематичні знання в області музики, такі як історія і теорія музики, гармонія, сольфеджіо.

Вона зазначала, що практичні навички виконавця повинні витримуватись в найдрібніших деталях його виступу – від виходу на сцену, до самого виконання, і виходу зі сцени. У хорошого виконавця повинен бути елегантний і приємний зовнішній вигляд. Він повинен вкласти все своє серце у виконання музичного твору. Виконавець повинен демонструвати уміння контролювати свій виступ відповідною поставою.

Змінювалися програми, входили в моду і виходили з неї різні методи і прийоми, але незмінною залишалася її позиція: вона добросовісно й безвідмовно працювала, «віддаючи своє серце дітям», навчаючи їх бути щирими й порядними.

Для молодих педагогів Ванда Вікторівна склала мудрі заповіді (з відомих крилатих фраз) для успішної педагогічної роботи:

- *Закохайся в свою роботу – і тоді ніщо не заважатиме тобі плідно працювати.*
- *Завжди будь привітним – і світ посміхнеться тобі.*
- *Не будь зверхнім – і зможеш стати лідером між людьми.*
- *Умій вимагати й прощати.*
- *Вір у здібності кожного учня.*
- *Будь компетентним – і будеш упевненим.*
- *Прагни вдосконалення щомиті – і зможеш виховати особистість.*
- *Вір, що кожного учня можна навчити, тільки для цього потрібен час.*
- *Перетвори процес навчання на радість.*
- *Будь для учня не взірцем, а супутником, тоді він зможе перевершити тебе.*
- *Роби велике, не обіцяючи великого.*
- *Вчительство – це і мистецтво і праця.*
- *Спочатку треба пробудити душу в дитині, а потім шліфувати розум.*
- *Вчитель виведе в дорогу і прийде на допомогу.*
- *Не помиляється той, хто нічого не робить.*
- *Учитель не той хто вчить, а той у кого вчать.*
- *Кожна дитина неповторна індивідуальність.*
- *Щоб мати право вчити інших, потрібно постійно вчитися самому.*
- *Не з предметом до дітей, а з дітьми – до предмета.*
- *Зумій запалити іскорку творчості, бажання, навчи працювати точно й акуратно – поженеш подвійний успіх, щастя творчої співпраці.*
- *Вміння знаходити обдарованих та здібних дітей – талант, вміння їх вирощувати – мистецтво. Але найважливішим є любов до дитини!*
- *Учитель – музичний інструмент, який творить мелодію людської гармонії, що впливає на душу людини.*
- *«Сильним, досвідченим стає педагог, який вміє аналізувати свою працю»*  
(В.Сухомлинський).
- *«...Віддай людині крихітку себе. За це душа наповнюється світлом...»*

Л.Костенко.

У 2009 році перестало битись серце Скорохватової В.В. Але пам'ять про цю видатну жінку продовжує жити. Постать Скорохватової Ванди Вікторівни стала знаковою у музичному мистецтві не тільки Поділля, але і України. Джерелами її музично-педагогічної творчості були: вплив родинного оточення та естетичне світосприймання, прилучення до культурних джерел, що у поєднанні з любов'ю до учнів, талантом педагога створило основу для її плідної діяльності.

Вона володіла унікальними людськими та професійними рисами: безмірною добротою, відсутністю егоїзму, новаторством, оригінальністю, високим фаховим рівнем, яскравим талантом, нескінченними творчими можливостями – що відмічали студенти, колеги, друзі. Ці риси були притаманні справжній високоповажній музичній леді, провідному Педагогу, гордості Поділля, Людині, якій вдячні всі кому пощастило її знати за досвід, талант, спілкування, людяність, сердечність.

## ЗНАКОВОСТЬ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ СВОЙСТВО КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

**Ключевые слова/ Keywords:** знак, иллюстрация, искусство книги, иконичность, индексальность / sign, illustration, Art books, iconicity, indexical.

Явление книги для человека непременно связано с ее коммуникативной функцией, которую выполняет и иллюстрация. В двадцатом веке иллюстрация (чаще всего изобразительная), трактуемая посредником и помощником в передаче образов литературного произведения читателю, практически всегда становилась во главу определения состоятельности выходящей в свет новой книги. Обособление иллюстрации как вида искусства с ее непосредственным воздействием на читателя вызвало массу проблем, как в отношении ее самой, так и в отношении книги в целом.

Закономерно возникли вопросы о терминологическом определении иллюстрации, ее сущности и отличительных признаках иллюстрационного изображения и гравюры от другого вида искусства. Глубоко и эмоционально обсуждаемая в двадцатом веке тема: «Нужна ли книге и литературному произведению художественная иллюстрация?» до сих пор находит продолжение в современных исследовательских материалах.

Понятие иллюстрации, не смотря на более чем вековую «практическую» традицию, развивалось постепенно, и в двадцатом веке нашло отражение во многих трактовках.

Одна из них – буквальный перевод с латинского как *освещение* долгое время являлась отправным пунктом при создании книги, и до сих пор имеет поддержку в среде современных художников. Освещение как пояснение, конкретный пример, изобразительный комментарий, освещение не конкретного, а «подразумеваемого», переложение или претворение всего образного строя литературного произведения средствами изобразительного искусства.

Другая характеризовала иллюстрацию как *наглядное изображение*, описание, разновидность искусства, в основном художественной графики, имеющая своим назначением образное пояснение (и отчасти дополнение) текста, отличительными свойствами которой стали обусловленность содержанием и важнейшими особенностями литературного произведения, органическое участие в художественном оформлении книги.

Индивидуальные (созданные художниками и исследователями, на основе практического опыта, теории искусства и критики) определения сущности иллюстрации еще более содержательны, хотя большинство их направлены, скорее, на характеристики ее изобразительной стороны, вмещающей пространство литературного смысла и пластически включаемой в материальную и структурную игру книжного организма.

Д.С.Бисти говорил об иллюстрации как приглашению к размышлению читателя над текстом и его приобщению через нее к изобразительному искусству.

О.Г.Верейский обозначал ее важнейшим элементом оформления книги как единого организма, помогающей читателю воспринять содержание книги в соответствии с замыслом автора. Рассматривал обязательное условие иллюстрации – ее художественность, выражение художником своего понимания идеи произведения, поиск композиционного решения всей книги в целом, общую эмоциональную тональность, единство стиля.

Иллюстрацию образно характеризовал С.М.Бархин. «Иллюстрация в книге – как окна в доме. Они мне даже очень желательны. Иллюстрации – это как черты лица человека, с которым близок душой. Душа его – литература» [1].

Н.Е.Попов определяет иллюстрацию как импровизацию текста, своеобразный «ключ» к рукописи.

Иллюстрацию «толкователя» и рассказчика А.Г.Троянker предлагает только неискушенному читателю. Для него же она – оттенок восприятия, дающий толчок к переживанию.

В конце двадцатого века эти трактовки сложились в многоликую картину. Иллюстрация как изображение уже могла быть ассоциацией и «документацией» текста, дающей оттенки восприятия и позволяющей практически материально ощущать некоторые аспекты образа литературного произведения.

Разнообразие и вариативность практического воплощения иллюстрации и как следствие – ее определения породили множество проблем. Чаще всего исследуемыми были проблемы взаимосвязи слова и изображения, литературы и иллюстрации, правомерности ее (иллюстрации) существования. Однако постановка проблемы «нужности» иллюстрации «для...» варьировала от «книги» как объекта сворачивания и хранения информации до «литературного произведения».

Когда мы говорим о «нужности» художественной иллюстрации для книги как объекта сворачивания и хранения информации, то возникают вопросы, скорее, взаимодействия художественно – идейных внутрикнижных визуализированных образований – вербального и иконического материалов, имеющих свои свойства, условия воплощения и взаимодействия.

Вопрос о необходимости художественной иллюстрации к (для) литературному произведению, то на первый план выходят проблемы стиля и сюжета. Понятие образа книги как искусства включает в себя решение всех перечисленных выше вопросов и проблем.

Существуют разные подходы к решению проблем иллюстративного искусства. И все они укладываются в некую логическую систему. Одни художники и исследователи исходят из позиций обособления явлений (слова и изображения, литературы и иллюстрации) друг от друга и от книги как способа и объекта их воплощения. В этом случае выводы весьма неутешительные и заключаются в более чем вторичности, вообще ненужности иллюстрации для литературного произведения.

Другие рассматривают сущность иллюстративного изображения исходя из поэтапного процесса (творческого акта) его создания – изобразительного воплощения литературного произведения в книге. Здесь иллюстрация всегда вторична, ибо она (и повествовательная, и ассоциативная) исходит из образов литературного текста.

Иная исследовательская позиция позиционирует литературу (слово) и иллюстрацию (изображение) как равноправно воплощаемые элементы в книге и для книги.

Извечная проблема разделения и соотнесения слова и изображения основывается, прежде всего, на разнице словесно – логического и наглядного мышления. Причем наглядное мышление, по З.Фрейду «мышление в картинах», возникло раньше, чем словесно – логическое. Развитие человечества, его культурное и научное наследие показало, что наглядное мышление в некоторой степени утрачивается, или, скорее, трансформируется, выходит на новый уровень, чем и усложняется процесс комплексного восприятия абстрактных и оптических признаков действительности неподготовленному зрителю – читателю.

Явлением, которое «заставляет» взаимодействовать оба мышления для получения информации еще при возникновении письменности стал *знак* с изначальным специфическим условием синкретичного восприятия в нем визуального и содержательного аспектов. Б.Я.Мисонжников в качестве примера приводит старинные буддийские памятники, которые в этом случае «...были рассчитаны, прежде всего, на содержание графики букв: информация черпалась с двух уровней – от внешних и внутренних раздражителей» [2, с.188].

Совершенно правомерно, что письменность формировалась на основе отражения реалей предметного мира (по В.Н.Ляхову – отражений реалей жизни). Именно так особое значение приобретала коммуникативная способность знака, передаваемая на уровне внешнего подобия. Протописьменности строились целиком на использовании иконических знаковых образований. В них, наряду с материальными предметами в роли знаков использовали и упрощенные, схематизированные рисуночные композиции. В древнейшей крито – микенской цивилизации существовали пиктографические знаки, которые вначале были представлены исключительно в рисуночном облике и лишь позже обрели форму более простых контуров. То же касается и древнеегипетской иероглифики, которая показывает этапы перехода от пиктографии – рисуночной коммуникации (не являющейся еще пока средством фиксации языка, а именно письменностью) – через идеографическое письмо (тогда письменные знаки уже передавали семантику слова) к фонетическому письму. «Звук воссоздали в изображении» [2, с.189].

Именно на этом этапе произошло разделение: иконический знак (еще синкретичный), воссоздаваемый субъектом в качестве коммуникативного средства, развивается в двух направлениях – собственно как иконический знак и как знак письменный (символическое образование, в котором связь между означаемым и означающим условна, строится на сознательной договоренности).

Рождаются два абсолютно разных системных комплекса, с огромными возможностями каждого из них, активизируется их обособление. Но полного отъединения одной системы от другой произойти не может лишь потому – что они суть составляющие некоего одного. Ибо «...человек еще «помнит» об их родстве. В его сознании они обретают общую духовную основу» [2, с.190].

Книга как объект сворачивания и хранения информации в «постсинкретический» период содержит в себе и иконические, и индексальные образования. Однако жесткое, на первый взгляд, визуальное обособление двух системных комплексов



не означает их полного отделения. Их связь может реализоваться по – разному, и следует признать абсолютно справедливым суждение В.В.Новоспаского о том, что всегда «изображение и слово в книге наделены единым смыслом». Далее он поясняет: смысл раскрывается наиболее эффективно, если «одно средство информации (слово) не дублирует сигналов другого (изображения)», и «можно наметить, по крайней мере, три основных типа взаимосвязи между изображением и словом», а именно: когда «зрительный образ выполняет уточняющую роль, когда «слово уточняет смысл» или «когда визуальная и вербальная информация равноценны». [3, с.84]. В последнем случае между ними может быть прямая связь, когда смысл изображения непосредственно соприкасается со смыслом текста, но может быть связь и ассоциативная.

Поэтому вопрос: «Нужна ли иллюстрация (а она в этом случае выступает в качестве принципа визуализации информации) для книги (как объекту сворачивания и хранения информации, то есть прямой ее функции), возможно, не совсем корректен. Здесь иллюстрация выступает неотъемлемой ее частью.

Наиболее важной становится другая проблема – *проявления «знаковости»* в книжной иллюстрации (иконической информации) в «постсинкретический» период, ибо характеристики «знаковости» в искусстве иллюстрации двадцатого века часто меняли свое положение в иерархической лестнице средств создания художественного образа. В целом, эта проблема еще не исследовалась в полной мере. Само понятие знака очень редко выходило за сферу графического дизайна, искусства шрифта и области исторического изучения символики в изобразительном искусстве некоторых эпох. «Знаковость» в практическом понятийном аппарате вообще отсутствовало до конца двадцатого века.

Именно поэтому нужно сделать отступление для раскрытия сущности «знаковости», ее свойств и условий для нахождения точек соприкосновения с иллюстрацией и книгой в целом.

Знаковые образования имеют собственный понятийный аппарат, историю развития, структуру и классификацию. Конечно же, в отношении «возраста» знака, исследование его как феномена – приобретение современной культуры, ибо в древности знак являлся, прежде всего, синкретической частью средств выражения действительности и коммуникации.

Со временем знаковое образование приобретает множественность выражений, что предположило еще одно условное его разделение на, собственно, знак (например, геральдические изображения, эмблемы, знаки визуальной коммуникации, специальные обозначения в особых видах деятельности и т.д.) и изображения с потенциальными характеристиками «знаковости», чем и является иллюстрация.

В этом случае, если знаки делятся на иконические и индексальные, то понятие «знаковости» для иллюстрации заключает в себе некое пространство, потенциально содержащее все свойства всех видов знаков для обобщения, типизации и выражения информации. Для иконических свойств знаковости в иллюстрации наблюдается такое отношение визуального носителя к смысловому содержанию, когда осуществляется их полное совпадение. Иными словами, визуальное воплощение свойства иконической знаковости содержит в себе и передает собственное смысловое содержание, и поэтому при его восприятии не требуется специальной расшифровки информационного сообщения. Визуальное воплощение свойства иконической зна-

ковости чаще всего строится на принципах изобразительности. Сами термины «иконический» и «изобразительный» по своему смыслу указывают на две неразрывно связанные между собой стороны знака – быть изображением как визуальной моделью чего – нибудь (иконичность) и быть равным, одинаковым, подобным (изо-) отображаемому. Именно отсюда такая существенная степень *изоморфизма* (сходства по форме) с отображаемым в свойстве иконической знаковости.

В то же время это не означает, что содержание иконической знаковости по своей информационной емкости стремиться к полному изоморфизму. По своей знаковой природе изоморфизм является специфической формой *художественно – образной, композиционной организованности, выразительности, чувственной активности*, которые обеспечивают оптимальные условия для восприятия определенного смыслового содержания, его предметно – ценностной значимости. По этой причине визуальный носитель со свойством иконической знаковости (чем и является иллюстрация) хотя и сохраняет определенную изоморфность с отображаемым предметом, но при этом не является его полной копией.

Он представляет собой существенно трансформированную модель предмета, явления, которая выделяет, выявляет, образно представляет особую сторону смыслового содержания данного предмета и явления. При этом достижение выразительности изображения со свойством иконической знаковости всегда связано с установлением гармонического соответствия между *формой* организации визуального носителя, *смысловым содержанием*, и возможностью информационного «повышения до типа» [4, с.287] (изначальной информационной избыточностью отображаемого предмета, явления). Соразмерность этих трех компонентов и есть главное условие для восприятия иллюстративного изображения.

Свойство индексальной знаковости, не смотря на общие требования, имеет существенные отличия от иконического и чаще всего приписывается тексту. В самом знаке – индексе графическая структура носителя никоим образом не связана с передаваемым ею смысловым содержанием, т.е. между ними нет, не только какого – либо сходства, но и вообще (в современном состоянии) никакой формы зависимости. Сейчас их отношение, как правило, задается чисто искусственным путем. Чаще всего, оно устанавливается на основе «коллективной договоренности» субъектов коммуникативного процесса. Прямыми аналогами знаков – индексов являются буквы алфавита любого современного языка.

Однако если буквы становятся шрифтовым текстом литературного произведения в особой структуре воплощения – книге, то они приобретают некоторые признаки (правда, ассоциативного характера) иконичности. Примером этому могут служить акцидентные опыты Э.Лисицкого, отношение к шрифтовым знакам В.Фаворского и мнение о том, что книга достаточно иллюстрируется организацией текста и подбором гарнитуры шрифта. Последнее утверждение действительно правомерно, ибо сама графика букв (и печатных, и рукописных), их ритм в слове, строке, пропорциональные соотношения блока текста и страницы дают ассоциации об эпохе, стиле произведения, в целом о языковой стилистике писателя.

Художественная практика и исследовательские материалы художников книги двадцатого века явились выразительной основой для изучения свойства знаковости в книжных иллюстрациях. Конечно же, иллюстрация (как изображение) этого вре-

мени не являлась знаком как таковым. Но знаковость как свойство, отличительная и специфическая черта искусства иллюстрирования для книги – присутствовала. Она то актуализировалась, то уходила на второй план, освобождая место другим, зачастую далеко не «книжным» способам выражения действительности в иллюстрации.

**Список используемых источников**

1. Галерея искусств – Иллюстрация / автор сост. Ельшевская Г.В. – М.: Издательство «Советский художник», 1988. – 416 с.
2. Мисонжников, Б.Я. Феноменология текста. – С-Пб : Издательство С.-Петербургского университета, 2001. – 491 с.
3. Новоспаский, В.В. Фотография в книге. – М.: Книга, 1973. – 119 с.
4. Фаворский, В.А. Литературно – теоретическое наследие. – М.: Издательство «Советский художник», 1988. – 588 с.