

МИСТЕЦЬКИЙ СИНТЕЗ В АРХИТЕКТУРНІЙ ФОРМІ: ВІД ТОТАЛІТАРНОГО ДО ІНДИФЕРЕНТНОГО

Мета статті полягає у дослідженні проблеми стилів та стильових відносин, що призвели до об'єднання та злиття самостійних напрямків у образотворчому мистецтві та архітектурі періоду зародження та становлення соціалістичного реалізму. Особливості появи і розвитку синтезу мистецтв в СРСР і його найбільшій республіці – Україні досі залишаються недослідженими. У пропонованому автором тлумаченні синтезу мистецтв «радянського зразка» критерієм цілісного сприйняття стильової єдності живописних, скульптурних та архітектурних творів є тоталітарна залежність митця від підневільного соціуму. За версією автора, сприйняття архітектурних проблем в Україні зазначеної доби розглядається у мистецтвознавчій, політичній та економічній площині і доводить злочинність ідеології тоталітаризму. **Методологія** дослідження задекларованої теми полягає у об'єднанні мистецтвознавчих та історичних розвідок. Відповідно до поставлених завдань у статті застосовуються методи дослідження, що доповнюють культурологічний, історичний, мистецтвознавчий аспекти. Також були використані хронологічний аналіз та синтез, компаративний, біографічний і кросс-культурний методи. **Наукова новизна** полягає у висвітленні і дослідженні маловідомих фактів, що підтверджують авторську доктрину стосовно викривлення у радянському соціумі такого поняття як синтез мистецтва. Об'єднання образотворчого мистецтва з архітектурою сприймалося раніше переважно з точки зору праць радянських ідеологів, істориків, мистецтвознавців. Питання індиферентності та відсутності опору в умовах тоталітарної культурної диктатури стосовно взаємозв'язку просторових мистецтв та архітектури під кутом культурологічного трактування взагалі не розглядалися. **Висновки.** Аналіз архітектурних стилів, їх завдань, шляхів розвитку, визначення ролі особи у творчості (живописній, скульптурній, архітектурній), впливу соціуму і залежності від нього, співставлення часу нинішнього з подіями сімдесятилітньої давнини – є шляхом відродження істини. Результатом цієї праці стало намагання зрозуміти, дослідити і зробити правильні висновки відносно феномену синтезу українського мистецтва і архітектури довоєнних років. Кінцевою відповіддю на поставлені запитання можуть бути лише ґрунтовні культурологічно-мистецтвознавчі розвідки, що відкриють правду про малодосліджений період української культури.

Ключові слова: стиль; архітектура; синтез; соціалістичний реалізм; ідеологія; тоталітаризм.

Роготченко Алексей Алексеевич, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, главный научный сотрудник отдела теории и истории культуры Института проблем современного искусства Академии искусств Украины

Художественный синтез в архитектурной форме: от тоталитарного к индифферентному

Цель статьи заключается в исследовании проблемы стилей и стилиевых отношений, которые привели к объединению и слиянию самостоятельных направлений в изобразительном искусстве и архитектуре периода зарождения и становления социалистического реализма. Особенности появления и развития синтеза искусств в СССР и его самой большой республике – Украине до сих пор остаются неисследованными. В предлагаемом автором толковании синтеза искусств «советского образца» критерием целостного восприятия стилиевого единства живописных, скульптурных и архитектурных произведений является тоталитарная зависимость художника от подневольного социума. По версии автора, восприятие архитектурных проблем в Украине указанного времени рассматривается в искусствоведческой, политической и экономической плоскости и доказывает преступность идеологии тоталитаризма. **Методология** исследования задекларированной темы заключается в объединении искусствоведческих и исторических исследований. В соответствии с поставленными задачами в статье применяются методы исследования, дополняющие культурологический, исторический, искусствоведческий аспекты. Также были использованы хронологический анализ и синтез, компаративный, биографический и кросс-культурный методы. **Научная новизна** заключается в освещении и исследовании малоизвестных фактов, подтверждающих авторскую доктрину об искажении в советском социуме такого понятия как синтез искусства. Объединение изобразительного искусства с архитектурой воспринималось ранее преимущественно с точки зрения работ советских идеологов, историков, искусствоведов. Вопросы индифферентности и отсутствия сопротивления в условиях тоталитарной культурной диктатуры относительно взаимосвязи пространственных искусств и архитектуры под углом культурологической трактовки вообще не рассматривались. **Выводы.** Анализ архитектурных стилей, их задач, путей развития, определение роли личности в творчестве (живописной, скульптурной, архитектурной), влияния социума и зависимости от него, сопоставление времени нынешнего с событиями семидесятилетней давности - это путь возрождения истины. Результатом этой работы стала попытка понять, исследовать и сделать правильные выводы относительно феномена синтеза украинского искусства и архитектуры довоенных лет. Конечным ответом на поставленные вопросы могут быть только основательные культурологические и искусствоведческие материалы, открывающие правду о малоизученном периоде украинской культуры.

Ключевые слова: стиль; архитектура; синтез; социалистический реализм; идеология; тоталитаризм.

Rohotchenko Oleksii, Senior Researcher Scientific, Doctor of Science in Art chief scientific officer, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Artistic synthesis in architectural form, from the totalitarian to indifferent

The purpose of the article is to study the problems of styles and styles, which led to the unification and merging of independent trends in the fine arts and architecture of the period of origin and the formation of socialist realism. **Scientific novelty.** Features of the emergence and development of the synthesis of arts in the USSR and its largest republic – Ukraine still remains unexplored. In the author's proposed interpretation of the synthesis of arts of the "Soviet model" criterion of the holistic perception of the stylistic unity of paintings, sculptural and architectural works is the totalitarian dependence of the artist from the hostile society. According to the author's version, the perception of architectural problems in Ukraine in the given period is considered in the arts, political and economic area and proves the crime of the ideology of totalitarianism. **The methodology** of the research of the declared theme is to combine art studies and historical intelligence. In accordance with the set tasks in the article applied research methods, complementary cultural, historical, art-study aspects. Chronological analysis and synthesis, comparative, biographical and cross-cultural methods were also

used. Scientific novelty consists of highlighting and studying little-known facts, which confirm the author's doctrine concerning the distortion of the concept in the Soviet society of a concept as a synthesis of art. The association of fine arts with architecture was perceived more predominantly from the point of view of the works of Soviet ideologues, historians, art historians. The question of the indifference and lack of resistance in the conditions of a totalitarian cultural dictatorship concerning the interrelation of spatial arts and architecture at the angle of culturological interpretation was not considered at all. **Conclusions.** The analysis of architectural styles, their tasks, ways of development, the definition of the role of a person in the work (painting, sculptural, architectural), the influence of society and its dependence, comparing the current time with the events seventy years ago – is the way of true revival. The result of this work was an attempt to understand, study and make correct conclusions about the phenomenon of the synthesis of Ukrainian art and architecture of pre-war years. The only answer to the questions can be only solid cultural and artistic intelligence that will reveal the truth about the little-studied period of Ukrainian culture.

Key words: style; architecture; synthesis; socialist realism; ideology; totalitarianism.

Характерною ознакою мистецького життя в Україні (як складової частини СРСР) у довоєнних роках минулого століття (до 1941 року) стало об'єднання творчої роботи представників різних видів і жанрів образотворчого мистецтва та доволі часте втілення в одній особі художника, скульптора, інженера, архітектора [4]. У мистецтвознавчій науці цього періоду виникає теорія «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури. Детально проаналізувавши версію розвитку мистецтва цього періоду, робимо висновок, що мистецтвознавцями була запропонована не просто теорія синтезу, яка доволі часто розповсюджувалася у світовій культурній практиці, а пропозиція об'єднання усіх пластичних мистецтв. У культурологічних працях пізнішого періоду, як, наприклад, у книзі «Проблеми синтезу просторових мистецтв» авторства Є. Муріної [7, 57] зустрічається розповсюджена у 1950-1960-х роках ідея «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури. Тобто пропагується так званий «тотальний синтез».

У радянському культурологічному мистецтвознавстві протягом 1980-х років була популярною думка, що нова зацікавленість художників та архітекторів пропонованим синтезом мистецтв пов'язана зі змінами у розвитку молодого специфічної радянської архітектури часів закінчення епохи радянського конструктивізму. Переважна більшість мистецьких критиків досліджуваного періоду зневажливо ставилася до конструктивізму, пов'язуючи його виключно із впливом західних ворожих держав. У довоєнній архітектурі з'являються лідери всесоюзного масштабу, такі як І. Жолтовський, І. Фомін, В. Щуко, А. Щусєв, І. Таманян. Незважаючи на те, що практично кожний із названих архітекторів шанобливо ставився до творчих принципів і здобутків архітектури минулих періодів, їхня творчість розглядалася виключно як новаторство і досягнення нової влади.

Після оприлюднення умов конкурсу на проект Палацу Рад (1932), до якого долучилися представники різних архітектурних напрямків, питання мистецького синтезу одразу трансформувалося із другорядного в головне. Одним із учасників перегонів у конкурсі був архітектор Г. Гольц. Він стверджував, що саме цей конкурс слід вважати початком сучасних пошуків у синтезі мистецтв [3].

Конкурс на проектування Палацу Рад, як і переважна більшість інших, менш масштабних, конкурсів, що проходили у багатьох союзних республіках СРСР (включно з українськими конкурсами), мимоволі утвердив головну умову, без якої перемога була неможлива. Репрезентований проект обов'язково мав бути гранично великих розмірів [3]. Звернення до занадто великих проектів, іноді з порушенням пропорцій будівельних норм, притаманне як СРСР, так і Німеччині. Свідченням цього є Всесвітня міжнародна паризька виставка 1937 року, де дві могутні держави своїми непомірно високими монументами створили домінуючу композицію у просторовому об'ємі виставкової площі, сперечаючись між собою і одночасно із домінуючою вертикаллю Ейфелевої вежі.

Надмірна монументальність «сталінського стилю» в Україні починається саме із конкурсів на забудову Урядової площі в новоствореній столиці України – старовинному Києві. Хворобливе, гіпертрофічне бачення та розуміння архітектурних домінант стане логічним продовженням великих за своїми розмірами споруд, що започаткує нове лихо. В Україні почнеться масове знищення церковної архітектури минулих епох – особливо дзвіниць. Яскравим прикладом слугує руйнація київського шедевра Х століття – Михайлівського Золотоверхого собору при Михайлівському монастирі, який заважав зведенню головної будівлі ЦК ВЛКСМ (архітектор Й. Ланбардт) на Площі Рад. (Наведення прикладів конкурсів, що проходили у Москві, жодним чином не перекреслює розвідку про українську архітектуру тих часів, адже увесь СРСР залишався одним простором і керувався єдиними нормами та законами. У переважній більшості союзних республік майже сто відсотків постанов були дубльовані відповідними документами місцевої влади. Зрозуміло, що їх виконання проходило під прискіпливим наглядом спеціальних відомств). Вже з перших років ХХ сторіччя чітко окреслився процес, що відбувався на основі об'єднання фахових інтересів митців. Цей процес тривав до тридцятих років минулого сторіччя. Власне, аналогічні процеси проходили і в інших країнах світу, що пояснюється спільним полем творців. Майстер живопису, пластик, графік часто були однокурсниками вищої мистецької школи, а це означало, що вони відвідували одних викладачів на лекціях із теорії культури, мали спільні заняття з малювання, зустрічатися на натурних уроках. Крім того, спільне відвідування музеїв, галерей, бієнале зближувало митців у розумінні стратегічних мистецьких напрямків.

Залучення архітектора до образотворчого мистецтва тривало протягом довгого часу, але чітко окреслилося з кінця ХІХ - початку ХХ сторіччя. Окрім соціального об'єднання, у нагальній необхідності

співпраці на спільних замовленнях з'явилася нова важлива причина. Поштовхом стала модна праця популярного А. Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві» [2].

Спочатку книгу переклали і видали у Англії та Франції (1893р.). Аналізуючи засади нової теоретичної праці, Г. Вефлін у вступному слові до російського видання сказав, що це «було схожим на ефект свіжого дощу, що раптово впав на суху землю. Архітектуру я тут розумію як побудову цілісної форми, незалежної від мови форм» [1, 5].

Визнання синтезу мистецтв, окрім професійної, передбачало і політичну складову. Актуально, з точки зору керівництва новоствореної соціалістичної держави, було конструювати не лише «нове мистецтво», а творити виключно «соціалістичне мистецтво», яке, з точки зору правлячої соціалістичної системи, мало стати соціально-реалістичним, зрозумілим для простого народу. Цей «мистецтвознавчий» винахід – «бути зрозумілим для простого народу» – уже протягом наступного десятиліття (до 1941року) наробить чимало лиха. Бо саме за «незрозумілість» для простого народу творів образотворчого мистецтва, літератури та музики до в'язниці потраплять сотні ні в чому не винних художників, письменників, композиторів, архітекторів. Потраплять лише за те, що їх творчість не подобалась новим керманічам.

Отже, новій владі було потрібно синтетичне мистецтво, яке б мало усі ознаки співдружності радянської архітектори, живопису, скульптури, графіки. Таке дійство мусило дати стимул творчим, виробничим, соціальним і організаційним проблемам у мистецтві.

1934-го року у Москві відбулося Перше всесоюзне творче спільне засідання, де були присутні архітектори, скульптори, живописці новоствореної держави. Після бурхливих виступів і дебатів учасники дійшли до спільного висновку про необхідність створення єдиного керівного і виконавчого органу усіх мистецтв. Малося на увазі заснування єдиної Спілки, яка б об'єднувала і консолідувала представників різних мистецьких професій. Підсумком засідання стало видання спеціальної збірки «Питання синтезу мистецтв». Власне, це друковане видання і було програмою в окресленні завдань теоретичного та практичного напрямку у наступних діях взаємного входження архітектури в образотворче мистецтво і навпаки. Спочатку треба було позбутися інакомислячих. Зрозуміло, що будувати нову Спілку з тими, хто не підтримує магістрального спрямування, нова влада не могла. Попри те, що на засіданні були присутні митці, які репрезентували різні течії у образотворчому мистецтві і архітектурі, у підсумку усі підтримали різку критику розповсюдженого тоді стилю конструктивізму. Починався загальний терор взагалі і мистецький зокрема.

Конструктивізм потрапив у немилість. «Архітектура як мистецтво від Харкова до Ленінграда була підмінена первинним функціонально-формалістичним організмом без образу та єдності» (переклад з російської) [7, 16]. Так напише російська дослідниця Є. Муріна у книзі «Проблеми синтезу просторових мистецтв», що побачила світ у 1982 році. Для сучасних культурологів та мистецтвознавців такий текст розкриває цілу панораму розуміння «правильними» мистецтвознавцями нового мистецького стилю – соціалістичного реалізму. Практично це був приклад офіційного викладу. Питанню об'єднання образотворчого мистецтва з архітектурою приділялося багато уваги. Це була одна з небагатьох, а можливо і єдина, відповідь на завдання, поставлені тогочасною ідеологією, які важко розв'язувалися новою владою. Офіційна радянська художня культура програвала у безглуздій боротьбі зі зміцнілим у Європі стилем конструктивізму. Мистецтвознавці так і не розтлумачили необхідність підміни конструктивізму «неокласикою сталінського зразка», яка невдовзі запанувала на теренах СРСР.

У 1934 році учасники Першого всесоюзного творчого спільного засідання – митці, літератори, художники, архітектори – одностайно підтримали рішення, які стосувалися проблем синтезу усього соціалістичного образотворчого мистецтва. Радянський мистецький синтез у такий спосіб ставав програмним і обов'язковим для виконання. «В історії мистецтва немає проблеми більш складної і більш відповідальної, ніж проблема творчої співпраці окремих мистецтв. Ця найскладніша творча проблема постає перед нами не лише в плані теорії мистецтва, але і як актуальне питання живої художньої практики наших днів. Радянське мистецтво висуває проблему синтезу трьох просторових мистецтв як одного із найважливіших пунктів своєї творчої програми» [7, 186].

Зрозуміло, що, як і багато чого іншого, проблеми синтезу мистецтв були не лише радянськими. Синтез мистецтв спостерігався і в інших країнах світу, але саме радянський його різновид мав суто політичну складову.

Так, синтезу приділяли увагу у Баухаузі – відомій дизайнерсько-архітектурній школі Німеччини. Але проблеми розвитку та трансформації у культурі не були так тісно зумовлені політичним контекстом, як це спостерігаємо в СРСР і його найбільшій республіці – Україні. Адже відомо, що архітектори багатьох поколінь опікувалися концепцією «управління впливом на глядача за допомогою архітектури» [10, 100]. Напрочуд тотожними українській архітектурі є будівлі і розробки того часу у Німеччині (макет Народного будинку у Берліні авторства А. Шпеєра). Архітектура разом із політикою долучалися до становлення і керування художнім процесом країни. Будучи образною, декоративною, монументальною та помпезною, архітектура служила інструментом (залежно від того, яку будівлю споруджували) у вихованні, залякуванні та формуванні «патріотичної свідомості».

Стилістика в архітектурі СРСР була зміщена директивними указами на чолі з Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932р.). Новонароджена 1933-го року Спілка радянських архітекторів підтвердила новий магістральний творчий шлях. Соціалістичний реалізм переміг в усіх без винятку напрямках, видах і жанрах образотворчого мистецтва, народного мистецтва і архітектури. Нова доктрина була напрочуд зрозумілою. Архітектура мусила бути досконалою з технічної точки зору, економічно вигідною для замовника і виконавця, тобто держави, зручною і красивою. Споруди мають нести прапор радянської ери. «Продовжуючи кращі передові традиції російського класичного мистецтва, народів СРСР і світової художньої культури, на базі оволодіння марксистом-ленінізмом, Спілка художників СРСР стверджує метод соціалістичного реалізму в творчій діяльності радянських митців» [11,16]. Аналогічні положення зафіксовані у статутах інших творчих спілок. Члени професійних спілок об'єднані не за професіями в прямому розумінні цього слова, а за галузями виробництва. Членами Спілки архітекторів СРСР можуть стати архітектори, які є авторами проектів та будов, що свідчить про їхню професійну майстерність. Це значить, що не просто архітектор, художник, журналіст, письменник, композитор може бути членом відповідної спілки, а лише той, чия творча праця досягла відповідного рівня професійної майстерності» [11,16]. Отже, стає зрозумілим, що лише «свій», «правильний», митець, архітектор, літератор міг досягти успіху у новій країні. Пропонований синтез мистецтв перетворювався на обов'язкову складову успіху митця. Нині бажання дослідити власну історію з проблеми філософського осмислення трансформувалося у нове розуміння і сприйняття проблеми, архітектурних творів того часу, які, власне, завжди йшли поруч і не розмежовувалися з мистецькими процесами, залишаючись їх вагомою складовою. Стала зрозумілою етимологія багатьох вчинків представників мистецьких професій. Ми маємо логічне пояснення звернення художника та архітектора до образу і норми, яка подобається художній раді та високопосадовцям, від яких зрештою залежало життя твору і його автора.

Отже, нове гасло революції «хто не з нами, той проти нас», – миттєво стало статутною нормою професійних відносин. «Чужі» та «не свої» право на працю не мали. Таким чином архітектура, як і всі інші види пластичного мистецтва, опинялася у повній залежності від ідеології панівних класів і споріднювалася з українським живописом, скульптурою, графікою. Боротьба з владною машиною неминуче призводила до поразки. Митці, усвідомивши, чим закінчується така боротьба, мимоволі ставали індиферентними.

Автор погоджується з працями А. Каплуна «Стиль і архітектура» [5], А. Пучкова «Три парадокси тоталітарних середовищ» [8,34], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму. Філософсько-естетичний аналіз» [4]. За версією А. Каплуна, позасвідоме сприйняття поняття «стилі у епосі» є суто індивідуальним баченням проблеми. Доволі часто пропоновані версії не є стилями культурного споживання, бо епоха залишається категорією сталою і пропонувати або змінювати здобутки періоду – некоректно і, що важливо, – не фахово [5]. За А. Пучковим, розуміння новостворених стилів епохи є логічною відповіддю у сприйнятті моделювання несвідомо-свідомої соціальної рефлексії на появу архітектурних форм [8].

Вірогідно, такий підхід до сприйняття у дослідженнях мистецьких процесів та архітектури пояснює відповідь на питання, чому такої гіпертрофованої величі здобули державні споруди, а також скульптурні твори та живопис, що їх прикрашали. Йдеться, зокрема, про «...будинок ЦК комсомолу архітектора В. Лангбардта, будівлю НКВС (нинішня будівля Верховної Ради) І. Фоміна в Києві, гіпертрофованого розміру плакати та транспаранти, багатотисячні мітинги та костюмовані вистави як у Німеччині, так і в СРСР - УРСР» [9, 54–55].

З нашої точки зору, пояснення слід шукати у психології, а ще точніше – у психоаналізі. Вчення Карла Ґустава Юнга — швейцарського психоаналітика, психолога, філософа культури, родоначальника аналітичної психології, який першим запропонував ряд філософських концепцій: архетип, колективне несвідоме, комплекс, синхронність, – надзвичайно точно розкриває сприйняття простору у величій споруди. Вчений писав саме про фізичні розміри споруди, порівнюючи їх зі зростом нормальної людини. Звернення до пропонованої геометричної формули врешті допомогло знайти модуль у створенні «нової сталінської архітектури». Присутність тисяч однакових «людино-мазків» (це коли на живописних творах, зображуючи натовп, митець промальовував обличчя лише центральних фігур, що були розташовані у перших рядах, а решта зображених людей ставали мазками) на величезних, у кілька сотень квадратних метрів, живописних творах була необхідна виключно для прославлення величій керманіча та його оточення. Жодного художнього образу у таких творах не було.

Вчені, які досліджували психоаналіз, часто користувалися здобутками філософії екзистенціалізму, зокрема вченням М. Хайдеггера, яке справило великий вплив на естетичне вчення і, що найбільш цінне, на розуміння і сприйняття простору в архітектурі. Бурхливий злет архітектурного українського генія доби конструктивізму, а практично – пізнього авангарду 1930-40-х років, був зупинений страхом потрапити до каральних органів за невідповідність їх творчості з загальними правилами. Пропоновані твори відповідали виключно усталеній доктрині нового образу, що схвально сприймався владою. Будь-який мистецький супротив до початку Другої світової війни був зламаний.

Для більш повного розуміння проблеми слід звертатися до вивчення конкретних фактів, стильових ознак, політичного та соціального замовлення тих часів, а також до змалювання і осмислення

вторинних чинників – тиску керівних органів, емоційного стану митця, жорстокої війни, руйнації споруд та проблем їх відбудови, що внесли «алогізми у розвиток культури і у формування історичного та художнього процесу України – тоді складової частини тоталітарної держави СРСР» [10,103].

Сьогодні, з висоти вдало розпочатого архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, дуже легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи заперечувати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, в українській історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись із давно померлими героями тих подій, засуджуючи їхні вчинки та твори, не пояснивши і, що найприкріше, не розкривши усю правду до кінця. Відповіддю на численні запитання залишаються у першу чергу ґрунтовні наукові розвідки, що допоможуть відкрити правду про трагічний період вітчизняної історії.

Література

1. Иванов С.Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. К.: Стилос, 2001. 168 с.
2. Муріна Є. Проблеми синтезу просторових мистецтв. М.: Архітектура, 1982. 127 с.
3. Збірник архітектурно-будівельної інформації. К.: Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, БНТІ, 1947. 65 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Изд-во МПЦ, 1991. 137с.:ил.
5. Вейфлін Г. Предисловие к первому изданию "Проблема формы в изобразительном искусстве". СПб, 1896. С.5-9.
6. Степанов А., Иванов Г., Нечаев Н. Архитектура і психологія. М.: Стройиздат, 1993. 109 с.
7. Каплун А. Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 232 с.
8. Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред // А.С.С. 1998. № 2. С. 34.
9. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизка // Українське мистецтво. 2003. №1. С. 54-55.
10. Каракіс Йосиф: Судьба и творчество: Альбом - каталог. К.: Символ-Т, 2002. 103 с.: ил.
11. Творческие Союзы в СССР. М.: Юридическая литература, 1970. 287 с.

References

1. Ivanov S.G. (2001). Architecture in totalitarianism culture: a philosophical and aesthetic analysis. Kyiv: Stilos [in Russian].
2. Murina Je. (1982). Problems of synthesis of spatial arts. Moscow: Arkhitektura. [in Ukrainian].
3. Zbirnyk arkhitekturno-budiveljnoji informaciji. (1947). Kyiv: Upr. v spravakh arkhitektury pry Radi Ministriv URSR, BNTI. [in Ukrainian].
4. Gildebrand A. (1991). The problem of form in art. Moscow: Izd-vo MPTs. [in Russian].
5. Vefflin G.(1896). The Preface to the first edition "The Problem of form in art". Saint Petersburg: SPb. [in Russian].
6. Stepanov A., Ivanov G., Nechaev N. (1993). Architectural and Psychology. Moscow: Stroyizdat. [in Russian].
7. Kaplun A. (1985). Style and architecture. Moscow: Stroyizdat. [in Russian].
8. Puchkov A.(1998). Three paradoxes of totalitarian environments. A.S.S., 2, 34 [in Ukrainian].
9. Rohotchenko O. (2003). Today's art is far from distant and close. Ukrainsjke mystectvo, 1, 54-55. [in Ukrainian].
10. Karakis Yosif: The fate and creativity: Albom - katalog. (2002). Kyiv: Simvol-T. [in Ukrainian].
11. Creative Unions in the USSR. (1970). Moscow: Yuridicheskaya literatura, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018 р.

УДК 792.03(477) «196/198»

Рой Євгеній Євгенійович
доктор історичних наук, професор,
професор НДІ Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-6076-7236

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАНОРАМА ХОРЕОГРАФІЧНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДОРОБКУ П. ВІРСЬКОГО НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ В 1930-Х РОКАХ

Мета статті – висвітлити деякі аспекти жанрово-стилістичного різноманіття хореографічних постановок українського балетмейстера, окреслити його режисерсько-балетмейстерські підходи у процесі сценічних театральних відтворень як основи хореографічної майстерності митця на ранньому етапі творчого шляху. **Методологія** дослідження – визначає застосування мистецтвознавчого та аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним, що дало змогу дослідити жанрово-стильовий спектр творчого доробку українського хореографа в оперних і балетних театрах. **Наукова новизна** роботи – полягає в тому, що у ній уперше робиться спроба дослідити творчий доробок митця не лише як балетмейстера-постановника, але і артиста балету в 30-і роки минулого століття. З'ясовано, що народно-хореографічні чинники живили творчий талант П. Вірського, допомагаючи створенню глибоко-психологічні сценічні образи. **Висновки** – доведено, що, започатковані П. Вірським інноваційні сценічно-жанрові форми хореографічних постановок на оперній сцені, він використовав як ефективні засоби формування національної культури глядацької аудиторії. При всій строкатості його балетних вистав у зазначений історико-культурний період чітко вимальовується їх стилістичне забарвлення та мислення яскравими танцювальними образами.

Ключові слова: жанрово-стильова панорама; музична партитура; психологічно-образний характер; танцювальний фольклор; лірико-драматичний жанр.

Рой Евгений Евгеньевич, доктор исторических наук, профессор, профессор НИИ Киевского национального университета культуры и искусств