

економічних, екологічних Ю нормативно-правових, культурологічних та етнічних особливостей місцевості при планування програми розвитку певної дестинації.

Сучасні екскурсійні пивні екскурсії проводяться туристичною компанією «Интересный Киев». Гості відвідують пивоварні разом з гідом, знайомляться з технологією варки напою, вимогам до якості інгредієнтів, секретах поєднання смаків різних сортів пива та смаколиків. Також після завершення екскурсії є можливість спробувати різні сорти пива [2].

В Києві в ресторані «Пивна дума», що має власну пивоварню екскурсія для груп до 8 осіб триває 50 хвилин. Кожному гостю для дегустації видадуть набір з 4-7 сортів пива по 100 грам яке зараз зварені.. А також бокал пива, що сподобалося: світле або пшеничне – 0,5, або темне – 0,4 мл. Також до вартості входить сет «Стартовий» (курячі наггетси, філе мойви, сирні кульки з моцарелли, картопляні чіпси та грінки). В «Lisogybka» екскурсія проходить при групі до 30 осіб (тривалість з дегустацією 55 хв.). Кожному гостю пропонують 6 видів пива по 100 мл. або 2 бокали по 300 мл. на вибір.

Зазначимо, що набули поширення пивні екскурсії, а для розвитку пивних турів необхідно передбачити розміщення в спеціальних пивних готелях, гостьових віллах і будинках пивоварів, харчування у пивних ресторанах, пабах. До програм турів необхідно окрім дегустацій включати відвідання плантацій хмелю та ознайомлення з технологією виготовлення пива безпосередньо на виробництва, відвідування спеціальних музеїв фестивалів.

Джерела

1. Романів О. Я. Пивний туризм як перспективний туристичний продукт України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // eztuir.edu.ua.jspur.bitstream.
2. Крафтовий пивний тур по Києву [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.interesny.kiev.ua/excursion/kraftovyj-pivnoj-tur-po-kiyevu>.

Бабунич Юлія Ігорівна

Кандидат мистецтвознавства

Львівська національна академія мистецтв

ОСНОВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ МОДЕРНІЗМУ-АВАНГАРДУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано проблему наукових досліджень таких понять в українському мистецтвознавстві першої третини ХХ ст., як «авангард» і «модернізм». Розглянуто основні праці й проаналізовано авторські підходи. Ключові слова: наукові дослідження, мистецтво, модернізм, авангард, мистецтвознавство.

Актуальність. Модернізм, як період розвитку художньої культури кін. ХІХ – першої третини ХХ ст., в науковій літературі розглядається в різних понятійних і фактологічних площинах. Значна кількість публікацій з цієї проблематики не спричинила узгодження поглядів вчених на смислове наповнення самого терміну «модернізм», «авангард».

Мета роботи. Надзвичайно важливо чітко розуміти шляхи дослідження українського модернізму у хронологічному зрізі. Метою даної публікації є висвітлення наукового бачення цього явища у контексті українського мистецтвознавства першої третини ХХ ст.

Основний матеріал. Існують певні розбіжності як в тлумаченні поняття модернізму, так і його періодизації. Так, С. Гординський, відомий практик і теоретик мистецтва, модернізмом називає «тенденцію в мистецтві протиставитися іст[оричним] стилям, гол[овно] академізмові (у малярстві і скульптурі), застосовувати новаторство у формах та ідеях...» [1, с. 1634]. На антитезовість модернізму щодо стилів і напрямків мистецтва ХІХ ст. вказувало чимало інших авторів, акцентуючи при цьому на співзвучності «модерності» з сучасністю. В хронології явищ останнього десятиліття ХІХ ст. і перших десятиліть ХХ ст. термін «модерний» обігрувався в численних смислових конструкціях. В еволюції наукових поглядів на тогочасні естетичні явища трактування поняття модернізму змінювалося й вбирало у себе складнішу комбінацію означень. Зокрема, на думку В. Власова, модернізмом слід вважати «умовне означення тенденцій розвитку мистецтва, течій, шкіл, діяльності окремих майстрів, які стреміли до оновлення художньої мови і які вважали формальний експеримент основою творчого методу» [2, с. 578]. В іншому енциклопедичному визначенні модернізмом називають «сукупність мистецьких напрямів та стилів, які утвердилися наприкінці ХІХ – початку ХХ століття разом з новим розумінням людини, коли істотним стає все нетипове, особистісне» [3, с.63]. В такому широкому спектрі значень мистецькі артефакти означеного відтинку часу постають як нова якість естетичного світогляду, притаманного кожній творчій індивідуальності – носію нових формально-образних ідей.

Дослідження теми модернізму в українському живописі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. має власну історію. У Західній Європі перші теоретики модернізму були, водночас, й першими його

дослідниками – А. Бретон, Ф. Марінетті, А. Глез, Дж. Балла. Саме вони обґрунтували філософсько-естетичні засади мистецтва цього періоду. В Україні першими дослідниками модернізму і власної художньої творчості виступають М. Бойчук, О. Архипенко, П. Ковжун, М. Осінчук, С. Гординський, В. Іздебський, М. Семенко, К. Малевич, О. Богомазов, В. Пальмов. Вивчення модернізму фактично почалося з його появою, про що свідчить аналіз групи історіографічних джерел, що охоплює публікації в київській, харківській, львівській періодиці відповідного періоду. У 1910-20-х рр. відбувається якісно новий етап у розвитку художньої критики в Україні, що відіграє роль посередника між митцями-модерністами і публікою. Однією з головних тем ідейних суперечок на сторінках тогочасних часописів стають досягнення новітнього європейського мистецтва (у публіцистиці Західної України) і оцінка творів російського мистецтва (у східноукраїнській періодиці). Стосовно характеристики національного мистецтва, то тут дискусії точилися щодо осмислення чільних проблем української культури перших десятиліть ХХ ст. – шляхів розвитку мистецтва, форми і засобів вираження національного світогляду тощо.

Мистецький журнал «Артистичний вісник» став суттєвим стимулом для дослідження мистецтва модернізму, зокрема у Львові. На цій стадії формування національної мистецької критики та історії мистецтва важливим стало те, що авторитетні постаті культурно-мистецького процесу у своїй публіцистиці, здебільшого на сторінках національних часописів («Зоря», «Будучність», «Діло», «Літературно-науковий вісник», «Ілюстрована Україна», «Неділя» та ін.) пов'язували мистецькі події і явища в Галичині з загальними тенденціями розвитку естетичних поглядів в європейських культурних центрах. Відповідно до цього вироблялася фахова методологія щодо естетичної оцінки тих чи інших мистецьких явищ.

На ранній стадії осмислення нових тенденцій в естетичних практиках (як образотворчого мистецтва, так і літератури) чимало цінних спостережень висловлювали І. Труш та І. Франко. І. Труш – критик і живописець, – діяльність якого стала важливим етапом у розвитку художнього життя Галичини. Програмні завдання втілення в мистецтві рис національного світобачення художник виклав у редакційній статті журналу «Артистичний вісник» (1905 р.): «Ми повинні стояти...ногами на нашій землі, головою бути в Європі, а руками охоплювати як можна ширше культурні справи української нації» [4, с. 33]. У статті «Нові напрями в живописі» І. Труш приділяє увагу імпресіонізму, який активно обговорювався в українській критиці 1880-90-х рр. Він закликає вітчизняних художників освоювати імпресіоністичну систему живопису, пояснюючи її малярські засоби. Також Труш вдається до аналізу символізму, трактуючи його як «художню школу, що змогла висловити в мистецтві власне, індивідуальне бачення світу» [5, с. 151].

На цій ранній стадії формування професійних поглядів на проблеми живопису в парадигмі модернізму в українській історіографії не було праць, в яких би були здійснені спроби систематизації стилів і напрямків «нового» європейського мистецтва. Такі публікації з'явилися дещо пізніше, і пов'язані вони були з процесом активізації культурно-мистецького життя в Україні наприкінці 1910-х – початку 1920-х рр. Серед їхніх авторів – як мистецтвознавці, так і безпосередні практики мистецтва: М. Бурачек, Ю. Михайлів, І. Врона, К. Малевич, М. Голубець, П. Ковжун, М. Вороний, С. Гординський та ін. Тогочасна українська періодика, зокрема, такі журнали як «Авангард» і «Нова генерація», зорганізувала критичну діяльність представників різних течій модернізму навколо нагальних проблем.

Львівський мистецтвознавець М. Голубець, який впродовж тридцяти років (з 1909 по 1939 р.) займався редакційною, публіцистичною, історичною, архівною роботою, постійно публікуючись у тогочасній галицькій періодиці, видає журнал «Українське мистецтво», наповнений статтями про тогочасних українських митців. Серед них особливо схвально відгукується про талант О. Новаківського, пишучи нарис про його творчість [6]. Автор відводить художнику головну роль у створенні вічної краси, що відправляє глядача у «царство невловимих абстрактів». Історик мистецтва робить показовий для свого часу висновок: «Завданням артистів і тих, що стоять до мистецтва ближче, – виробити у своєї суспільності зрозуміння для важливості, для необхідності мистецтва» [6, с. 19]. У центр розмови М. Голубець ставить художню майстерність митця, розглядаючи її на тлі гострих проблем художнього життя.

Вагомим у вивчення української культури і мистецтва також є внесок Д. Антоновича. Особливо цінними для нас постають його студії мистецтва 1910-30-х рр. В контексті цих досліджень вчений пише монографічні нариси про Т. Бойчука, О. Мурашка і видає їх разом з текстами інших авторів у вигляді серії «Майстри українського мистецтва» у Празі. Д. Антонович є також автором праці з історії української культури, що має синтетичний характер. Він виділяє в українському мистецтві візантійсько-романський стиль, готичний, ренесансний, бароковий, рококо, класичний і еkleктичний. В розділах про мистецтво 20-30-х рр. ХХ ст. Д. Антонович уникає категоричних стильових визначень. Він пише, зокрема, про М. Бойчука та його школу, про заснування Української академії мистецтв, яку називає «визначним вогнищем українського мистецтва» [7].

З середини 1930-х рр. зі зміцненням тоталітаризму в радянській частині України посилюється ідеологізація художньої культури, запроваджується соціалістичний реалізм, авангардне мистецтво

оголошується ворожим, знищується. Його вивчення і осмислення здобутків опинилися під забороною. Перерва у мистецтвознавчих студіях, пов'язана з другою світовою війною, змінюється подальшим пожвавленням у дослідженнях художньої культури модернізму.

Джерела

1. Гординський С. Модернізм. Енциклопедія українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. – Львів, 1993-1996. Т. 5, 1996. – С. 1634.
2. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. / В. Власов. – Санкт-Петербург: Лита, 2000-2004. Т. 4. – 831 с.
3. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры. Полигнозис. – 2000. № 2. – С. 63-76.
4. Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX – початок XX ст.: хрестоматія / Л. Савицька. – Київ: ТОВ «Кадри», 2001. – 321 с.
5. Труш І. Нові напрями в малярстві / І. Труш // Львівський науковий вісник. – Т.5. Кн.1 – 3. – Львів, 1899. – С. 151.
6. Голубець М. Олекса Новаківський. Шляхи / М. Голубець. – 1915. – С. 19-21.
7. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага: Видання Українського Університету, 1923. – 340 с.

Полякова Юліана Юрївна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА МАРИНИ ЦВЕТАЄВОЇ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена аналізу драматичної творчості Лесі Українки та Марини Цвєтаєвої з точки зору їх сценічності. Авторка вважає, що поетична мова, насичена метафорами та афоризмами, відсутність дії, ідейна складність стають на перешкоді до постановок творів обох поетес на сцені. Але сучасний театр може опанувати цю драматургію за допомогою втручання у дію пластики та музики. Ключові слова: Леся Українка, Марина Цвєтаєва, драматургія, сценічність, театр.

Леся Українка та Марина Цвєтаєва – дві великі поетичні постаті, які залишили нам у спадок не тільки ліричну, але й драматичну поезію. Незважаючи на велику кількість вистав, їх драматичні твори, по суті, тільки починають опановувати сцену. За життя обох поетес достойних втілень цих творів не відбулося. І потім досить довго над їх творами висів тягар несценічності. Реалістичний, психологічний театр майже не дав цікавих вистав за їх творами. Задача статті: виявити спільні риси драматичних поем Лесі Українки та Марини Цвєтаєвої та можливі засоби їх втілення сучасним театром.

У сюжетному плані драматичну творчість Лесі Українки та Марини Цвєтаєвої поєднує те, що обидві авторки тяжіли у своїх драмах до загальноєвропейських, античних та біблійних сюжетів, що вони намагалися вирішувати «вічні питання» на історичному матеріалі, асоціюючи його з сучасністю.

Треба зауважити, що драматична творчість Лесі Українки вже з 1930-х років привертала увагу дослідників. Досить згадати книги А. Гозенпуда, Л. Кулинської, О. Бабишкіна, М. Драй-Хмари, С. Хороба, статті О. Білецького, Ю. Шевельова, О. Вісич, І. Юдкіна-Ріпуна та ін. Зауважимо, що й сучасні літературознавці багато пишуть про самі драми – і досить мало про втілення. При цьому кожна публікація так чи інакше торкається проблеми сценічності. Але визначення терміну «сценічність» з точки зору літературознавства та театрознавства дещо відрізняється. Наприклад, укладач «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів вважає, що «йдеться не лише про зовнішні ознаки такого твору (оптимальна тривалість дві-три години, поділ на яви, акти, картини, наявність невеликої кількості дійових осіб), а й про внутрішні, що відповідають «закону сцени», синтетичному театральному мистецтву, де враховують режисуру, акторське виконання, роботу художника, композитора, світлові та шумові ефекти тощо» [3]. Ми бачимо, що автор статті перелічує всі компоненти вистави, але явно віддає перевагу формальним ознакам (довжині п'єси, кількості дійових осіб, можливості показати місто дії). Натомість театрознавець О. Клековкін вважає, що сценічність – це «виграшні сценічні ситуації (переодягання, ошукування, приховування та ін.), вміння драматурга і режисера будувати інтригу сценічного дійства...» [2, с. 466]. Клековкін відзначає моменти, що пов'язані з розвитком сценічної дії, яка не дає виставі перетворитись на художнє читання.

Але відомо, що незважаючи на досить велику кількість п'єс (майже півтора десятка), Леся Українка не дуже хотіла бачити їх на сцені. Її драматичні твори підпадають під поняття «поетичний театр», яке характеризує не жанр твору та не особливу (віршовану чи ритмізовану) організацію тексту, а спосіб світобачення автора. Драма для неї була лише таким способом організації тексту, за допомогою якого носії різних концепцій мали змогу емоційно та пристрасно висловити свою точку зору. На початку XX ст. «драми ідей» Лесі Українки, в яких ставилися питання моралі, ролі релігії та мистецтва в суспільстві тощо, вважалися надто складними для українського побутового театру. Як відомо, сучасні літературознавці також не дуже задоволені втіленням творів Українки на теренах театру, хоча він вже має у своєму розпорядженні засоби не тільки психологічного, але й різних видів експериментального театру, зокрема такого, що звик оперувати не вербальними а зоровими образами. Але й при цьому залишаються певні складнощі у втіленні