

Глядач естради, по суті, сам вирішує, яка ділянка сцени повинна бути об'єктом його уваги. Режисер лише більшою чи меншою мірою допомагає глядачеві зробити цей вибір за допомогою різних прийомів, світлових ефектів, мізансценування тощо. Більша чи менша ступінь уваги глядача обумовлюється не тільки ступенем участі в сюжеті того чи іншого персонажа, але й місцем актора на сцені.

Увагу телеглядача (як і кіноглядача) на тому чи іншому об'єкті зосереджує телевізійний режисер, бо в полі зору камери знаходиться не вся сцена (як і в полі зору театрального глядача), а лише та ділянка, яка в даний момент заслуговує, на думку режисера, найбільшій увазі. Іншими словами, незалежно від волі глядача телевізійний режисер робить вибір, як би вирізуючи з простору найбільш істотне для видовища (для глядача) і переносить це на екран.

Головна відмінність телебачення від естради полягає в тому, що телебачення показує глядачеві не реальний світ, а лише його площинне, двомірне зображення на екрані. «Вирізаний» камерою простір, зображення якого передається на екрані, може бути показаним в різній масштабності, з різних точок зору.

Отож, з'ясувавши головні відмінності між естрадою та телебаченням, ми прийшли до висновку, що існує низка невирішених проблем, які негативно впливають на взаємодію цих двох видів мистецтв. Слід в подальшому звернути на це увагу і спробувати знайти рішення цих в проблем на практиці.

Список використаних джерел:

1. Багіров Е. Г. Нариси теорії телебачення / Е. Г. Багіров – М.: Мистецтво, 2007. – 267 с.
2. Вартанов А. Телевізійні видовища / Н. Вартанов. – М.: Мистецтво, 1991. – 274 с.
3. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / Валерій Павлович Зайцев. – К.: Дакор, 2003. – 304 с.
4. Клітін С. С. Естрада: Проблеми теорії, історії та методики: навч. пос. / Станіслав Сергійович Клітін. – Л.: Мистецтво, 1987. – 190 с.
5. Новікова А. А. Сучасні телевізійні видовища: витоки, форми та методи впливу / А. А. Новікова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.

Строкаль А.О.

студентка,

Київський університет імені Бориса Грінченка

ДО ПИТАННЯ ПРО МОТИВ МОЛОДОСТІ В ТВОРЧОСТІ ГОРОДА КЛІМТА

Віддаючи належне художникам ХІХ-ХХ ст., які неодноразово досліджували тему краси та молодості як одну з унікальних і значущих у контексті різних світоглядних концепцій, ми отримали певну формулу ідеалу, яка підкорює своїм солодким плодом з едемського саду. Художники, чий майстерні стали дослідницькими лабораторіями, намагалися зафіксувати та увіковічнити швидкоплинне, невловиме – молодість, яка з часом стала синонімом ідеалу. Проте шалене захоплення красою, яке інсценувало естетичний вибух на зламі століть, було далеким від осягнення краси та

молодості як сакральної таємниці світу. Мета майстрів – зафіксувати трансформацію життєвого процесу в людському образі шляхом прославлення феномену молодості. Одним з них був Г. Клімт. Мова виразності художника була зосереджена на характері і духовній значимості краси, єдності духовного і тілесного як основи художньої гармонії, яка підсилювала індивідуалізм, контрастність світу. Проте, віртуозність та унікальність, яка відрізняла його, полягала не в тому. В його роботах певного періоду, окрім оспівування юності та краси, набрав оберту культ хворобливості, «старіння образу», згасання людини й природи. Він торкався сфери потворного, бридкого, огидного, зберігаючи при цьому захопливу й неймовірну красу в своїх полотнах. Клімт прагнув надати красі стихійної сили, цим самим сколихнувши європейські цивілізації. Нова енергія, легкість малюнку, «ударність» декоративних акцентів, витончених ритмів, ефектів кольорових контрастів, багатства золота та його запаморочливого сяйва, що вражає поєднувалось із зображенням людини, даючи майстру сміливий вихід у новий творчий простір.

Композиційна побудова картин засновувалася на активному суворому ритмі геометричних площин, а також на рослинному декорі... Його твори змушують відчувати неймовірний, п'яний аромат квітки, який бентежить серце, змушує його частіше битись. Відчувати, як кривизною ліній стебла рослини пульсує і б'ється гаряча кров плоті, шукаючи вигини, складки на листках, наповнює суть... визначає характер, стилізує, перетворює. Відчувати рослину, щоб відкрити дух молодості – ось що потрібно майстру декору. Імпульс заданий, тепер важливо, щоб він не ослаб. Зображення природи – головне джерело здорової творчості, що виростало з захоплення декоративним орнаментом. Проте від природи можна вимагати тільки те, що вона може дати: елементи, але не цілі ансамблі. Тільки з одного пучку трави не можна створити багатство ліпнини на спорудах собору чи театру. Створення форми шляхом трансформації та стилізації ліній з їх витонченістю, з їх повнотою та кривизною, і дотепер є найпростішим, але водночас піднесеним засобом виразності художньої абстрактної мови Клімта. Створюючи свою індивідуальність, майстер, використовуючи декоративність як інструмент модерну, стає цікавим, експресивним, різноманітним. Коли ламаються всі лінії і деформується форма, ми нарешті підходимо до чогось дійсно нового, абсолютно оригінального... Не можна одразу прийти до досконалості... Стиль не створюється за один день, до нього йдуть на дотик, щоб створити нове і не тягнути на собі звички старих форм, контурів, усієї спадщини, отриманої від минулих часів, потрібно вийти за рамки та освітлювати майбутнє у сяйві минулого.

Клімт захоплювався динамікою життя та співвідношенням в ній одвічних філософських сенсів. Трансформацію людського образу в результаті його переходу з однієї фази життя в іншу майстер часто зображував через призму краси-юності, шляху від життя до смерті («Три віки жінки», 1905 р., «Надія І», 1903 р.). Таємницю життя Клімт намагався розкрити через фатальні шляхи смерті, які неможливо змінити, як і неминучу деформацію краси. Майстер пензля оспівує красу як вільний, безтурботний, швидкоплинний рух, зв'язаний путами вічності. Багатогранність віртуоза несе в собі ідею не тільки віку жінки, а й нероздільність життєвої теми людини та природи, приклади, якої зображені в образах водяних німф.

Відкриваючи все нові ракурси світосприйняття стилю майстра, можна побачити ідею єднання свободи та мрії через еротичну розкнутість у його творчих

роботах. Інтимна складова еротизму розкриває невинність та щирість духовного розкріпачення через призму храму тіла. Основою для демонстрації культу жінки, еротичних інстинктів є тіло, оспіване духом еротизму, навіть у найвідвертіших сценах, не облите окропом бруталних мотивів («Лежача напівоголена», 1917 р.). Графічні роботи майстра були немов противагою для закостенілих мотивів плоти, які можна порівняти з архітектурними мотивами («Стара жінка, що стоїть», 1905 р.). Статична конструкція, яка навіює думки про старість та вічність, ввібрала себе таємничу енергію світу та її гармонію. Неміч та дряхлість виступала яскравим контрастом на тлі квітучої юності та краси.

Відсуваючи на другий план не менш цікаві та одвічні теми світового мистецтва, тема віку людини, її краса та молодість, набувають найбільшої актуальності у творчості Г. Клімта. Культ жінки простежується в багатьох спектрах творчості майстра, методом контрасту або засобом оспівування юності та краси. Виразивши власний час і дух своєї епохи, віртуоз Клімт, завжди буде впізнаваний серед безлічі інших митців (хоча б своєю мовою виразності) плавним перетворенням орнаменту в тіло, а тіла – в орнамент.

Список використаних джерел:

1. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман // Новая история искусства. – СПб: Азбука-классика, 2008. – 480 с., ил.
2. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / Сост. И. Г. Мосин. – СПб.: ООО «СЗКЭО», 2008. – 192 с., ил.
3. Полевой В. Искусство XX века. 1901-1945 // Малая история искусств. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
4. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 276 с., ил.

Ширяєв Т.В.

старший викладач,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ІСТОРИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ КИЇВСЬКИХ ГОТЕЛІВ ПІДВИЩЕНОГО КОМФОРТУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ МОНАСТИРСЬКІ СТРАННОПРИЇМНИЦІ

Київські готелі підвищеного комфорту беруть свою історію з середини XIX ст., коли на мапі міста почали з'являтися підприємства, котрі сформували окремий, так би мовити «вищий клас» в міській готельній ієрархії.

Не зважаючи на те, що інфраструктура таких готелів майже завжди копіювалася з західноєвропейських аналогів (зокрема німецьких та французьких), витоки формування цього класу готелів, слід шукати в міському господарстві Києва кінця XVIII – початку XIX ст. Поява готелів підвищеного комфорту, стала можливою завдяки об'єднанню трьох складових, які до того часу були присутні на ринку готельних послуг: *монастирські странноприймниці, міські садиби і багатокімнатні квартири та «професійні» готелі.*

Монастирські странноприймниці – являють собою найстарший тип київських споруд з тих, котрі спеціально були побудовані для прийому