

9. Schuch J. Interkulturelle Kompetenz – die Kür der Kinder- und Jugendarbeit? [Электронный ресурс] / J. Schuch. – Jugendsozialarbeit news. – 05.05.2003. – Режим доступа : <http://www.news.jugendsozialarbeit.de/>
 10. Zaleskienė I. Pilietinė komunikacija ir tarpkultūrinis ugdymas / I. Zaleskienė // Acta paedagogica Vilnensia. – Т. 16. – Р. 56–62.
 11. Jokikokko K. Perspectives to intercultural competence / K. Jokikokko // Research in Educational Sciences. – 2005. – № 23. – Р. 89–106.
- Отримано 01.06.2012

Анотація

Отрощенко Лариса. Розвиток міжкультурної компетентності в системі вищої освіти.

У статті розглянуто різні підходи до концепту “міжкультурна компетентність”; представлено її структуру; окреслено шляхи її розвитку у системі вищої освіти.

Ключові слова: міжкультурна компетентність, вища освіта, навички, знання, ставлення, обізнаність, розвиток.

УДК 75.056:792.09

Сергій ПОБОЖІЙ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА СЦЕНОГРАФІЇ

У статті простежуються основні етапи ілюстрування давньоруської писемної пам'ятки “Слово о полку Ігоревім”. Проводиться аналіз дискусійних статей щодо оформлення сцени українськими художниками театру. Наголошується актуальність конструктивізму в українському театральному мистецтві.

Ключові слова: А. Петрицький, конструктивізм, “Слово о полку Ігоревім”, сценографія, театр.

Постановка проблеми. Знаходження візуального образу літературного твору в різноманітних видах мистецтва завжди було актуальним завданням у художній культурі. Значний інтерес, а разом з тим і надзвичайну складність для митця мають героїчні стародавні епоси. Художник, беручись за ілюстрування сценографії подібної писемної пам'ятки, стикається з тим, щоб дотримуватися історичної правдоподібності або створювати авторську версію, спираючись на власне прочитання. Надзвичайний інтерес у цьому питанні становить “Слово о полку Ігоревім” з огляду на його інтерпретацію у театральній сценографії під впливом ідей конструктивізму у 20-х рр. ХХ ст.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема візуалізації літературного твору у різних видах мистецтва виявилася актуальною у ХХ ст. Огляд значної кількості творів мистецтва на тему героїчного епосу “Слово о полку Ігоревім” за 500 років здійснено у статті “Пам'ятці

давньоруської культури – 800 років” [2, с. 50–59]. Об’єктом дослідження автора стали твори графіки, живопису, декоративного мистецтва та театрального мистецтва. Відмічаючи декорації та костюми Ф. Федоровського у постановці опери “Князь Ігор” (1934), автор публікації оминає роботу А. Петрицького на українській сцені. Костюми до опери “Князь Ігор” у виконанні А. Петрицького зазнали позитивної оцінки в академічному виданні [6, с. 160]. Український дослідник В. Павлов відмічає вміння А. Петрицького “/.../ органічно поєднати виразність конструкцій і мову живопису, використовуючи пластичні можливості сценічного простору /.../ [12, с. 131]. Стислий огляд творчого шляху А. Петрицького здійснено Д. Горбачовим у вступній статті у книзі спогадів про художника [1, с. 3–8.]. Матеріали меморіального значення містяться у збірнику “Живі традиції” [5]. Цікаві думки з приводу ролі і місця національного костюму в театральній сценографії А. Петрицького висловила О. Красильникова, підкреслюючи, що саме в костюмі “переконливо знайшли свій концентровано-образний вияв характерні складові національної ментальності” [8, с. 16].

Мета дослідження полягає в простеженні основних етапів ілюстрування літературної пам’ятки “Слово о полку Ігоревім” та принципів театральної сценографії конструктивізму та їх втілення А. Петрицьким в оформленні опери “Князь Ігор”.

Виклад основного матеріалу. Традиції ілюстрування давньоруської літературної пам’ятки “Слово о полку Ігоревім” сягають епохи Середньовіччя. Окремі ілюстрації, в яких відображено похід князя Ігоря, зустрічаються у Радзивілівському літописі XV ст. У свою чергу, вони мали більш ранні образотворчі прототипи, на які орієнтувалися середньовічні майстри. Після публікації “Слова” на початку XIX ст. з’являються й перші спроби його осмислення та прочитання за допомогою образотворчих засобів. У класичному розумінні цього слова ілюстрації до “Слова” з’являються в середині XIX ст. Одним з перших інтерпретаторів цієї пам’ятки став угорський художник М. Зічі, твори якого, як і А. Шарлеманя та І. Панова, вирізнялися академічним і романтичним спрямуванням.

Наступний сплеск інтересу до “Слова” спостерігаємо у другій половині XIX ст. До нього звертаються у своїх живописних і графічних творах В. Васнецов, Н. Дмитрієв-Оренбургський, В. і К. Маковські, Н. Каразін, В. Перов. Поступово митці відходять від показу батальних сцен, зосереджуючи увагу на настроєвих чинниках, функції яких втілюються в основному в пейзажі.

Помітні зміни в образотворчій інтерпретації “Слова” відбуваються наприкінці XIX – початку XX ст. У цей час посилюються тенденції пошуку національного стилю, що знайшов вияв і в зближенні видів мистецтв, їхньому синтезі. До теми походу князя Ігоря зверталися у

своїй творчості І. Горюшкін-Сорокопудов (1907), І. Малютін (1913), М. Козес (1910), Т. Петрусевич (1900). Образи “Слова” приваблювали й художників – “мирискусників” (І. Білібін, О. Бенуа, М. Добужинський). Представник молодшої генерації “мирискусників” – Г. Нарбут, будучи учнем Глухівської гімназії, створює композицію на тему давньоруської пам’ятки. Оригінальні композиції на тему “Слова” створили українські художники І. Падалка (1928) та А. Ждаха.

Мистецтво авангарду надало оригінальні образотворчі інтерпретації цієї пам’ятки, зокрема Н. Гончарова в ілюстраціях до німецького видання “Слова” [13, с. 141–159]. Розвитку театрального художнього оформлення сприяла також опера О. Бородіна “Князь Ігор”, якій судилося довге сценічне життя. Від початку задуму до прем’єри опери у 1890 р. – відстань майже у двадцять років. За цей час композитор пережив і захоплення сюжетом музичного твору (підказаного критиком В. Стасовим), і розчарування в опері як музичній формі. О. Бородін залишив головні сюжетні вузли першоджерела – “Слова о полку Ігоревім”. Проте він увів нові дійові особи – Володимира Галицького, скоморохів, невільниць, ратників та ін. Розбіжність лібрето та літературної пам’ятки свідчили про прагнення композитора вступити в діалог з автором “Слова”, підсилити героїчний пафос твору, розкрити монументальні побутові сцени, передати психологічні аспекти головних героїв музичного твору.

Беручи за основу пісню, арію, О. Бородін звертався до усної народної творчості, підкреслюючи тим самим фольклорну основу твору. Але вільне поводження автора з текстом “Слова” спиралося на ґрунтовне знання літописів і творів, з яких він черпав історичні відомості. На енциклопедичні знання композитора щодо “Слова” указував критик В. Стасов. Один з авторів повідомляв про те, що композитор “побував неподалік від Путивля” [7, с. 5]. Не виключено, що О. Бородін був і в самому місті, адже Путивль виступає в опері як “знакове” місто. Саме тут, на міській площі, розпочинається дія прологу. Звідти Ігоря проводжала Ярославна, там же сумувала за ним (знаменитий плач Ярославни). У Путивлі мав намір правити один з героїв опери – князь Володимир Галицький. У цьому місті відбувається й остання, четверта дія опери. Якщо композитор так ретельно студіював документальні джерела, то цілком ймовірно, що він мав на власні очі ознайомитися з легендарним літописним містом.

Поряд з музикою і лібрето значну роль в опері виконувало й сценічне декораційне оформлення. Першим художником опери “Князь Ігор” був М. Реріх. Очевидно, що праця над цим музичним твором була співзвучна настрою митця та його зверненням у своїй творчості до старовини. Саме у ті часи, на думку художника, люди були гармоній-

ними натурами на протигагу сучасній цивілізації. Театральні декорації М. Реріха були дуже співзвучні до його станкових робіт. Це були ніби картини за мотивами театральньо-сценічних творів, а в його творчості відбилися тенденції станковізму в театральному живописі. Для антрепризи С. Дягилєва М. Реріх оформив “Половецькі пляски” (1909), а незабаром – і всю оперу (1914).

У перші десятиліття ХХ ст. світове театральньо-декораційне мистецтво зазнає кардинальних змін. Поступово закріпилося розуміння спектаклю як цілісного мистецького організму. Новатори сцени вели боротьбу з академічними традиціями. Останні спиралися в основному на натуралістичні методи відтворення сценічної дії на сцені. Але вже на початку ХХ ст. спостерігалися спроби пошуку сценічного еквівалента символістським та неоромантичним явищам у драмі. Помітні зрушення відбувалися паралельно зі змінами нового підходу до театральнього спектаклю у творчості таких новаторів сцени, як В. Мейерхольд, О. Таїров, Є. Вахтангов. Починаючи з середини 20-х рр. ХХ ст. театральний експеримент був тісно пов’язаний з конструктивізмом. Театральна дія сприймалася у синтезі традиційної форми спектаклю та масового дійства, інколи – за допомогою інших видів мистецтв (кіно, графіка, фотографія). Одночасно змінюється й сам тип художника-творця.

Значне місце у формуванні нових засобів театральної виразності і сценографії належить конструктивізму – одній із течій авангардного мистецтва ХХ ст. Пошук нових елементів, організація життя на сцені відбувалися за допомогою сценічних засобів виробництва. Художники-конструктивісти підходили до творчості максимально з раціоналістичної точки зору, відкидаючи романтичний, суб’єктивний підхід. Об’єктивними елементами композиції конструктивісти вважали коло, конус, циліндр, куб, шар. Вступаючи один з одним у сполучення, ці геометричні фігури завжди залишають об’єктивну характеристику. Виявляючи у зовнішній формі конструкцію об’єкта, конструктивісти зводили композицію до простої естетичної конструкції, в якій головне місце відводилося гармонізації форми. На думку конструктивістів, важливу роль у створенні композиції відігравало також протиставлення діагоналей та горизонталей.

Суголосні думки висловлює український художник О. Богомазов у доповіді “Основні завдання розвитку в Україні”, де пропонує виділити ядро – основні конструктивні елементи та другорядні елементи. Отже, підсумовує митець, “три основні елементи існування мистецтва – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал” [16, с. 408].

Концептуальні засади конструктивізму співпадали з поняттям колективного, що ототожнювалося з революційними ідеями. З ними асоціювалося мистецтво пролетарського майбутнього. З початку 20-х рр. ХХ ст. ідеї конструктивізму знайшли відображення у творчості Н. Альтмана, В. Татліна, Е. Лисицького, К. Малевича, О. Родченка. Мистецтво відмовилося від інтуїтивного способу пізнання дійсності, надаючи перевагу раціональному началу. Відхід від натуралізму в театрі потребував нових засобів вираження, які б виявляли та підкреслювали тектонічні, функціональні та просторові функції матеріалу. Конструктивізм мав теоретиків і прихильників, які тлумачили концепцію нового стилю широкому загалу. Зокрема в одній статті автор пояснював основний принцип конструктивізму, в основі просторової думки якого знаходилося площинно-живописне уявлення. Мінімальною одиницею такого живописного уявлення вважалася рівно пофарбована поверхня [14, с. 16]. Подібний підхід використав В. Татлін у декораціях до спектаклю “Зангезі” (1923), поставленого за мотивами “сверхповести” В. Хлебнікова.

Прийоми авангардного станкового живопису переносяться на підмостки театральної сцени. Одним із перших, хто започаткував у театральній сценографії кубізм, була Олександра Екстер, його принципи відстоювала Любов Попова. У костюмах і театральних декораціях вона виявляла в геометричних формах конструктивну основу об’єктів. Спочатку це було зроблено у спектаклі “Ромео і Джульєтта” (постановка А. Таїрова у Московському камерному театрі, 1920 р.), а потім у “Великодушному рогоносці” у постановці В. Мейєрхольда (1922). П’єсу Кроммелінка “Великодушний рогоносець” переклав у 20-ті рр. ХХ ст. історик театру, мистецтвознавець і поет, уродженець Путивля І. Аксьонов (1884–1935). Невдовзі вона з’явилася у постановці Вс. Мейєрхольда, і, на думку деяких дослідників, саме наш земляк зумів передати відомому режисеру своє захоплення змістовною та формальною конструкцією цього сміливого фарсу. І. Аксьонов виступив також на диспуті з приводу цього спектаклю, який було організовано асоціацією діячів революційного мистецтва. У статтях і виступах історик театру відстоював принципи театрального конструктивізму, головним ідеологом якого він вбачав Л. Попову. Високо оцінюючи її творчість, І. Аксьонов також оцінив і значення конструктивізму, концептуальні засади якого втілилися незабаром в архітектурі та дизайні.

Опера “Князь Ігор” побачила світ на українській сцені у перший театральний сезон 1925 р. в столичному театрі опери в Харкові. Постановку “Князя Ігоря” було здійснено в оформленні українського художника Анатолія Галактіоновича Петрицького (1895–1968). Митець повернувся до Харкова з Москви, де він навчався у ВХУТЕМАСі. Вже

на той час А. Петрицький пробував свої сили у сценографії. Слід відмітити його ескізи костюмів до ексцентричного танку К. Голейзовського (Московський камерний балет, 1922). Вже в них було відчутне тяжіння до створення костюмів у дусі конструктивізму, в яких віддавалася перевага підкресленої геометричності форм. Проте запровадження нових форм у сценографії викликало неоднозначну реакцію як серед глядачів, так і серед театральних критиків.

А як же самі митці сприймали нові зміни у театрі? У дискусійній статті про оформлення сцени український художник театру В. Меллер зазначав про необхідність радикальних змін у театрі, які він вбачав у новій формі організації сценічного простору. На думку сценографа: “Оформлення сцени і вбрання повинні бути строго координовані з роботою режисури” [10, с. 164]. У статті “Сучасність потребує майстра”, вміщену в часописі “Барикади театру” (1924 р., № 2–3), цей же автор розмірковував над тим, яку роль відігравав художник у театрі попередніх часів і яку місію він повинен виконувати в сучасному театрі. На думку автора, це повинен бути насамперед “майстер, озброєний знанням”. Якщо у старому театрі художник був ремісником, в умовному – дилетантом, то у сучасному він повинен стати майстром.

Ці ж думки він продовжував розвивати у статті “Співстановники”, надруковану в журналі “Театр і драматургія” (1935, № 7, с. 37–38). Наскрізь проникнута революційними гаслами, стаття відбивала динаміку процесів, які відбулися у період з 1924 по 1935 р. В. Меллер закликав до пошуку нових засобів формування художнього образу на сцені. Одним із дійових компонентів вистави повинен стати колір. Даниною моді тих часів була також активна участь глядача у підготовці вистав, їхнє обговорення, а інколи – і втручання у творчий процес.

Свої думки з приводу театральної сценографії висловив художник О. Хвостенко-Хвостов у низці статей, опублікованих упродовж 30-х рр. ХХ ст. Аналізуючи свою працю над “Царевою нареченою” М. Римського-Корсакова, він мав уникнути натуралізму і так званої “театральщини”. Це призвело художника до висновку про те, що потрібно надати “правдиві, реалістичні картини минулого, створити разом емоційно насичене оформлення і тим піднести ідейну суть художнього образу спектаклю” [5, с. 101].

У роботі над оперою художники зіткнулися з тим, що ця музична форма має настільки специфічну природу (брак динаміки, статичність артистів), яку дуже важко зруйнувати і перевтілити на сучасний манер. З точки зору О. Хвостенка-Хвостова, цінність опери як музичного явища визначає характер декоративного оформлення вистави. Так у роботі над оперою Р. Вагнера “Лоенгрін” він мав намір подати її як народний концерт, театралізоване свято, уникаючи при цьому містичності.

Оформлюючи “Князя Ігоря”, художник поділяв думки композитора щодо монументальної форми опери. Ось чому феєричність барвистих костюмів поєдналася із загальним кольоровим вираженням музичного дійства, що разом становило синтез з музикою. Для української сцени подібний підхід до оформлення виявився повною несподіванкою. За визнанням тодішньої критики “автор сценічного оформлення костюмів перевернув усі відомі до цього часу уявлення про декоративне тло цієї опери” [4, с. 26]. Водночас критика відзначала й те, як вдало митець знайшов і відтворив форми стародавніх храмів і теремів, створив яскраві колоритні костюми. Деякі критики відмічали, що “режисерська вистава була виражена слабо...” [11, с. 42].

Новий сценічний варіант “Князя Ігоря” (1929) було здійснено режисером і балетмейстером М. Фореггером. Будучи у 1924–1929 рр. головним режисером Харківського театру опери та балету, він поставив оперу “Князь Ігор” (1929) та балет “Футболісти” (1930) разом з А. Петрицьким. Їх оформлення характеризувалося конструктивістським підходом. Віднайдена художником мова декораційного оформлення у вигляді стилізованих старовинних фресок ніби повторювалася у рухах та позах хору. Форми дерев’яної та білокам’яної архітектури виразно виглядали на тлі чорного оксамиту задника сцени, а сувору стриманість колориту декорацій художник вдало поєднав з яскравими костюмами, в яких було підкреслено фактуру матеріалу.

Костюми до опери “Князь Ігор”, створені українським художником, відзначалися правдивістю. Про органічний зв’язок з мистецькою традицією свідчило й те, що художник творчо використав деякі мотиви фрескового живопису Софії Київської [6, с. 160].

Костюми героїв опери в аркуші “Скула та Єрошка” (1929, Національний художній музей, Київ) вирішено у підкреслено геометричному стилі з поєднанням паралельних площин червоного, чорного і білого кольорів. Зауважимо, що подібну колористичну гаму активно використовували у своїй творчості К. Малевич і В. Барт. Цікаво, що в цей же час, у 1928 р., ілюстрації до “Слова” створив український митець І. Падалка в техніці акварелі. З метою розв’язання просторових колористичних завдань художник також спирався на традиції давньоруських майстрів.

Творчість А. Петрицького в галузі станкового живопису та сценографії відразу привернула увагу критиків. Визнаючи за ним самобутність, підкреслюючи яскравість його таланту, в його творчості відмічалися глибокі коріння народного українського мистецтва та елементи ексцентризму та екзотики [9, с. 54]. Автор статті відмічав суттєву особливість мистецького доробку А. Петрицького: поєднання в його творчості традицій української класичної культури, а також кращих досягнень європейського образотворчого мистецтва. Уся творчість

митця, на думку С. Марголіна, є театральною, ось чому кожна вистава “це зачіпка для Петрицького, щоб шукати нових співвідношень між фарбами й архітектурними лініями” [9, с. 55].

Розповідаючи на сторінках газети “Пролетарська правда” (1927 р., 12 жовтня) про свою роботу над художнім оформленням опери М. Лисенка “Тарас Бульба”, А. Петрицький вказував, що завдання сучасного театру – “/.../ це є дія, музика і співи” [5, с. 87]. Концептуально з цього приводу слід вважати статтю митця “Чи потрібна кому опера?”, яка була вміщена у часописі “Нова генерація” (1929, № 10). Подаючи історичний екскурс розвитку оперного мистецтва, А. Петрицький посилався на те, що опера набагато складніша за драму і “може дати сильнішу емоційну зарядку, такий театр розроблятиме не тільки побутову, психологічно-індивідуалістичну проблему, а й створюватиме побутовий пафос, героїку, патетику. Оцей театр і є театр оперовий” [5, с. 89]. Художник вважав, що опера дуже потрібна новій культурі, адже у ній відбиватиметься пафос, свято, якого потребувало життя. Але до нового театру опера повинна увійти з новим репертуаром, спалюючи Аїд, Ігорів, Годунових, Лебедині озера “та інший мотлох”. Поступ нового театру зовсім не співвідносився зі старим репертуаром: “Треба якнайшвидше піти геть од постановок “Князя Ігоря”, “Годунова” і дивитись на них так, як дивиться М. М. Фореггер, що це, мовляв, тимчасовий баласт” [5, с. 90].

Створення А. Петрицьким сценографії до оперного спектаклю “Князь Ігор” слід вважати помітним явищем у мистецькому житті України 20-х рр. ХХ ст. Використані в ній засади конструктивізму підкреслювали актуальність цієї течії авангарду в українському театральному мистецтві. Не заперечуючи існування опери, А. Петрицький ставив перед нею нові завдання, суголосні епосі. Деякі з них не були позбавлені вульгарного соціологізму, що відбивало основні тенденції, які слід розуміти у контексті ідейної боротьби тих часів.

Висновки. Отже, проблема візуальної інтерпретації пам’ятки стародавньої писемності “Слово о полку Ігоревім” набувала більшого поширення, починаючи з ХІХ ст. Значна часова відстань між митцем і літературним твором стає не перешкодою, а навпаки, сприяє появі якнайбільшої кількості мистецьких творів. Патріотичні ідеї “Слова”, його образний світ стають невід’ємною часткою національної самосвідомості, а список імен митців, які зверталися до цієї писемної пам’ятки, є невичерпним.

Література

1. Анатолій Петрицький: Спогади про художника / упоряд. : Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1981. – 112 с.
2. Басыров А. Памятнику древнерусской культуры – 800 лет / А. Басыров // Художник. – 1985. – № 6. – С. 50–59.

3. Врона Ів. З приводу “фактичних поправок” А. Петрицького / І. Врона // Критика. – 1929. – № 12. – С. 74–83.
 4. Драк А. Неповторний світ художника сцени / А. Драк // Український театр. – 1985. – № 4. – С. 25–27.
 5. Живі традиції: укр. рад. художники про себе і свою творчість / авт.-упоряд. : Л. В. Владич, І. М. Блюміна. – К. : Мистецтво, 1985. – 173 с.
 6. Історія українського мистецтва : в 6-ти т. – К. : Академія наук Української Радянської соціалістичної республіки ; Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1967. – Т. 5. – 476 с.
 7. “Князь Игорь” А. П. Бородина : Оперное либретто. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 80 с.
 8. Красильникова О. Прерогатива ірраціонального чи артефакт? (Дещо про національну ментальність творчості А. Петрицького / О. Красильникова // Образотворче мистецтво. – 1996. – Ч. 2. – С. 15–16.
 9. Марголін С. Анатолій Петрицький / С. Марголін // Уж. – 1928. – № 2. – С. 54–55.
 10. Меллер В. По своїй спеціальності (До питання оформлення сцени) / В. Меллер // Глобус. – 1925. – № 7 (35). – С. 163–164.
 11. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка / К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль. – К. : Мистецтво, 1965. – 131 с.
 12. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років / В. П. Павлов. – К. : Мистецтво, 1983. – 191 с.
 13. Побожий С. И. “Славлію Гончарову за Игоря” Об одной изобразительной версии к немецкому изданию “Слова о полку Игореве” // “Слово о полку Игоревім” та його епоха. – Вип. I. : зб. наук. праць / за ред. О. В. Мишанича, В. Б. Звагельського. – Київ – Суми – Путивль : Вид-во Сумського державного університету, 2000.
 14. Соколов Н. О теории живописных молекул / Н. Соколов // Юго Лэф. – 1924. – № 2. – С. 15–16.
 15. Стефанович М. Київський державний театр опери та балету : історичний нарис / М. Стефанович. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 207 с.
 16. Український авангард 1910–1930 років: альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1996. – 440 с.
- Отримано 01.06.2012

Summary

Pobozhii Sergii. Some aspects of heroic epic visualization in visual arts and scenography.

The main stages of ancient Russian document “The Tale of Igor’s Raid” are observed in the article. The pictorial interpretation of “The Tale of Igor’s Raid” in the late nineteenth – early twentieth century are featured. Emphasis is made on the search for a national identity, which found its expression in the convergence arts. The role of the German edition of “Words” in the illustrations N. Goncharova. The development of theatrical decoration of Borodin’s opera “Prince Igor”. Attention is paid to the artist’s first opera “Prince Igor” Roerich in the context of his appeal to antiquity. It is noted that the avant-garde techniques of easel painting is transferred to stage theatrical scene. The analysis of controversial articles on the design stage of the theater Ukrainian artists is made. Stage variants of opera performance “Prince Igor” and the principles of

theater constructionism script writing are analyzed. The relevance of constructivism in Ukrainian theater is stressed.

Keywords: *A. Petritsky, constructionism, “The Tale of Igor’s Raid”, scenography, theater.*

УДК 008(091)(2Рос–4 Кур)

Галина САЛТЫК

ВКЛАД ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В СОХРАНЕНИЕ И ПРИУМНОЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ КУРСКОГО КРАЯ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье представлен обзор научных публикаций курских ученых – историков, культурологов, филологов и краеведов, в которых исследуются различные проблемы культурного развития Курского края – одного из крупнейших регионов России.

Ключевые слова: *культура, историко-культурные процессы, народная, художественная и православная культура, духовно-нравственное воспитание, интеллигенция.*

Постановка проблемы. За последние годы в нашей стране кардинально изменилось отношение к культуре, пониманию ее важности и роли в современном обществе, признание ее в качестве одного из важнейших ресурсов социально-экономического развития страны. Сегодня уже многие понимают, что в современном мире все в большей степени наука и искусство, а не ресурсы и производительные силы, определяют могущество и будущее государства. Вполне очевидно, что развитие экономики, обороны, здравоохранения, науки – в равной степени зависит от уровня культуры и образования людей, работающих в этих сферах. “Культура есть та совокупность технических и психологических навыков, в которых отложилась и кристаллизовалась в каждой нации вековая работа ее интеллигенции... культура – это чернозем, на котором расцветают интеллигентские цветки”, – писал известный историк и политик П. Н. Милюков. Он указывал на то, что именно “интеллигенция каждой нации не только идет впереди своей массы, но отражает на себе ее уровень культурности” [1].