

дихання. Поклавши руки на нижні ребра, можна відчути їх розширення. Можна лягти на стіл чи на тверду тахту і таким чином теж відчути проходження повітря в легені і навіть у діафрагму. Можна пригадати поради деяких майстрів співу, згідно з якими слід робити вдих, немовби відчуваючи ніжний запах квітки, а видих таким, щоб полум'я свічки, піднесене до рота, не коливалося. Щоб навчитися економно використовувати дихання при співі, потрібно ретельно займатися вправами, що тренують видих.

Звукоутворення – це технічний прийом, пов'язаний з початком співу, моментом звукоутворення, або голосоутворення є дуже важливим в роботі майбутнього співака-артиста. Саме звукоутворення або момент виникнення звуку відповідної висоти, називається *атакою*. Інакше кажучи атака звуку це спосіб звукоутворення. Спосіб звукоутворення, за якого по зімкнутих зв'язках б'є струмінь повітря – називається *твердою атакою*. Одночасне зімкнення зв'язок і подача повітря (дихання) називається – *м'якою атакою*. Утворення звуку за якого спочатку йде дихання, і тільки пізніше зникаються зв'язки називається *придиховою атакою*. Прийоми твердої і м'якої атаки і дихання в цілому, краще тренувати при співі окремих фраз, вокалізів тощо, а починати треба з окремих звуків, змінюючи їх висотне положення. Культура співу значною мірою залежить від уміння користуватися цими способами звукоутворення та звуковедення. Тверда атака звуку не повинна бути надто різкою і кричущою. При м'якій атаці спів має бути рівним, активним і опертим. В роботі над звуком і диханням важливо стежити за «під'їздами» до звуку, які зустрічаються в співі, і які є наслідком недбалості та поганого смаку при звуковеденні.

Навіть за наявності чудових голосових даних співак не зможе виявити всіх своїх можливостей, якщо не володітиме співочим диханням.

#### Джерела та література:

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии: в 3 частях / В. А. Багадуров. – М.: Музгиз, 1929; 1932; 1937.
2. Базілікут Б. Орфоєпія в співі / Б. Базілікут. – Львів, 2001. – 368 с.
3. Дмитриев Л. Б. Гласные в пении / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики: Вып. 1. – М.: Госмузиздат, 1962. – С. 77–130.
4. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. – К.: Мистецтво, 1963. – 280 с.
5. Назаренко И.К. Искусство пения. Изд. 3-е, дополненное / И.К. Назаренко. – М.: Музыка 1968.
6. Староскольцев К. П. Постановка голоса / К.П. Староскольцев. – Симферополь: Доля, 2003.
7. Юсон Р. Певческий голос / Р. Юсон. – М.: Музыка, 1974.
8. Юцевич Ю.С. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю. С. Юцевич. – К.: Музична Україна, 1998.

Степанова Г.И.

УДК 792.075(09)(477.74)

#### АНТРЕПРИЗА ИЛИ ТОВАРИЩЕСТВО?

*Анотація.* На межі XIX – XX ст. в провінційних містах Російської імперії існувало кілька форм приватного театру, серед яких виділялися антреприза та товариство. Поява товариств – спроба акторів самоорганізуватися та протиставити антрепренеру-експлуататору свої об'єднання. Теоретиком таких акторських об'єднань вважається Л. Самсонов, який виклав свій проект на сторінках книги «Театральна справа в провінції».

**Ключові слова:** антрепренер, антреприза, театр, товариство, актор.

*Аннотация.* На рубеже XIX – XX в. в провинциальных городах Российской империи существовало несколько форм частного театра, среди которых выделялись антреприза и товарищество. Появление товариществ – попытка актеров самоорганизоваться и противопоставить антрепренерам-эксплуататорам свои объединения. Теоретиком таких актерских объединений считается Л. Самсонов, который изложил свой проект на страницах книги «Театральное дело в провинции».

**Ключевые слова:** антрепренер, антреприза, театр, товарищество, актер.

*Summary.* At the turn of the XIX – XX century, in the provincial cities of the Russian Empire, there were several forms of private theaters, among which are the repertory company and comradeship. The emergence of partnerships – an attempt to organize themselves and actors opposed to entrepreneurs-exploiters their association. Theoretician of such associations is acting L. Samsonov, who presented his project on the pages of the book, "The theater business in the province."

**Keywords:** entrepreneur, Private Company, a theater, a partnership, an actor.

В XIX – в начале XX в. в провинциальных городах Российской империи появляются разнообразные формы частного театра, первой из которых является антреприза. Вскоре, наряду с антрепризой, появляется товарищество. Актуальность статьи состоит в том, что данные проявления организационных форм театра в провинции фактически не изучены и лишь некоторые аспекты данного вопроса освещены в трудах Б. Алперса, Б. Варнеке, Ю. Дмитриева, Е. Стрельцовой и др. историков театра. В задачу данной статьи входит определение принципов, по которым строились антреприза и товарищество, а также сравнительная характеристика этих форм театра.

Антрепризой принято называть театральное предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем – антрепренером. Во время деятельности антрепризы, т.е. в течение театрального

сезона, антрепренер являлся единоличным хозяином труппы и театрального здания, поэтому всей финансовой стороной распоряжался он один. Как правило, антрепренер на собственные деньги арендовал здание, в исключительных случаях мог получить его бесплатно и даже с субсидией, выделяемой городской властью. В задачи антрепренера входило: подбор актеров, составление репертуара, организация репетиционного процесса, а также ведение деловых отношений с цензурным комитетом и прессой. Организовывая свое предприятие, антрепренер не имел никаких гарантий в том, что получаемая прибыль окупит его затраты, обеспечит выплату жалованья. Как замечает экономист С. Ляпина, оценивая антрепризу с позиций современности – это бизнес, основанный на высокой степени риска, и, следовательно, он становится основным источником прибыли антрепренера [1].

Успех или провал антрепризы зависел от личных качеств, которыми был наделен антрепренер: честность, умение или неумение наладить отношения в труппе, а также цель, которую он преследовал. Для многих, организация антрепризы была лишь способом наживы. Подобные предприниматели обычно ничего не понимали в театральном искусстве, и как результат такой ситуации – злоупотребления и откровенное мошенничество со стороны антрепренеров, которые воспринимались современниками, как неизбежное следствие самого принципа антрепризы. По этому поводу рецензент «Одесского вестника» писал: «Вообще наши антрепренеры – народ весьма замечательный; располагая кое-какими средствами и, не имея ровно никакого понятия об искусстве, они из антрепризы устраивают нечто сильно напоминающее какое-то гешефтмахерское предприятие и, под эгидой искусства, прелепополучно, обирают не только публику, но и тружеников – артистов» [2]. Отсюда, при разнообразии человеческих индивидуальностей и разнообразии путей, которыми шли в театральное искусство, образовалось небольшое количество антрепренерских типажей и репутаций. От «кулака», «хищника», «мошенника», с одной стороны, до стороны абсолютно противоположной, которых актер Ю. М. Юрьев называл подлинными служителями искусства. «Они заботились об актерах, чтоб репертуар не слишком засорялся, стремились создать наилучшие условия артистическим силам, чтоб легче выявлять свои дарования» [3, с. 135-137]. К таким антрепренерам относился П. Медведев, Н. Милославский, Н. Синельников, Н. Соловцов, Н. Соболищikov-Самарин, М. Бородай, М. Багров, В. Никулин и др. В начале XIX века предпринимателей подобного типа было мало, больше было тех, кто заботился лишь о собственном обогащении. К такому типу антрепренеров относится Н. Иванов, Ф. Смольков, который «был совершенным невеждою <...> управление театром вел прижимисто и мелочно <...> его труппа жила в состоянии своеобразного порабощения...» [4, 303-304]. В антрепризе, которой руководил подобный антрепренер, принципу наживы подчинялось все. Например, Ф. Смольков, антрепренер нижегородского театра, игнорировал свои обязательства в отношении актеров. Без причин взимал штрафы, жалованье платил не полное и нерегулярно. Артисты не могли отстаивать свои права, потому, что антрепренер чувствовал свою безнаказанность. При таком положении, актеры были людьми совершенно необеспеченными, лишенными уверенности в завтрашнем дне, находящимися на грани нищеты. Таким жизненным трудностям были подвержены актеры второго плана. «Бесправие являлось «нормальной» особенностью артистической профессии. <...> Актеры кочевали из города в город. Многие из них деклассировались в результате невыносимых условий труда; не случайно алкоголизм стал уделом русского провинциального актерства», – писал исследователь русского провинциального театра А. Я. Альтштуллер [5, с. 160]. Совсем иной была жизнь премьеров. Они получали самые высокие оклады, за их ангажемент боролись антрепренеры. Их ценность заключалась в том, что они пользовались большой популярностью, любовью публики тем самым приносили полные сборы антрепренеру. Хотя и они не были застрахованы от произвола антрепренера, который чувствуя свою безнаказанность, мог сбежать, захватив с собой всю кассу, тогда без жалованья оставался и актер второго плана, и премьер.

Многие актеры, которых не устраивало их положение в рамках антрепризы, в поисках улучшения своего социально-экономического быта, предпринимали в 70-х годах XIX века попытки самоорганизоваться и противопоставить антрепренер-эксплуататорам свои объединения-товарищества, инициатором и теоретиком которых считается Л. Самсонов. Необходимо обратить внимание на то, что Л. Самсонов является первым, кто доказал необходимость в организации актерских объединений, а также создал и теоретически изложил их структуру. В 1875 году в Одессе он издает брошюру «Театральное дело в провинции», в которой беллетристически излагает свой проект о «необходимости ввести в театральный обиход кооперативное начало, о создании «общины русских актеров» [6, с. 17].

Необходимо заметить, что до Л. Самсонова уже создавались артели, или как их тогда называли сосьете, которые активно появлялись в 60-х годах XIX. Артель – это добровольное объединение, для образования и ведения общего дела [7, с. 54]. Точнее, объединение актёров для совместного содержания театра. Сосьете зачастую создавались спонтанно, на развалинах прогоревшей антрепризы. По-моему, по причине стихийности своего создания, и по отсутствию дальнейших планов развития, такие предприятия не смогли трансформироваться в надежные объединения. «Сосьете, как оно проявлялось до сих пор, не дало ничего хорошего в черную минуту, я не говорю уже о старости, о семье... запрягли мы русскую тройку «авось, небось, да как-нибудь» – и только топчем молодые всходы» [6, 103].

Однако Л. Самсонов, подхватив принцип актерской самоорганизации, пошел дальше, противопоставив хаотично организованным сосьете свой проект по созданию общины русских актеров. Он считал, что цель объединения актеров заключается не только в обеспечении благополучия участников данной артели, он стремился объединить все актерские товарищества в одну общину, которая охватывала бы весь провинциальный театр, сделав возможным его всестороннее обновление.

Предложенный Л. Самсоновым свод правил преследовал цель стабилизировать и обеспечить финансово деятельность товарищества. Так же автор проекта, сделал попытку обеспечить социальную защиту провинциальным актерам. В одном из своих правил, он вводит идею пенсий для работников сцены. Так же

правила составленные Л. Самсоновым дают возможность обеспечить достойный художественный уровень театральных представлений. Для этого число обязательных спектаклей сводится к четырем в неделю, что дает возможность увеличить количество репетиций. Так же уничтожается система амплуа и бенефисов [8, с. 122-123].

Л. Самсонов, впервые, теоретически обосновал необходимость существования еще одной формы частного театра – «общины», за которой, в реальном воплощении закрепилось понятие «товарищество». Структура самсоновской общины многоступенчата. «В мечтах Самсонова вставала утопическая картина всероссийской общественной организации, охватывающей все разветвления театрального мира. Он надеялся предусмотреть все; даже антрепренерам «надежным из них», предлагал места секретарей в труппах общины» [9, с. 323]. Однако реализация самсоновского проекта, как и любой, по сути, зависит от финансирования. Эту миссию автор возлагает, по-моему, на фантомного мецената, который безвозмездно должен содержать труппу. В товариществе Самсонова, делами труппы должен был распоряжаться выбранный комитет, режиссер и секретарь. Причём зарплата у всех актеров была одинакова.

Несмотря на то, что Л. Самсонов очень тщательно подошел к разработке своих правил, и проекта в целом, он не учел важный, так называемый, «человеческий фактор» и закулисные интриги, ставшие неотъемлемой частью жизни театральной труппы. Н. Н. Синельников пишет: «Мы не знаем такого «товарищества», которое просуществовало бы более или менее длительный срок. Обращаясь к примеру наиболее яркого театрального явления – украинским труппам, отпочковавшимся от театра М. П. Старицкого, мы должны будем отметить, что даже родственные связи не способны были сдерживать внутренних разногласий, возникших в труппах, в следствие отсутствия твердого «единоначалия» [10, с. 82].

В период 70-х годов XIX века идея Самсонова приняла широкое распространение, но уже «к концу 1880-х гг. становится ясно, что идея долговременных товарищеских объединений исчерпана, и что фактически такие объединения превращаются в систему скрытых антреприз, в которых представитель товарищества – доверенное лицо – оказывается на деле тем же антрепренером» [11, с. 5]. В 80-х годах XIX частые провалы антрепренеров привлекли на себя пристальное внимание со стороны власти, и ведение антрепризы стало контролироваться на государственном уровне. Как замечает антрепренер Н. Иванов, для многих антрепренеров появившиеся товарищества стали способом обойти закон. Чтoб обеспечить театр от убытков и как-то поддержать актеров, за его аренду стали взиматься взносы в минимальной сумме 5 тыс. р. Например, в Одессе за аренду театра городская управа, при подписании контракта, брала 20 тыс. р. [12, с. 9]. Конечно, такое требование сбило немного с толку антрепренеров, но ненадолго. «Скоро они изобрели средство обходить это требование. Они стали набирать не «труппу», а «товарищества», т.е. будто актеры берут театр на собственный риск. Подобным «товариществам» было разрешено брать на себя театры без всяких залогов» [13]. Такие организации были еще хуже, чем обычная антреприза. В случае антрепризы актер подписывал контракт с антрепренером, в котором указывался размер его жалования и другие обязанности сторон. Если обязанности сторон не выполнялись, то артист подавал на антрепренера в суд, и существовала небольшая надежда выбить с антрепренера свои заработанные деньги. В псевдo-товариществе антрепренер не заключал никаких контрактов и условий. Поэтому, актер всегда рисковал, даже при хороших делах, не получить ни копейки при малейшем выражении своего недовольства или возмущения. В данной ситуации актер не мог пойти и пожаловаться властям, потому, что сам был участником в антрепренерском мошенничестве. «Приспособившийся к новым условиям, этот антрепренер переносил в товарищества все пороки антреприз <...> Большинство театральных предпринимателей 80-90-х годов то выступали в качестве антрепренеров, то, следуя собственным расчетам, собирали товарищества, что зачастую свидетельствовало о неверности перспектив предстоящего сезона» [14, с. 357].

Но не каждое товарищество было антрепризой в чистой форме. Товарищества действительно существовали, однако их структура была далека от идиллии Л. Самсонова. Так или иначе, в группе людей объединенной одной идеей выделялся лидер, который и руководил делами труппы. К примеру, в Одессе, в сезон драмы 1894 года в Городской театр было приглашено одно из самых популярных в то время драматических товариществ, под руководством Н. Синельникова, который выполнял еще и функции режиссера. Объединение Н. Синельникова давало свои спектакли в течение трех месяцев, начиная с сентября. Как всегда, одесская печать перед началом сезона давала характеристику труппе и полный обзор ее состава: «Большая часть членов этого товарищества играла в неизменном составе в течение трех последних лет <...> и товарищество всюду пользовалось материальным и сценическим успехом» [15]. В труппе играли уже ранее известные одесситам актёры: И. Киселевский, Н. Рошин-Инсаров, Н. Новиков-Иванов, Н. Медведев, А. Любарская, М. Синельникова, И. Лидина и др. Корреспондент «Новороссийского телеграфа» утверждал, что «женский персонал <...> значительно слабее мужского и товариществу, по нашему мнению, необходимо озаботиться с привлечением в свой состав хотя бы еще двух известных и опытных артисток» [15]. Несмотря на выделенный рецензентом недостаток, зимний сезон драмы товарищество открыло с большим успехом, о чем свидетельствует следующая заметка, помещенная в той же газете: «Драматическое товарищество произвело, в общем, на многочисленную публику самое благоприятное впечатление. Гг. Рошин-Инсаров, Киселевский, Михайлов, г-жи. Летар, Пиунова, Волкова и др. заявили себя в артистическом отношении с лучшей стороны и были много вызываемы» [16]. Однако, вскоре, на страницах газет стали проявляться недовольства рецензентов и публики, репертуарной политикой проводимой товариществом. Причину этому объясняет рецензент «Новороссийского телеграфа» который считал, что закулисные интриги приобрели в артистической среде «полное право гражданства» [17]. Если в антрепризе разлад между актерами не оказывает никакого влияния на само дело, то в товариществе это ярко выражается непосредственно на театральных подмостках. Касательно товарищества

Н. Синельникова: «С первых же своих шагов оно показало нам свою неустойчивость и несогласие. По-видимому, в товариществе не было единодушия, и оно делилось на партии, которая, каждая в отдельности, преследовала свои личные цели» [17]. В конечном итоге объединение распалось, а сам Н. Синельников разочаровался в самой системе товарищества, потому, что уже в 1875 году он возглавил антрепризу в Ростове-на-Дону [18, с. 325].

На идее артельного начала возрос еще один тип «товарищества», который создал и возглавил М. Бородай. Это товарищество начало свою работу в Харькове в 1886 году, затем переехало и обосновалось в Саратове и Казани. М. Бородай был одним из тех, кто начал свою театральную карьеру с мальчишки-рассыльного при театре, затем переписывал роли, суфлировал, стал актером и наконец, поднялся на самый высокий уровень – стал антрепренером. Благодаря своим обширным знаниям и опыту в театральной сфере, он создал Казанско-Саратовское товарищество. Особенность этого товарищества заключалась в его организации – М. Бородай каждый год собирал театральную труппу заново. Т.е. дело возрождалось каждую осень и каждую весну завершалось полным расчетом. Как правило, театральный сезон начинался в августе в Саратове. В начале сезона шла работа над постановками и репетициями. Когда подходила к концу первая половина сезона, труппа переезжала в Казань, где фактически повторялись прежние постановки. После Великого Поста приезжали гастролеры и привозили свой репертуар. С началом следующего сезона уже отработанная схема повторялась. Заново набирался актерский состав, в августе товарищество начинало свою деятельность в Саратове, а под Новый год труппа переезжала в Казань.

М. Бородай был, в сущности, единоличным руководителем труппы. Он был очень хорошим менеджером и вовлекал в свою организацию артистов верными, постоянно растущими заработками. Он виртуозно сочетал личные и общие интересы. «Бородай вышелушил узкопрактическое зерно из идеи артельного объединения актеров. Он собирал первоклассных (вернее – год от года все более первоклассных) во имя наиболее крупных сборов» [19, с. 215]. Все доходы делились самым честным образом. Его товарищество, несомненно, было прибыльным предприятием, в основу которого были заложены достаточные средства, чтобы держать достойный уровень спектакля.

Учитывая то, что «товарищество» М. Бородая было его собственной организацией, хотя и под прикрытием артельных начал, то можно сделать вывод, что это предприятие было разновидностью скорее антрепризы, чем товарищества. «Такой новый вариант антрепризы крепко держался на «теории разумного эгоизма» без идиллий или утопий» [8, с. 152].

На примере двух вышеуказанных товариществ можно говорить о том, что все успешные предприятия, которые именовали себя «товарищества» были, несомненно, антрепризой. «К середине 80-х годов актеры уже не видели разницы между инициаторами товариществ и антрепренерами. Приходилось думать лишь о том, на сколько солиден тот или иной предприниматель, а не о том, под какой маркой он на этот раз выступал» [14, с. 358]. Несмотря на благие намерения многих организаторов товариществ, ни у одного из них не получилось создать организацию, которая бы стала воплощением идеи Л. Самсонова.

#### Источники и литература:

1. Лекция. Риск как объект предпринимательской деятельности. Рисковое предпринимательство [Электронный ресурс] / С. Ю. Ляпина. – 2002. – Режим доступа к лекции: <http://www.studarhiv.ru/dir/cat29/subj204/file4100/view4100.html>
2. Фома Анахорет. Картинки и отражения // Одесский вестник. – 1880. – № 152. – 6 июля.
3. Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. / Редакция и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительман и А. А. Штейнман. Л.; М.: Искусство, 1963. – Т. 2. – 510 с.
4. История русского драматического театра (1801-1825); [в 7 т.]. – М.: Искусство, 1977 –.– (Серия книг «История русского драматического театра»: в 5 т. / ред. кол.: Холодов Е. Г. (гл. ред.) [и др.]). – 1977. – 555 с.
5. Альтшуллер А. Я. Провинциальный театр / А.Я. Альтшуллер // Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895-1907). Кн. 1. – М.: 1968. – 478 с.
6. Самсонов Л. Н. Театральное дело в провинции. / Л. Н. Самсонов. – Одесса. – 1875 г.
7. Современный экономический словарь [сост. Райзберг Б. А. и др. ]. – 2-е изд., – М.: ИНФРА-М., 1999 г. – 479 с.
8. Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века / Стрельцова Е. И. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 635 с.
9. Самсонов М. Л. Пережитое. Мечты и рассказы русского актера. / Л. М. Самсонов. – Санкт-Петербург.: издание А. С. Суворина, – 1880 г. – 262 с.
10. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. / Н. Н. Синельников. – Издание харьковского государственного театра русской драмы. – 1935. – 324 с.
11. Табатчикова Е. Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX-XX веков / Е. Табатчикова. – Ленинград, – 1981. – 60 с.
12. Контракт заключенный Одесской городской управой с потомственным почетным гражданином Иваном Ивановичем Черепенниковым, на содержание городского театра // Фонд Одесской национальной библиотеки им. М. Горького – шифр: XIX 120. – 1887. – 5 мая.
13. Иванов Н. И. Воспоминания театрального антрепренера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ua.bookfi.org/book/311789>.
14. История русского драматического театра (1882-1897); [в 7 т.]. – М.: Искусство, 1977 –.– (Серия книг «История русского драматического театра»: в 6 т. / ред. кол.: Холодов Е. Г. (гл. ред.) [и др.]). – 1977. – 555 с.

15. К предстоящему сезону в Городском театре // Новороссийский телеграф. – 1894. – № 6204. – 17 августа.
16. Городской театр // Новороссийский телеграф. – 1894. – № 6218. – 2 сентября.
17. Нето. Несколько слов по адресу артистических товариществ вообще, а нашего драматического в частности // Новороссийский телеграф. – 1894. – №6258. – 15 октября.
18. Данилов С.С. Русский драматический театр XIX века / С.С. Данилов, М.Г. Португалова. – М.: Искусство. 1974. – 391 с.
19. Кригер В. А. Актерская громада. Русская театральная провинция (1890-1900). Воспоминания // В. А. Кригер. – М.: Искусство, 1976. – 224 с.

**Кокорина Е.Г., Якушкова А.С.**

**УДК 008:7.071.1:379.84:7.036.2(477.75)**

## **НЕФОРМАЛЬНЫЕ И «ДИКИЕ» ПЛЕНЭРЫ В КРЫМУ**

***Аннотация.** Данная статья посвящена двум разновидностям художественных практик на открытом воздухе: неформальным и «диким» пленэрам. Целью работы является обзор их развития в Крыму. Неформальные пленэры в СССР рассматриваются как противоположность или альтернатива отдыху и работе в Домах творчества. Современный «дикий» пленэр является трансформацией неформального пленэра. В XXI в. крымские пленэры становятся самостоятельными мероприятиями, которые играют значительную роль в формировании творческих связей и идей.*

***Ключевые слова:** искусство, неформальный пленэр, «дикий» пленэр, Крым.*

***Анотація.** Стаття, що пропонується, присвячена двом різновидам художніх практик на відкритому повітрі: неформальним та «диким» пленерам. Метою роботи є огляд їхнього розвитку в Криму. Неформальні пленери у СРСР розглядаються як протилежність або альтернатива відпочинку та роботі у Будинках творчості. Сучасний «дикий» пленер є трансформацією неформального пленеру радянського періоду. У XXI ст. кримські пленери перетворюються на самодостатні заходи, що відіграють значну роль у формуванні творчих зв'язків та ідей.*

***Ключові слова:** мистецтво, неформальний пленер, «дикий» пленер, Крим.*

***Summary.** The article is devoted to the study of two kinds of artistic practice in the open air in Crimea: informal and “free-wheeling” plein airs. The aim of the work is the review of their history from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Since the end of the 19<sup>th</sup> century Crimean landscapes have attracted artist. A whole number of outstanding masters worked here. In the Soviet Union artist came to the Houses of Creativity to rest and work on the open air. Informal plein airs are taken as opposite or alternative to the stay in the Creativity Houses. Nowadays the “free-wheeling” plein air is the transformation of the informal plein air of the soviet period. In the 21<sup>st</sup> century plein airs are not only the artistic practice, they turn to be the self-sufficient socio-cultural events, which play the important role in the artists’ communication as well as forming of creative ideas and relations. Crimean plein airs promote the favourable image of the region and have an influence on the art of Ukraine.*

***Key words:** art, informal plein air, “free-wheeling” plein air, Crimea*

Занимаясь изучением развития и современного состояния крымского художественного пленэра, мы рассматриваем различные его проявления. В этой статье мы обратимся к неформальным и «диким» пленэрам.

Традиционно понимая пленэр как «живопись на открытом воздухе (в противоположность живописи в мастерской)» [6], то есть «естественную обстановку вне помещения, в которой работает художник» [5] с целью «воспроизведения изменений воздушной среды, обусловленных солнечным светом и атмосферой» [3], мы также считаем пленэр социокультурным мероприятием, играющим важную роль в жизни художников уже долгое время.

Появившись ещё в период Ренессанса, развиваясь в творчестве мастеров барбизонской школы и сформировавшись уже в рамках импрессионизма, пленэр и как художественная практика, и как социокультурное мероприятие впоследствии существовал в более или менее устоявшихся формах в разных странах.

Крым является одним из популярнейших мест для пленэров среди художников. Пленэр стал неотъемлемой частью культурного облика Украины и Крыма.

Пленэр как социокультурное явление появляется в Крыму в конце XIX – начале XX вв. Связано это с тем, что территории южного побережья полуострова начинает осваивать творческая интеллигенция. Строятся дома, виллы и дачи, которые становятся местами отдыха не только для своих хозяев, но и для широкого круга талантливых творческих людей, «сбегающих» сюда в поисках покоя и вдохновения.

В истории крымского пленэра важное место занимает деятельность К. Коровина, дача которого послужила основой для создания в советский период знаменитого Дома творчества художников в Гурзуфе. Подобные Дома творчества в СССР предоставляли для художников возможность отдыхать и работать на пленэре.

В советское время существовали также неформальные пленэры – выезды на природу тех, кто не состоял в Союзе художников, или кто ехал в Крым в большей степени для отдыха, чем для работы. Такие пленэры были не менее результативными, чем работа в Домах творчества.

Изучая творчество советских художников, в котором запечатлены пейзажи полуострова, отмечаем, что чаще всего местами для работы с натуры становились южный и восточный берега Крыма, а также Бахчисарай.