ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT
HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3’2021

Київ – 2021

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ. 2021. № 3. 283 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання мистецтвознавства та культурології. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Денисюк Ж. З., д.культ. (*головний редактор*); ***Литвин С. Х.,*** д.і.н., професор (*заст. головного редактора*); ***Афоніна О. С.,*** д. мист., професор *(відповідальний секретар);* ***Бітаєв В. А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Вєдєнєєв Д. В.,*** д.і.н., професор; ***Волков С. М.,*** д.культ., професор; ***Герчанівська П. Е.,*** д.культ., професор; ***Донченко Н. П.,*** засл. діяч мистецтв України, професор; ***Езкуерро А.***, д.філос. (Іспанія); ***Жуковін О. В.,*** к. мист.; ***Зосім О. Л.,*** д. мист., професор; ***Каппелліні В.,*** д.філос., професор (Італія); ***Карпов В. В.,*** д.і.н.; ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Кайл К.,*** д.філос. (Німеччина); ***Кнаут М.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Льоос Х.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Овчарук О. В.,*** д.культ., професор; ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, професор (Польща); ***Ростіролла Д.,*** д.філос. (Італія); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, професор (Польща); ***Телячий Ю. В.,*** д.і.н., професор; ***Хемслі Д.,*** д.філос. (Великобританія); ***Чернець В. Г.,*** д.філос., професор; ***Шванднер Г.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Штанке Г.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Шульгіна В. Д.,*** д. мист., професор; ***Юренієне В***., д., професор (Литва), ***Яковлев О. В.,*** д.культ., професор.

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Журнал включено до **Переліку наукових фахових видань України** (**категорія «Б»**) зі спеціальностей: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво; 034 Культурологія відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Open Academic Journals Index; CiteFactor; Google Scholar; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus, Crossref

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 12 від 14 липня 2021 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021

© Автори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2 "19/20"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244391

Цитування:
Герчанівська П. Е. Історична ідентичність в системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 3-7.

Gerchanivska P. (2021). Historical identity in the coordinate system of world development. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 3-7 [in Ukrainian].

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-3647-6265

ІСТОРИЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ СВІТОВОГО РОЗВИТКУ

Метою роботи є аналіз системних характеристик історичної ідентичності як наукової категорії та осмислення її змістового ядра на підставі соціокультурної парадигми, що домінує у конкретний історичний період. **Методи дослідження** ґрунтуються на фундаментальних принципах історико-культурологічного аналізу. Концептуальним методологічним стрижнем дослідження є системний аналіз ідентичності як складної ієрархічної системи, що саморозвивається у хронотопі. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації феномену історичної ідентичності з позицій його темпоральності в контексті прискорення ідентифікаційних процесів. Розкрита інваріантна та варіативна природа феномену. **Висновки.** Ґрунтуючись на меморіальній парадигмі про безперервність історії в її кореляції з часом, показано, що історична ідентичність є соціокультурним конструктом, ключовим механізмом формування якого є дихотомія «пам'ять–забуття». Маніпулювання колективною пам'яттю є однією зі стратегій політики ідентифікації.

Ключові слова: історична ідентичність, колективна ідентичність, пам'ять, забуття, темпоральність.

Gerchanivska Polina, *Sc. D. of Culturology, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Information Communications, National Academy of Culture and Arts Management*

Historical identity in the coordinate system of world development

The purpose of the article is to analyze the systemic characteristics of historical identity as a scientific category and to comprehend its substantive core on the basis of the paradigm that dominates in a particular historical period. **Methodology**. Research methods are based on the fundamental principles of historical and cultural studies analysis. The conceptual methodological core of the research is the system analysis of identity as a complex hierarchical system, self-developing in the chronotope. **The scientific novelty** lies in the conceptualization of the phenomenon of historical identity from the standpoint of its temporality in the context of the acceleration of identification processes. The invariant and variable nature of the phenomenon is revealed. **Conclusions.** Based on the memorial paradigm about the continuity of history in its correlation with time, it is shown that historical identity is a sociology-cultural construct, the key mechanism for the formation of which is the dichotomy of «memory-oblivion».

Keywords: historical identity, collective identity, memory, oblivion, temporality.

«Ідентичність – це відповідь
на питання про те, хто ми такі» [3].

В епоху стрімких трансформацій у сучасному світі людина починає втрачати основні маркери, за допомогою яких вона визначає себе і своє місце у суспільстві. Все складніше стає підтримувати внутрішню узгодженість і стійкість Я, що призводить до кризи ідентичності. У цих умовах осмислення феномену ідентичності, визначення чинників, що детермінують його кризу, та пошук шляхів її подолання стає одним із найважливіших стратегічних завдань сучасності. Метою роботи є аналіз системних характеристик історичної ідентичності як наукової категорії та осмислення її змістового ядра на підставі соціокультурної парадигми, що домінує у конкретний історичний період.

У межах концепту виокремимо два рівні феномену – індивідуальну (особистісну) та групову (колективну) ідентичність. Під

©Герчанівська П. Е., 2021

індивідуальною ідентичністю розуміється психологічне уявлення особистості про своє Я, що характеризується суб'єктивним почуттям індивідуальної самототожності та цілісності людини. У процесі ідентифікації відбувається психологічне співвіднесення особистості з певною спільнотою, з якою вона поділяє норми, цінності та групові установки. Характеризуючи процес ідентифікації, П. Катценштайн зазначає, що ідентичність «формується (а також змінюється з часом) завдяки взаємовідносинам людини із значущими персонажами з її оточення» [2, 59].

Колективна ідентичність є сукупністю стійких рис, що дозволяє тій чи іншій групі (соціальній групі, конфесії, етносу, нації, державі, цивілізації тощо) відрізняти себе від інших. Це комплекс уявлень, що утворюють узгоджену, солідарну мотивацію індивідуальної та групової поведінки. На відміну від групової однорідності живих істот, життєдіяльність яких підпорядкована генетичним механізмам, ідентичність людських груп складається з двох взаємопов'язаних складових – об'єктивної, що ґрунтується на групових нормах, сформованих на основі колективних потреб та цінностей; і суб'єктивної, в основі якої лежить суб'єктивне розуміння членами групи інтересів, завдань і функцій спільноти.

Ідентичність є динамічною саморегулювальною системою, що містить інваріантний компонент, який залишається незмінним при певному перетворенні пов'язаних з ним мінливих системних елементів. Інваріантне ядро забезпечує тотожність у часі властивостей ідентичності, її мультистійкість і спадкоємність, що, однак, не заперечує, а навпаки логічно припускає різноманітність варіацій ідентичності як системи. Чинником такої варіативності, як правило, виступають трансформації в соціокультурній сфері суспільства, що репродукують нові варіанти життєвої орієнтації й спрямовують людей на пошук та запровадження реформістсько-інноваційних підходів для пристосування до нових умов життя.

У ракурсі адаптивного підходу, варіативність ідентичності можна розглядати як спосіб пристосування окремих індивідів, а також людських спільнот до мінливих соціокультурних умов життя шляхом зміни стереотипів свідомості та поведінки, форм соціальної організації та регуляції, норм і цінностей, способу життя, картини світу та ін. Зі зміною життєвих умов виникають і дають про себе знати нові потреби, що детермінує розвиток варіаційного механізму ідентичності й зародження в надрах її існуючих форм нових елементів, співзвучних з часом. Однак слід підкреслити, що видозмінюються другорядні системні елементи при збереженні її інваріантного начала.

Поєднання стабільності та варіативності є способом та одночасно умовою існування будь-якої ідентичності, але групова ідентичність є менш гнучкішою, вона змінюється повільніше в процесі соціокультурного розвитку, ніж індивідуальна. Розвиток варіативного процесу залежить від відкритості індивіда (групи) до змін, ступеня закріплення інноваційного варіанта у його свідомості, відповідності інновацій соціокультурній специфіці суспільства.

Ідентичність, у першу чергу, має духовний і світоглядний вимір. Вона відбиває домінуючі у конкретній спільності параметри і характеристики (спосіб життя, форми менталітету, культури, соціальної, економічної та політичної організації, філософії, релігії тощо), що забезпечують modus vivendi всіх членів суспільства. Як зазначає К. Гаджієв, «вона формується на основі панівної парадигми на перетині національно-історичної, соціально-психологічної, соціокультурної, політико-культурної та інших сфер. У її зміст входять, зокрема, усталені особливості національної культури, етнічні характеристики, звичаї, вірування, міфи та моральні імперативи» [8, 6].

У цьому випадку під парадигмою розуміється не соціально-філософська чи інша теорія, а світоглядна основа суспільства у конкретний історичний період, комплекс ідей, що визначають зміст і спрямованість суспільної свідомості. Ідентичність, як будь-яка конструкція, містить у собі уявлення про антипод, створюючи певний образ кордону, що відділяє «своїх» і «чужих». Змістове поле феномену ідентичність містить широкий спектр моделей (історичну, культурну, етнічну, національну, регіональну, соціальну, політичну тощо). Сфокусуємо увагу на історичній ідентичності.

Під історичною ідентичністю розуміють історичну неповторність, індивідуальність тієї чи іншої колективної спільності. Розкрити історичну ідентичність – означає відповісти на питання про те, хто ми такі. Суб'єкти, як індивідуальні, так і колективні, знаходять свою іманентну ідентичність серед їм подібних через власне минуле. «Я єсмь моє минуле (Je suis mon passée)», – писав Ж.-П. Сартр [5]. Доступ до розуміння ідентичності, зазначає Г. Люббе, відкривається через історії: «Історії – суть процеси індивідуалізації систем ... Лише

неповторність їх одиничних історій створює унікальне поєднання характерних властивостей, що відрізняє кожну з них від інших систем з однаковою структурою. Саме історії пояснюють нам історичну індивідуальність систем, що дозволяє їх ідентифікувати» [10, 108].

Будь-яке суспільство має власну історію, протягом якої виникає і формується його специфічна ідентичність. Це стосується всіх без винятку форм колективностей (етносів, націй, конфесій, політичних рухів тощо). Як пише Б. Мішталь, «кожна група формує пам'ять про своє власне минуле, що обґрунтовує її унікальну ідентичність» [4, 51].

Історична ідентичність у цьому контексті є процес набуття суб'єктом самототожності за допомогою відтворення індивідуальної історії його становлення, що містить у себе найбільш значущі етапи його життєдіяльності. Темпоральність ідентичності є одним з найбільш істотних рис даного феномену. Її сутність розкривається Е. Гуссерлем: «Під тимчасовими об'єктами у цьому контексті ми розуміємо об'єкти, які не тільки являють собою єдність у часі, але й містять також у собі тимчасовий протяг» [9, 25].

Важливу роль у формуванні колективної ідентичності відіграє створення меморіальної парадигми, ключовим компонентом якої є уявлення про безперервність історії в її кореляції з часом. Час сприймається в історичному контексті, його об'єктивну основу складає тривалість, що відбиває послідовність зміни подій, незалежно від алгоритму їх розвитку.

Сприйняття часу в різних соціальних системах неоднакове: різні у них шкали, принципи і точки літочислення. Наприклад, у примітивних суспільствах час структуровано відповідно до циклів землеробства. Християнство внесло свіжий струмінь у світогляд людей, формуючи нове сприйняття часу. З введенням Юліанського календаря уявлення про циклічність природного часу, що панувало в язичницькому світі, змінилося лінійною часовою моделлю.

У християн час сприймається в історичному контексті, як форма буття, що відбиває послідовність зміни подій. Він має початок і кінець: точкою відліку християнської історії стає день народження Христа, початком часу – створення Богом світу, а кінцем – Страшний Суд. Ключовими парадигмами нової моделі стають одномірність і незворотність історичного часу, неповторність подій священної історії. Час тече від минулого через сучасне до майбутнього – від створення Богом світу та людини до пришестя Христа у світ і Страшного Суду над людством за його гріхи; і зворотній плин його неможливий.

Парадигма про лінійність і безперервність часу лежить також в основі мусульманського літочислення, проте ісламський календар має свої іманентні особливості: це місячний календар (на відміну від сонячного Юліанського і Григоріанського календарів); доба починається не опівночі, а з заходом сонця; за початок відліку приймається дата переселення пророка Мухаммеда і перших мусульман з Мекки до Медіни (16 липня 622 року н.е.).

У XVII–XVIII ст. під впливом ідей Р. Декарта, І. Ньютона, І. Лейбніца поняття часу отримує нове освітлення: підкреслюється його відносність і суб'єктивність, що має, однак, об'єктивну основу – тривалість. Тривалість зв'язується з божественним задумом, їй відводиться проміжне місце між вічністю як атрибутом Бога і часом. У XIX–XX ст., коли модернізм скинув з п'єдесталу Бога, а «смерть Бога» стає фундаментальною метафорою постмодерністської філософії, на перший план виходить «філософія процесу» у різних його формах (лінійна, циркулярна, нелінійна моделі). Розвиток, еволюція стають ключовими поняттями у науці й філософії. Час співвідноситься вже не з вічністю, а з невпинним породженням нового, тобто з майбутнім.

Зв'язок історії з ідентичністю встановлюється за допомогою спогадів. Становлення ідентичності апріорі неможливе без зв'язку з минулим: минуле надає значення сьогоденню, є інструментом для підтримки колективної ідентичності. Історичні факти входять у колективну пам'ять за принципом історичної спадкоємності, континуальності так, щоб суб'єкт відчував минуле як «своє» на всіх етапах історії.

Колективна пам'ять є певною ланкою, що поєднує минуле суспільства з сьогоденням, орієнтує його у майбутнє. За допомогою колективної пам'яті безперервно відтворюється певний набір істотних рис соціокультурної системи. Отже, ідентифікацію слід розглядати не як окремий акт, а як безперервний процес, детермінований динамікою соціуму.

У картині минулого не повинні бути розриви: втрата пам'яті як основи ідентифікації ускладнює розуміння власної ідентичності спільноти. Бачення й оцінка себе та навколишнього світу – це значною мірою продукт власної історії та культури, що передається з покоління у покоління. Деякі події у житті суспільства отримують статус

«поворотних моментів історії» (революції, війни, кризові явища тощо). Однак мова йде не про розрив із минулим, а лише зміну вектора розвитку суспільства, що веде до трансформації ідентичності.

Центральну позицію в меморіальній парадигмі займає міф про походження. Ідея спільного походження, єдиних предків створює почуття солідарності людей. Недарма першими ритуалами у традиційних суспільствах були похоронні обряди, а першими місцями пам'яті – могили пращурів. Тут колективна пам'ять набуває ту ж просторово-часову фіксацію, що і Свята земля для християн чи Мекка для мусульман. З'єднання пам'яті з територією об'єднує людей, згуртовує їх емоційно. Саме цим пояснюється стійка традиція паломництва до святих місць. М. Вебер вважав віру в спільне походження найважливішою умовою існування етнічних груп.

Якщо ж про реальну спорідненість говорити неможливо, то колективна пам'ять формує штучну спорідненість – символічний універсум, який окреслює межі спільності, наприклад, за соціальною ознакою. Пам'ять має здатність структурувати розрізнені події у різні наративи. Одна і та ж історія може набувати різноманітного значення в залежності від того, в яку сюжетну структуру вона була включена, до якої культурної системи (цивілізації) відноситься суб'єкт, наприклад, до східної моделі або західної. Саме у межах конструктивізму нацистська влада розробила концепцію щодо приналежності німців до «вищої раси» («арійської раси»).

Важливим елементом конструювання ідентичності є ступінь віддаленості минулого, яка визначається точкою відліку в системі координат процесу ідентифікації. Як зазначає В. Шацька, «у соціальних спільнотах давність часу є одним з елементів, що мають сакральну силу. Те, що має минуле, особливо довге, сприймається як більш цінне, ніж те, що такого минулого не має» [6, 48]. Догляд у глиб історії розширює межі ідентичності, збільшує діапазон вибору предків. Наприклад, точкою відліку християнської ідентичності прийнято вважати дату народження Христа. Однак, якщо заглибитися в історію, в епоху першопредка Авраама, то іудаїзм, християнство і мусульманство у рівній мірі можна ідентифікувати як спадкоємців авраамічних релігій.

Отже, образ минулого є соціокультурним конструктом, а не даністю. Дискусійним залишається питання про ступінь пластичності пам'яті. Маніпуляція з колективною пам'яттю є однією із стратегій формування політики ідентичності, здатної змінити (і навіть знищити) образ ідентичності, в залежності від політичної кон'юнктури. Постійного минулого не існує: воно перманентно перетворюється і реконструюється з урахуванням нових реалій. Зазвичай це відбувається в моменти радикальних історичних зламів, що ведуть до трансформації (або зміни) ідентичності суспільства і є однією з найважливіших функцій модернізаційних перемін. Однак нововведення повинні бути продовженням історичної традиції: втрачаючи своє минуле, суспільство втрачає свою ідентичність. Тому обговорення проблеми історичної ідентичності неможливо поза концептами пам'яті та забуття. У межах цього питання слід зупинитися на концепції травматизації пам'яті. Як зазначає Дж. Александер, травматичний вплив на колективну пам'ять «має місце тоді, коли члени соціальної спільноти відчувають, що вони піддалися впливу жахливої події, що залишила незабутній слід в їх колективній свідомості, назавжди залишаючись в їх пам'яті, змінюючи їх майбутню ідентичність самим радикальним і незворотнім чином» [1, 10].

Трансляція ідентичності значною мірою заснована на забутті, примиренні з травматичними сторінками свого минулого (війни, колоніалізм, переслідування інакомислячих тощо). Травматизм пам'яті заражає суспільство хворобою пассеїзму – пристрастю до минулого, милуванням ним при зовнішній байдужості до сьогодення. Разом з тим, хворе суспільство, усвідомлюючи всю згубність прикутості до минулого, марить про забуття. Саме тому, за М. Хальбваксом, «суспільство прагне усунути зі своєї пам'яті все, що могло б розділити індивідів, відокремити одну групу від іншої; у кожну епоху воно переробляє свої спогади, погоджуючи їх зі змінними факторами своєї рівноваги» [11, 337].

Ідентифікація події як травматичної, що завдає непоправної шкоди самоідентифікації колективному суб'єкту, формується, як правило, зацікавленими групами, які володіють владою, а потім передається широким верствам суспільства. За С. Боймом, «мистецтво забуття створює протиотруту критичному мисленню з метою підтримки харизми влади. Для досягнення цієї мети воно використовує засоби ментальної гомеопатії, що імітує критичне мислення, а також стратегії чорного піару, що вивчає міфологічну свідомість і маніпулює нею» [7, 268].

Але не тільки травматизм пам'яті стає модератором забуття: багато спогадів з часом піддаються перегляду, втрачаючи зі

збільшенням розриву між соціокультурними парадигмами минулого і сьогодення свою актуальність і значимість. Тобто «наші уявлення про минуле цілком і повністю визначаються обставинами нашого сьогодення» [11, 119]. Соціальні групи, які з'являються на зміну зниклим, знаходять у пластах колективного досвіду події, що підтверджують легітимність їх парадигм. Це робить простір пам'яті історично зумовленим.

Крім того, процес прискорення соціокультурної динаміки, перевищення порогу сприйняття інноваційного обумовлюють інформаційно-комунікативну перевантаженість пам'яті, що позначається на становленні ідентичності, яка втрачає актуальність свого змісту, не встигаючи «постаріти». Збільшується значимість випадкових і одиничних явищ, що ускладнює пошук стійкого базису для самоідентифікації суспільства. Це вимагає певної селекції колективного досвіду у відповідності до потреб груповий самоідентифікації. Зі сказаного випливає: якщо історія є об'єктивне знання, то пам'ять, детермінована інтересами тієї чи іншої спільності, є ідеологічним конструктом.

Отже, здійснена концептуалізація феномену історичної ідентичності з позицій його темпоральності в контексті прискорення ідентифікаційних процесів. Розкрита інваріантна та варіативна природа феномену. Показано, що ключовою характеристикою ідентичності є темпоральність. Ґрунтуючись на меморіальній парадигмі про безперервність історії в її кореляції з часом, показано, що історична ідентичність є соціокультурним конструктом, механізмом формування якого є дихотомія «пам'ять-забуття». Маніпулювання колективною пам'яттю є однією із стратегій політики ідентифікації.

Література

1. Alexander J., Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Cultural Trauma and Collective Identity. Smelser and Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of Caluifornia Press, 2004. 327 p.
2. Katzenstein P.J. The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics. New York: Columbia Press, 1996. 562 p.
3. Lübbe H. Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel: Schwarbe Verlag Basel, 2012. 368 s.
4. Misztal B. Theories of Social Remembering. Maidenhead-Philadelphia: Open University Press, 2003. 208 p.
5. Sartre J.P. L'etre et le neant. Essai d'ontologie phenomenologique. Paris: Éditions Gallimard, 1943. 675 p.
6. Szacka B. Czas przeszły: pamięć – mit. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2006. 239 p.
7. Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 320 с.
8. Гаджиев К.С. Национальная идентичность: концептуальный аспект. Вопросы философии. 2011. № 10. С. 3–16.
9. Гуссерль Э. Феноменология внетреннего сознания времени // Собр. Соч. Т.1. Москва: Гнозис; Логос, 1994. 162 с.
10. Люббе Г. Историческая идентичность. Вопросы философии. 1994. № 4. С.108–113.
11. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Пер. с фр. и вступительная статья С.Н. Зенкина. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.

References

1. Alexander, J. (2004). Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, CA, and London, UK: University of Caluifornia Press [in English].
2. Katzenstein, P.J. (1996). The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics. New York: Columbia Press [in English].
3. Lübbe, H. (2012). Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel: Schwarbe Verlag Basel [in German].
4. Misztal, B. (2003). Theories of Social Remembering. Maidenhead-Philadelphia: Open University Press [in English].
5. Sartre, J.P. (1943). .L'etre et le neant. Essai d'ontologie phenomenologique. Paris: Éditions Gallimard [In French].
6. Szacka, B. (2006). Czas przeszły: pamięć – mit. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN [in Polish].
7. Boym, S. (2002). Common places: the mythology of everyday life. Moscow: New Literary Review [in Russian].
8. Gadzhiev, K.S. (2011). National Identity: Conceptual Aspect. Questions of Philosophy. 2011. No. 10. 3–16 [in Russian].
9. Husserl, E. (1994). Vol. 1. Phenomenology of the inner consciousness of time. Collection of Works. Vol. 1. Moscow: Gnosis; Logos [in Russian].
10. Lubbe, G. (1994). Historical identity. Problems of Philosophy. No. 4. 108–113 [in Russian].
11. Halbwachs, M. (2007). Social framework of memory. Moscow: New Publishing House [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2021
Отримано після доопрацювання 17.05.2021
Прийнято до друку 24.05.2021

УДК 271.2-265:82-36:008
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244392

Цитування:
Смоліна О. О. Православний анекдот як явище сучасної православної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 8-13.

Smolina O. (2021). Orthodox joke as a phenomenon of modern Orthodox culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 8-13 [in Ukrainian].

Смоліна Ольга Олегівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2369-3738
laprimavera555@gmail.com

ПРАВОСЛАВНИЙ АНЕКДОТ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи: розкриття специфіки православного анекдоту як явища сучасної православної культури. **Методологія:** в контексті культурологічного підходу використані метод компаративного аналізу, індукції, дедукції, типологізації, класифікації. **Наукова новизна:** вперше феномен православного анекдоту досліджений у контексті культурології; висловлені припущення щодо часу і причин його появи; виділені його джерела, запропоновано типологію православного анекдоту; доповнені дані щодо культурної специфіки цього феномену. **Висновки.** У світській і народній культурі анекдот є формою непідцензурної народної творчості, сферою інакомислення. Православний анекдот натомість є одним із способів проповіді і не виступає в опозиції до офіційної церковної лінії. Притча в формі анекдоту зрозуміліша і прийнятніша культурною свідомістю сучасної людини. Виділено такі типи православних анекдотів (за змістом): курйозні випадки з історії церкви, життя окремих парафій або пастирської практики; «дитяче сприйняття релігії»; «перед дверима Раю»; «діалог віруючого і невіруючого»; самоіронія православних монахів і мирян. Розвиток жанру православного анекдоту свідчить про процеси адаптації православної культури до існування в умовах панування світської.

Ключові слова: анекдот, православний анекдот, сучасна культура, православна культура, специфіка православного анекдоту, типологія православного анекдоту, джерела православного анекдоту.

Smolina Olha, *Doctor of Science in Cultural Studies, Professor of Philosophy, Cultural Studies and Informational Activity Department, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University*

Orthodox joke as a phenomenon of modern Orthodox culture

The purpose of the article is to reveal the specifics of the Orthodox joke as a phenomenon of modern Orthodox culture. **Methodology.** In the context of the culturological approach, the method of comparative analysis, induction, deduction, typology, and classification was used. **Scientific Novelty.** For the first time the phenomenon of the Orthodox joke was investigated in the context of cultural studies; assumptions were made regarding the time and reasons for its appearance; its sources are highlighted, the typology of the Orthodox joke is proposed; supplemented with data on the cultural specificity of this phenomenon. **Conclusions.** In secular and folk culture, a joke is a form of uncensored folk art, a sphere of dissent. The Orthodox joke, by contrast, is one of the ways of preachingand does not oppose the official church line. A parable in the form of a joke is more understandable and acceptable to the cultural consciousness of a modern person. The following types of Orthodox jokes are distinguished: curious cases from the history of the church, the life of individual parishes, or pastoral practice; «Children's perception of religion»; «In front of Paradise doors»; «Dialogue between a believer and an unbeliever»; self-irony of Orthodox monks and laity. The development of the genre of the Orthodox joke testifies to the processes of adaptation of the Orthodox culture, which exists under the prevailing secular culture.

Keywords: joke, orthodox joke, contemporary culture, orthodox culture, specificity of an orthodox joke, typology of an orthodox joke, sources of an orthodox joke.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що українці не належать до усміхнених націй. За даними соціологічної агенції Gallup, Україна перебуває у топ-десятці країн, жителі яких схильні приховувати свої реальні переживання. Лише 38% українців демонструють щодня не менш як 10 різних емоцій. Решта — обходиться двома-трьома. [1]. В. Волга, член Київської асоціації практикуючих психологів і психотерапевтів, член Українського союзу психотерапевтів, зараховує це на рахунок радянського минулого [1]. Також відомо, що в православ'ї, яке є однією з панівних релігій в Україні, ставлення

©Смоліна О. О., 2021

до сміху і гумору є неоднозначним. У цитатах з канонічної літератури, які стосуються сміху, можна помітити здебільшого негативне ставлення до нього. Наприклад: «Так само безсоромність чи балачки безглузді й порожні жарти, — воно бо непристойне; а радше — дякуйте Богові» (Еф. 5, 4); «Горе вам, що сміється нині, бо будете ридати й сумувати» (Лк. 6, 25); «Гляньте на ваші злидні, сумуйте і плачте! Сміх ваш нехай обернеться у плач, а радість — у смуток!» (Як. 4, 9); «Ліпше смуток від сміху, бо від смутного виду добрим стає серце. Серце мудрого в домі смутку, серце ж дурня в домі радості. Ліпше слухати догану мудрого, ніж пісні дурнів, бо як тріскання тернини під казаном, так сміх дурного» (Екл. 7, 3-6) та інші. Так чи не лежать корені похмурості українців в релігійній площині? Адже кожна сучасна людина, навіть далека від релігії, є, за висловом М. Еліаде, нащадком homo religiosis.

Водночас привертає увагу поява і поширення православного анекдоту. Яку роль відіграє цей феномен в сучасній православній культурі? Як це явище співвідноситься з наведеними вище настановами на осуд сміху? З огляду на достатній вплив православної християнської культури в сучасній Україні, пошук відповідей на ці питання, так само як і дослідження означеної теми, є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Публікацій на тему православного анекдоту відносно небагато. В аспекті питань духовного життя людини і припустимих практик в місіонерській роботі гумор в православному середовищі розглядає І. Шаліна. Авторка зазначає, що «сміх мислиться як відпочинок від людського, стан певної свободи. Сміються, щоб відпочити, а потім повернутися до серйозності. <...> сміх є способом пізнання себе і пізнання світу» [9]. Також авторка (докторка філологічних наук) розглядає гумор з точки зору філології: «Оскільки гумор — це явище, насамперед, мовне, розглянемо, чим наповнюється сфера комічного в сучасному православному спілкуванні, які особливості поведінки людини стають об'єктом комічного, які частотні мовні прийоми створення комічного ефекту, як оцінюються гумор і мовна креативність особистості» [9]. Основним матеріалом для статті І. Шаліної стали публікації православних інтернет-ресурсів – сайтів, форумів, блогів тощо.

Авторка виділяє коло соціокультурних типажів, використовуваних в православних анекдотах: атеїст, сектант, православна бабуся, спокушений, семінарист, батюшка. Кожен з типажів має певний набір клішованих рис, у тому числі й знакових вербальних характеристик [9]. Основними функціями смішного в православному середовищі дослідниця називає об'єднання, маркування конфесійної ідентичності і оголення дивного, алогічного, пом'якшення патологічної ситуації. Також І. Шаліна виділяє деякі механізми, що лежать в основі створення неусвідомлюваного комічного ефекту. Серед них: буквальне розуміння значення слова; гра слів, заснована на двозначності (каламбур); невідповідність змісту і стилю спілкування обставинам спілкування, псевдоглибокодумність; гра власним ім'ям; ефект обманутого очікування як результат протиставлення лексем за формальною або змістовою ознакою; буквалізація метафори; використання прецедентних висловлювань (мовних сегментів різної протяжності з молитов, псалмів церковнослов'янською мовою) в невідповідній ситуації; доведення ситуації до абсурду [9].

М. Сергеєв у 2012 році видав збірку жартів і анекдотів, які перебувають в контексті іудео-християнської традиції та культури. У передмові автор пише: «Вираз "релігійний гумор" може здатися свого роду оксюмороном. Релігія це серйозне зусилля, і коли воно призводить до спасіння, жарти дійсно є невідповідними і недоречними. Щоб проілюструвати це, давайте звернемося до Біблії – книги книг, яка містить десятки релігійних, моральних і філософських оповідань. В Біблії можна знайти вираз будь-яких людських емоцій. Тут можна прочитати про сміливі подвиги, спалахи насильства, сексуальні витівки, моральну вірність, ніжну любов — про все, здається, але не про сміх» [12, 9]. Далі автор наводить біблійну розповідь, в якій літня Сара, дружина Авраама, засміялася, коли почула від Бога, що вона невдовзі народить дитину. «Сміх Сари в очах Господа був гріховним, оскільки показував недостатність її віри» [12, 10]. А саме ім'я сина Сари — Ісаак означає «він буде сміятися» [12, 10].

Далі М. Сергеев вказує на те, що сміх і віра не завжди виключали один одного. З опорою на М. Бахтіна він наводить приклад «сміхової культури» Середньовіччя, відзначаючи, що гумор в ту епоху був спрямований на самого оповідача-жартівника, який грав роль дурня. Це давало йому можливість виконати кілька важливих завдань: а) розкрити протиріччя між офіційною церковною доктриною і втіленням її положень в реальному житті; б) оповідач, тим самим, давав слухачам урок гуманізму і належного відношення до скривджених,

стражденних і людей як таких з їх слабкостями і вадами [12, 11]. Колекцію жартів, зібрану в своїй книзі, автор вважає продовженням традиції духовного і самозневажливого (жертовного) гумору [12, 12].

Співвідношення сміху і релігії стало темою передачі Я. Кротова на радіо «Свобода» [3]. Автор і гості передачі, спираючись на Д. Лихачова, зіставляють поняття «сміх» і «глум, знущання». І якщо перше в релігії є прийнятним, то друге, безумовно, ні. При цьому учасники помічають, що слово «глум» спочатку означало «роздум, вчення», що видно у фразі з 118-го псалма: «Поглумлюся в заповідях Твоїх і зрозумію дороги Твої». Пізніше це слово змінило своє значення і набуло значення «принижувати», «дражнити», «знущатися». У багатьох жартах, однак, все одно присутнє приховане знущання в сучасному розумінні цього слова [3].

Наведені публікації дають можливість зрозуміти, що дослідження явища православного анекдоту є актуальним, проте його розгляд в культурологічному аспекті знаходиться на самому початку шляху і вимагає поглиблення.

Метою дослідження є розкриття особливостей і специфіки православного анекдоту як явища сучасної культури в цілому і православної культури зокрема.

Виклад основного матеріалу. Слово «анекдот» походить з грецької мови і означає «неопублікований» в значенні «не публічний», «не винесений на публіку». Анекдот спочатку був короткою розповіддю про незначний, але характерний або курйозний випадок з життя історичної особи. Поява анекдоту в звичному нам вигляді і значенні дослідники відносять до початку XIX століття. Тобто явище це відносно недавнє і, можна сказати, сучасне.

У православній культурі смішні історії, часто у формі пародій на літературні форми релігійного змісту (служби, акафісти, молитви та ін.) з'являються в контексті «сміхової культури» Середньовіччя, детально вивченої М. Бахтіним, Д. Ліхачовим, С. Авєрінцевим. Д. Ліхачов звертає увагу на те, що, незважаючи на блюзнірські, з нашої точки зору, висловлювання і пародії Середньовіччя, цей гумор не був під забороною церковної влади. Тобто в ньому вбачалася здорова або «оздоровлююча» критика [4].

М. Каган вважає анекдот формою сучасного фольклору на підставі таких його характеристик:

- анекдот анонімний;
- анекдот є формою усної народної творчості;
- анекдот породжується певною життєвою ситуацією, він повинен бути розказаний «до місця», «за аналогією», в цьому сенсі його можна розглядати як специфічну форму «прикладного мистецтва» (яке, як відомо, має своє коріння в народній творчості);
- анекдот є плодом творчого синтезу словесного і виконавського видів мистецтва, бо оповідач анекдоту є не тільки співавтором, а й «самодіяльним актором»;
- анекдот пов'язаний з традицією народної «сміхової культури» [2, 8].

Крім того, М. Каган виділяє основні три тематичні сфери сучасного анекдоту: «Якщо в традиційному селянському фольклорі основними предметами зображення були в його побутових жанрах повсякденне життя народу, а в казках — міфологічні фантазії про ідеальне життя, якщо в “сміховій культурі” таким предметом були релігійні міфи, то світ анекдоту охоплює ніби то три жанрові сфери, що представляють основні інтереси інтелігенції — політичну, етичну і еротичну» [2, 9].

Важливу роль еротики в тематиці анекдоту підкреслює також Я. Кротов: «На жаль, саме психологія, а не богослов'я все ж таки визнає, що спокуса і агресія є підтекстом дуже багатьох жартів», а також те, що тематика сучасного гумору часто знаходиться в області «нижче пояса» [3].

У зв'язку з цим, саме словосполучення «православний анекдот» звучить як оксюморон. Широко відомі негативні висловлювання богословів про сміх. Якщо проаналізувати ці настанови, то можна помітити низку об'єднуючих міркувань, основними з яких є такі:

- *нестримний сміх характеризує людину, яка не вміє володіти собою, що неприпустимо для православного* (приклади: «Не сміх — зло, але зло те, коли він буває без міри, коли він недоречний ...» Іоанн Златоуст; «сміятися голосно, всім тілом приходити в мимовільний струс властиво людині неприборканій, невмілій, яка не вміє володіти собою ... » Василь Великий);
- *сміх розслаблює, тим самим призводить до втрати стану духовної зібраності, народжує гріховні думки* (приклади: «Бережись зайвого сміху, він розслабляє душу, а душа, яка розслабилася, легко скидає із себе узди закону» Ніл Синайський; «Сміх проганяє страх Божий. < ...> Сміятися поменше, а то від цього неналежні

помисли приходять» Амвросій Оптинський (Гренков));

• *веселощі і радість, які мають духовне джерело і пристойні християнину, не тотожні сміху, реготу* (приклад: «Інша річ бути веселим (не сумним) — й інше сміятися (реготати)» Йосип Оптинський (Литовкін));

• *помірний сміх може бути корисний як заміна агресії і як засіб боротьби з нудьгою* (приклади: «Жартиками краще висловлюй, коли неспокійна (немирна на когось) буваєш» Амвросій Оптинський (Гренков); «З житій святих ми бачимо, що жарти допускали і святі отці, наприклад, преподобний Пахомій Великий, преподобний Антоній Великий та ін. Звичайно, зміст цих жартів вони брали не з Біблії і творів святих отців, а просто що-небудь розповідали. Так і я розповідаю щось, а в цей час біс, можливо, хотів на вас смуток напустити, а моя розповідь відігнала від вас смуток» Варсонофій Оптинський (Пліханков)).

У цілому негативне ставлення до сміху, ототожнюється не з посмішкою, а з реготом, походить від вимоги стриманості, контролю ума (не розуму, а саме ума — тобто образу Божого в людині) над почуттями і тілом, «зберігання почуттів». Заперечення будь-якої експресії, екстазу, афектів значно поширене в православній культурі і найбільш яскраво проявлене в іконописі візантійського типу. Такий засуджуваний в православ'ї сміх носить назву гріха сміхотворства. Відзначається, що грецький еквівалент цього слова звучить як eutrapelia і означає кривлятися, мавпувати, легко перетворюватися. В контексті з лихослів'ям (aischrotes — вульгарність, безсоромність, розбещеність, лихослів'я) і з балаканиною (morologia — дурні розмови), стає ясно, що слово eutrapelia — це вульгарності, непристойні жарти [7]. Отже, мова в йде про грубі, дурні, вульгарні, образливі і принизливі жарти, а не про заборону жартувати і сміятися взагалі. Д. Митницький пише: «Ісус сказав нам бути як діти. Діти часто сміються, жартують, грають. <...> І нам можна і навіть потрібно дивитися комедії, жартувати, веселитися, сміятися і бути в радості Духа Святого. Похмурий дух сушить кістки, а радість Божа як ліки від усіх хвороб» [5].

У священному для православних тексті Євангелія немає згадок про те, щоб Христос сміявся. Однак східна традиція повідомляти наставляння в формі притчі, що так широко використана в Євангелії, характеризується образністю, що дуже близько підходить до прийомів гумору і анекдоту. Близькими до гумористичних форм (наприклад, іронії, сатири) є такі місця з Євангелія, як характеристика, дана Христом фарисеям — «Ви як труни пофарбовані», його ж фраза, сказана самарянці: «Піди, поклич чоловіка свого та вертайся сюди» та ін. Тематично і стилістично православний анекдот змикається з історіями з агіографічної літератури, які теж повчальні й часто не позбавлені гумористичного відтінку.

Час появи, власне, православного анекдоту зараз ще точно не встановлено. Ймовірно, цей час можна віднести до XX століття з низки причин. По-перше, секуляризація суспільства послаблює вплив притчі, її дидактичне значення. До того ж, багато образів притч перестають бути зрозумілі через зміну культурних умов. Агіографічна література (в сприйнятті соціуму, а не конкретного віруючого) втрачає своє значення достовірного джерела даних про історію, географію, антропологію тощо. Православна культура з позитивістських і атеїстичних позицій піддається серйозній критиці, осміянню. У важкій ситуації людину часто рятує сміх, іронічне (самоіронічне) дистанціювання від проблем і себе самого. Таку функцію і став виконувати анекдот. Тим більше, якщо врахувати, що за радянських часів широко була розвинена традиція анекдоту з опозиційним, критично налаштованим по відношенню до режиму значенням і сенсом [8].

Водночас не можна сказати, що православний анекдот у XX столітті був масовим, широко розповсюдженим явищем в православній культурі. Як зауважує І. Шаліна, в православному середовищі не прийнято розповідати анекдоти [9]. Цікаво, що пастор Хел Маррі говорить про існування у християн, особливо східної церкви, традиції приходити на пасхальну службу з новим анекдотом, що пояснюється перемогою Христа над смертю і над своїми ворогами, тим, що він «сміявся останнім» над усіма, хто не вірив в Його як Сина Божого і в Його воскресіння [11]. Однак авторка цієї статті не знайшла свідоцтв щодо існування такої традиції у православних християн (відомо, що така традиція існує в протестантському середовищі).

Анекдоти православної тематики важко зарахувати до жанрів міського фольклору. Незважаючи на їх анонімність і варіативність, вони не існують в своїй первинній формі — усній. Багато анекдотів зберігають свою літературну основу, побутують в письмовому вигляді як комічні розповіді-мініатюри з повчальною тональністю [9]. Сучасне поширення православного анекдоту пов'язане з

інформатизацією, появою соціальних мереж, спільнот, віртуальних груп православних тощо. Крім того, це пов'язано з процесами модернізації всередині самої православної культури, яка, незважаючи на свою ортодоксальність, все ж сприймає зміни, відгукуючись на запити часу і своїх членів (наприклад, деякі пом'якшення в області практики поста для мирян, традиція нічної новорічної літургії та ін.).

Узагальнюючи механізми породження комічного ефекту в православному анекдоті, виділені І. Шаліною (вони вже були наведені вище), слід доповнити і зазначити, що основними джерелами народження анекдотичних історій є:

- відмінності в мовних термінах, поняттях і в цілому в картині світу між православною і сучасною світською культурами;
- спотворення всередині православної культури, які породжуються її адептами внаслідок помилкового розуміння (або нерозуміння) євангельських істин, духовної практики тощо;
- критичне сприйняття православними свого рівня відповідності ідеалу — Христу.

За джерелом походження слід відрізняти православний анекдот від анекдоту про православних. Перший походить безпосередньо з православної церковної культури і відрізняється повчальною спрямованістю або описує курйозні випадки з церковної практики (знову-таки не позбавлені дидактизму). Його метою є вдосконалення релігійної культури і духовного життя православних. Другий є рефлексією секулярної культури і фіксує відмінності між членами своєї і православної спільноти, характеризується іронією, сарказмом, критичною спрямованістю. Його метою часто є показ неспроможності і безпідставності релігійної віри взагалі і православної культури зокрема.

На підставі аналізу низки інтернет-ресурсів [6] видається можливим виділити такі типи православних анекдотів:

- курйозні випадки з історії церкви, з життя окремих парафій або пастирської практики;
- «дитяче сприйняття релігії»;
- «перед дверима Раю»;
- «діалог віруючого і невіруючого»;
- самоіронія православних монахів і мирян.

Цікаво, що багато прикладів православного анекдоту можуть бути зрозумілі лише представникам самої цієї традиції і викликати подив, а не сміх у носіїв інших культур (субкультур). Це, по-перше, підтверджує культурну обумовленість — культуральність — анекдоту, важливість культурного тла для повноцінного сприйняття і розуміння іншомовного гумору [10] (церковнослов'янська мова — теж «інша»). По-друге, свідчить, що розуміння анекдоту залежить не тільки від особливостей національної культури, а й від специфіки світосприйняття всередині окремих гілок і напрямів цієї національної культури.

Наукова новизна результатів дослідження, запропонованих в цій статті, полягає у тому, що вперше феномен православного анекдоту досліджений в контексті культурології; висловлені припущення щодо часу і причин появи православного анекдоту; виділені джерела появи православного анекдоту, запропонована його типологія; доповнені дані щодо культурної специфіки цього феномена.

Висновки. Православна культура, її поширення і вплив в Україні не може бути причиною емоційної скутості і неусміхненості українців, бо в православ'ї засуджується не сміх взагалі, а лише грубі, дурні, вульгарні і образливі жарти, глузування, нестримний регіт і приниження інших. Про здорове ставлення православних до гумору свідчить поява і розвиток феномена православного анекдоту.

У світській і народній культурі анекдот є формою непідцензурної народної творчості, сферою інакомислення. Це видно на прикладах гумору в «сміховій культури» Середньовіччя, практика блазнів періоду царської Росії, анекдотах радянського часу. Православний анекдот натомість – це один із способів проповіді, це притча в легшій, зрозумілішій, кумедній формі, що краще запам'ятовується. Справа в тому, що, по-перше, інакомислення в православ'ї розглядається як єресь, бо Істина вже дана, вона одна, незмінна, нічого вище, краще і правильніше неї бути в умовах матеріального світу не може. По-друге, саме православ'я виступає формою і сферою інакомислення по відношенню до секулярної культури. Система цінностей православ'я настільки ж відрізняється від секулярної системи цінностей (особливо сучасної культури), наскільки зворотна перспектива візантійського іконопису відрізняється від прямої перспективи станкової картини реалістичного стилю. Тому «інакомислення в сфері інакомислення» працює так само, як в математиці «мінус на мінус дає плюс».

З іншого боку, притча в формі анекдоту зрозуміліша і прийнятніша культурною свідомістю сучасної людини. Отже, розвиток жанру православного анекдоту свідчить про процеси адаптації православної культури до існування в умовах пануючої світської, їх зближення, пошуку точок дотику, контакту.

Література

1. Дружбляк Н. Чому українці не усміхаються? // Високий замок. 13.12.2012. URL: https://wz.lviv.ua/article/121529-chomu-ukraintsi-ne-usmikhaiutsia
2. Каган М.С. Анекдот как феномен культуры. // Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.5-16.
3. Кротов Я. Смех и религия. URL: https://www.svoboda.org/a/28402426.html
4. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. — Ленинград, Наука, 1984. — 295 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php
5. Митницкий Д. Поколение посвященных. Учение о живых отношениях с Богом. URL: https://cutt.ly/LmREyzc
6. Сегеда А. 75 лучших анекдотов Православного мира. 19.03.2018 URL: https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/
7. Смехотворство. URL: http://christ-s-body.esy.es/statii/Eutrapel.html
8. Толстой И., Гаврилов А. Алфавит инакомыслия. Анекдот. URL: https://www.svoboda.org/a/2347190.html
9. Шалина И.В. Юмор в православной среде. URL: http://uralsky-missioner.ru/doc/423
10. Щербина С.Ю. Анекдот как культурный феномен. // Современное педагогическое образование, 2020, № 10. С. 167-171.
11. Easter jokes – URL: https://wpcdbq.org/easter-jokes-pastors-blog/
12. Sergeev M. Smile from Heaven. Edited by Susanna Kummel. Boston, 2012. 179 p.

References

1. Druzhbliak N. (2012). Why don't Ukrainians smile? High Castle. Retrieved from: https://wz.lviv.ua/article/121529-chomu-ukraintsi-ne-usmikhaiutsia [in Ukrainian].
2. Kagan M.S. (2002). Anecdote as a cultural phenomenon. Materials of the round table on November 16, 2002 St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2002. 5-16. [in Russian].
3. Krotov Y. Laughter and religion. Retrieved from: https://www.svoboda.org/a/28402426.html [in Russian].
4. Likhachev D.S. (1984). Laughter in Ancient Russia. Leningrad, Science, 295. Retrieved from: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php [in Russian].
5. Mitnitsky D. A generation of dedicated. Teaching about a living relationship with God. Retrieved from: https://cutt.ly/LmREyzc [in Russian].
6. Szegeda A. (2018). 75 best jokes of the Orthodox world. Retrieved from: https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/ [in Russian].
7. Ridiculousness. Retrieved from: http://christ-s-body.esy.es/statii/Eutrapel.html [in Russian].
8. Tolstoy I., Gavrilov A. The alphabet of dissent. Joke. Retrieved from: https://www.svoboda.org/a/2347190.html [in Russian].
9. Shalina I.V. Humor in the Orthodox environment.Retrieved from: http://uralsky-missioner.ru/doc/423 [in Russian].
10. Shcherbina S.Yu. (2020). Anecdote as a cultural phenomenon. Modern pedagogical education. № 10. 167-171. [in Russian].
11. Easter jokes. Retrieved from: https://wpcdbq.org/easter-jokes-pastors-blog/
12. Sergeev M. (2012). Smile from Heaven. Edited by Susanna Kummel. Boston, 179. [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.06.2021
Отримано після доопрацювання 25.06.2021
Прийнято до друку 01.07.2021

УДК 008:009
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244394

Цитування:
Гоц Л. С. Постгуманістичні тенденції в закордонних студіях vs культурологія? *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 14-21.

Gotz L. (2021). Posthumanistic trends in foreign science vs culturology? National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 14-21 [in Ukrainian].

Гоц Людмила Сергіївна,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5832-2406
milahobotya93@gmail.com

ПОСТГУМАНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЗАКОРДОННИХ СТУДІЯХ VS КУЛЬТУРОЛОГІЯ?

Мета статті – вивчення проблематики та дослідницької оптики неантропоцентристської антропології та привернення уваги вітчизняних культурологів й культурних антропологів до можливості їх рецепції, яка досі не відбулась. Адже за кордоном в останній третині XX – на початку XXI століття нонантропоцентристська чи постантропоцентристська антропологія перебуває в активній стадії концептуалізації та інституалізації й нині її вплив продовжує посилюватися. **Методологія** дослідження в рамках культурології базується на концептуальних засадах неантропоцентристської антропології, методах емпіричного – спостереження, порівняння, та теоретичного дослідження – абстрагування, аналіз, синтез, індукція і дедукція. **Наукова новизна** полягає у цілісному аналітичному висвітленні ґенези, сутності і взаємовідносин таких академічних трендів, як антропологія без антропоцентризму, онтологічний поворот у ракурсі перспективізму, транс- та постгуманістичні тенденції в гуманітарних дисциплінах, «поворот до матеріального», «біо/зооповорот» та ін. Наскільки нам відомо, питання про необхідність здійснення рецепції дослідницької оптики неантропоцентристської антропології культурологією також ставиться вперше. Стаття містить концептуалізовані авторські таблиці з досліджуваної тематики. **Висновки.** Аналізовані в статті зміни дослідницьких парадигм соціогуманітарних наук представлені системою наукових концепцій та дисциплін. Автор вважає, що рецепція проблематики досліджень неантропоцентристської антропології, розробка відповідного концептуального апарату та перегляд деяких ключових концепцій культурології з урахуванням сучасних наукових знань є своєчасним і перспективним напрямом досліджень культурології та культурної антропології. Неантропоцентристська культурологія як новий для вітчизняних досліджень напрям культурології може долучитися й до розробки та поширення оновленого розуміння спільноти, що складається не тільки з людей, але й з нелюдських суб'єктів. Корегування нині усталених у вітчизняній науці бінарних опозицій «людина – тварина», «природа – культура» на сьогодні потребує перегляду «узаконеної» картезіанською філософією Нового часу привласнення людиною статусу єдиного у світі носія таких атрибутивних характеристик розумної істоти, як агентність – здібність до дії, усвідомленого й вільного вибору, наявність складної структури суспільства, елементів культури.

Ключові слова: культурологія, методологія, неантропоцентристська антропологія, онтологічний поворот, перспективізм, трансгуманізм, постгуманізм, культура – природа, поворот до матеріального, біоповорот, зооповорот, нелюдські істоти, постгуманістична антропологія, акторно-мережева теорія.

Gotz Lyudmila, *Ph.D in Cultural Studies, Associate Professor Department of Cultural Studies and Information Communication National Academy of Culture and Arts Management.*

Posthumanistic trends in foreign science vs culturology?

The purpose of the article is to attract the attention of culturologists and cultural anthropologists to the possibility of reception of the problems and research lens of non-anthropocentric anthropology. In the last third of the XX – and early XXI centuries foreign non-anthropocentric anthropology has been in an active stage of conceptualization and institutionalization. And now its influence is continuing to grow. The article reveals the essence of such academic trends as anthropology without anthropocentrism, ontological turn in line with perspectivism, trans- and posthumanistic tendencies in the humanities, material turn, bio/animal turn, and others. **The methodology** within the framework of culturology and cultural studies is based on the conceptual foundations of non-anthropocentric anthropology, methods of empirical (observation, comparison), and theoretical research (abstraction, analysis, synthesis, induction, and deduction), etc. **The scientific novelty** of the paper lies in the fact that in the Ukrainian humanities, in particular in culturology and cultural studies, an analytical review of the genesis and essence of such a research approach as non-apocentric anthropology is carried out for the first time. As far as we know, the question of the need for the reception of the research optics of neo-centric anthropology by culturology is also raised for the first time. The article contains conceptual author's

©Гоц Л. С., 2021

tables also. **Conclusions.** The author believes that the reception of research on non-anthropocentric anthropology, the development of an appropriate conceptual apparatus, and revision of some key concepts of culturology in the light of modern scientific knowledge in a timely and promising area of research in culturology and cultural studies.

Keywords: cultural studies, culturology, methodology, non-anthropocentric anthropology, ontological turn, perspectivism, transhumanism, posthumanism, culture – nature, material turn, bioturn, animal turn, non-human subjects, post-human anthropology, actor-network theory.

Актуальність теми дослідження. Розуміння сутності людин і культури, як і інтелектуальні тенденції, ідеологічні призми їх дослідження, не є статичними й перманентно оновлюються. Починаючи з XIX ст., антропоцентристський дискурс, притаманний модерним суспільствам, все більше зазнає критики, адже нові наукові данні ставлять перед людством ряд фундаментальних питань. Так, зростаючий вплив екологічної кризи та досягнень біологічних наук на гуманітарні дисципліни спричинили перегляд ключових гносеологічних категорій наук про людину й культуру в річищі *неантропоцентристської антропології* (non-anthropocentric anthropology), що активно розвивається за кордоном в останній третині XX – на початку XXI століття. Нові наукові данні, зокрема, зоосеміотики, антропології та багатовидової антропології й етнографії, підірвали концептуальну базу антропоцентристських догматів [2, 3, 4, 7]. Тому у низці теоретичних направлень, які відносяться до філософсько-наукової методології перспективізму, йде відторгнення антропоцентризму, який вважався до недавнього часу негласною нормою для антропології [9–16]. Вищезазначені чинники обумовлюють необхідність українських дослідженнь ґенези та сутності неантропоцентристської антропології та пов'язаних з нею парадигм.

Аналіз досліджень і публікацій. У закордонній соціокультурній антропології, особливо європейській та американській, нонантропоцентристська проблематика активно розробляється останні десятки років. Найвідомі представникі цієї течії – антропологи, їх праці мають такі промовисті назви: Філіп Дескола «За межами природи та культури», 2013 [9]; Едуардо Кон «Як думають ліси: до антропології за межами людини», 2013; «Антропологія онтологій» [10; 13]; Бруно Латур «Антропологія часів антропоцену: особистий погляд на те, що слід досліджувати», 2017 [14]; «Політики природи. Як прищепити наукам демократію» [15], Вівейруш де Кастру «Канібальські метафізики. Рубежі постструктурної антропології», 2017 [12], Ерік Андерссон Седерхольм «Дослідження зооповороту: відносини між людьми та тваринами в науці, суспільстві та культурі» 2016 [8] etc.

З останніх публікацій російськомовних авторів варто виокремити збірку «Етнографічний огляд» (2021), де представлений тематичний блок з польських та російських досліджень у річищі неантропоцентристської антропології [7]. Аналітичний огляд постгуманістичних аспектів нонантропоцентричної антропології та літератури з цієї проблематики надає польський антрополог М. Кожевнікова (2021) [2]. Питання інновацій в антропології крізь призму нонантропоцентризму та «повороту до матеріального» висвітлено у збірці «Російська антропологія і "онтологічний поворот"» (2017) [4] за редакцією С.В. Соколовського. Цей дослідник також має низку статей з аналізованої нами тематики. Для культурологів та культурних антропологів перелічені праці можуть стати відправною точкою для занурення у тему. Водночас, наскільки нам відомо, концептуальний аналіз та огляд ключових ідей неантропоцентристської антропології в українській гуманітаристиці, зокрема культурології, досі ще не було проведено.

Метою цієї аналітично-узагальнюючої статті є вивчення проблематики та дослідницької оптики неантропоцентристської антропології та привернення уваги вітчизняних культурологів й представників соціально-гуманітарних наук до можливості рецепції оптики та проблематики зазначених досліджень, яка досі не відбулась.

Виклад основного матеріалу. *Зміни парадигм: онтологічний поворот і перспективізм.* Останні десятиліття методологія закордонних соціогуманітарних наук зазнала впливу низки світоглядних трансформацій, що призвели до фундаментальних змін у їх дослідницькій «оптиці». Це стосується і культурної антропології, яка є інваріантом культурології в пострадянських країнах. Проте рецепція цих «переворотів» в українській науці досі непомітна. Мовиться про онтологічний поворот у ракурсі перспективізму, що спричинив розвиток неантропоцентристської антропології, транс- і постгуманістичні

тенденції в соціогуманітарних дисциплінах, «поворот до матеріального», «біо» та «зооповорот» etc. Далі ми висвітлимо ґенезу, сутність і взаємовідносини перелічених методологічних «оптик», починаючи з онтологічного повороту.

У класичній європейській філософії базисним вектором інтелектуальних пошуків тривалий час була *гносеологія*, яка фокусувалась на *змісті та внутрішніх структурах знання*. А на початку XX століття в філософсько-науковій методології відбувається «*онтологічний поворот*»: дослідницький фокус уваги зміщується на питання про *витоки знання* – причини та механізми його породження [6, 81]. Зазначимо, що фактично «онтологічний поворот» є низкою «онтологічних поворотів», адже світогляд різних авторів варіативний.

Таблиця 1.

Онтологічний поворот XX ст.

Онтологічний поворот XX ст.	
Гносеологія	Онтологія
головні питання:	
чи є світ взагалі пізнаваним; в центрі уваги зміст, внутрішні структури знання, свідомість, розум, відчуття	в центрі уваги механізми породження та міра об'єктивності знання, пошук актуальних концепцій буття

Виявлення ідеологічного підґрунтя формування певного знання дозволяє здійснити критичний погляд на міру його об'єктивності та правдивості. Так, ще К. Ясперс акцентував питання про міру суб'єктивності знання, пишучи про те, що кожен індивід дивиться на світ і виносить судження про нього, перебуваючи у своїй «мушлі». Е. Гуссерль продемонстрував як сенси й судження про реальність народжуються відповідно до досвіду й світогляду кожної окремої людини. Тому він намагався розробити гносеологічні процедури, які б забезпечили наближення до безпосередньої достовірності знання взагалі.

Досягнення цієї мети й наразі є надзвичайно важливим питанням наукової методології, що спричинило «онтологічний поворот» – переорієнтацію на пошук, експлікацію та критику усталених концептуальних систем, епістем і парадигм, репрезентованих у різноманітних дискурсах, що передбачає аналіз світоглядних засад їх виникнення. Якщо узагальнити, *сутність «онтологічного повороту»* полягає у тому, що питання онтології – з'ясування фундаментальних проблем існування та розвитку всесвіту й пошук нових актуальних концепцій буття, що адекватні розвитку сучасного наукового знання, знову виходять на перший план філософських пошуків.

Притаманний «онтологічному повороту» *перспективізм* – філософський погляд, згідно з яким все пізнання обумовлене особистою позицією, точкою зору того, хто пізнає – стимулював вихід до нових горизонтів філософського пізнання. Зокрема, перспективізм призвів до появи неантропоцентристської антропології, що намагається вивести гносеологічні здатності людства за межі обмежень, накладені його видовою приналежністю до Homo sapiens.

Таблиця 2.

Зміни в науковій методології останньої третини XX – XXI ст.

Зміни в філософсько-науковій методології останньої третини XX – XXI ст.:
онтологічний поворот та перспективізм – нон-/постантропоцентризм

Критика антропоцентризму та неантропоцентристська антропологія. У закордонному дискурсі принаймні останні півстоліття ведуться суперечки про те, чи може антропоцентризм служити адекватним фундаментом сучасної науки й етики. Водночас питання про можливість існування антропології без антропоцентризму досі викликає подив у вітчизняних дослідників – культурологів, антропологів. Адже визначення антропології як «науки про людину» прямо вказує на предмет дослідження – antropos, «людина». Однак перед сучасними антропологами з гостротою постає ряд питань [4, 9, 13, 14].

а) Одне з них є наступне: «*чим для антропології є людина*»? Адже «З'ясувалося, що уявлення про онтологію людини, що лежать в основі різних підходів антропології, істотно розрізняються. А синтез інтелектуальних напрацювань різних дисциплін без усунення вищеописаних озбіжностей на фундаментальному рівні виявляється неможливий» [5].

б) Іншим об'єктом гострої критики сучасних дослідників став сам антропоцентричний погляд на всесвіт. Висвітлімо його провідні вектори.

1. Наведемо поширене зараз у закордонній гуманітаристиці *визначення антропоцентризму*: «Це точка зору, за якою всі форми життя є цінними лише тією мірою, в якій вони є засобами або інструментами, які можуть служити людям» [11]. На відміну від

зазначеного утилітарного підходу неантропоцентристська антропологія наголошує на тому, що нелюдський світ має цінність незалежно від того, в якій мірі він служить чи не служить людським інтересам [16, 171, 180]. Неантропоцентристська етика постулює, що різноманітні форми життя мають перестати сприйматись Homo sapiens як інструмент людського добробуту.

2. Наразі дослідники культури зазначають, що, хоча сучасна європейська людина й звикла вважати антропоцентризм логічною і єдино правильною точкою зору на всесвіт, антропоцентризм не є споконвічним, «природним», універсальним явищем. Культури неєвропейського кола не поділяли антропоцентричних поглядів ще в недалекому минулому та багато в чому не поділяють його й зараз, всупереч глобалізації. Антропоцентризм – це історичне, отже, минуще явище, яке притаманне пізньому (що не означає більш адекватній дійсності) етапу розвитку суспільної свідомості.

3. Зміна оптик дослідження в річищі *неантропоцентристської антропології* означає переосмислення і деконструкцію традиційних європейських уявлень про кордон культури та природи у напрямку небінарності. Адже в культурах неєвропейського кола межа *«природа – культура»* часто відсутня або пролягає зовсім інакше, ніж в модерній свідомості. Нові наукові відкриття також поступально демонтують бінарну опозицію *«людина – тварина»*, межу між людськими й нелюдськими тваринами. Дослідники в галузі зоосеміотики, антропології, багатовидової антропології й етнографії та інших дисциплін визнають суб'єктність інших живих істот, їх агентність – здібність до дії, усвідомленого вибору, наявність складної структури суспільства, елементів культури. Внаслідок цього розвивається зооправо, нелюдські суб'єкти все частіше вивчаються із застосуванням методології досліджень людських спільнот. Якщо в антропоцентричному дискурсі людина позиціювалася як «цар природи», «вінець творіння», «міра усіх речей», то в нонантропоцентристській антропології «людська тварина» за статусом наближається чи прирівнюється до «нелюдських тварин» (nonhuman animals) та інших природних *суб'єктів*, що мають здатність до пізнання та свідомих дій; інколи – до гіпотетично існуючих духів та інопланетних форм життя та *об'єктів*: штучного інтелекту, машин та механізмів. В основі такого бачення лежить концепція екологічного та машинного егалітаризму (з французької egalite «рівність»), що припускає створення суспільства з рівними правами та можливостями для всіх членів.

Таблиця 3.

Критика антропоцентризму.

КРИТИКА АНТРОПОЦЕНТРИЗМУ
антропоцентризм визнає цінність нелюдських форм життя лише тією мірою, в якій вони можуть служити людям
-в культурах неєвропейського кола межа "природа – культура", "людина – нелюдина, тварина" відсутня або пролягає інакше ніж в модерній свідомості; -антропоцентризм – явище історичне, не універсальне, а, значить, минуще; - різниця між людьми й нелюдськими суб'єктами не значна: не якісна, а кількісна;
наслідки антропоцентризму:
втрата анімістичної орієнтації на гармонійне співіснування різних видів □ біотехнологічна колонізація "нелюдських істот" "людськими істотами" □ глобальна екологічна криза
необхідні дії:
впровадження нового розуміння спільноти, що складається як з людей, так і з нелюдських суб'єктів

4. Нонантропоцентристи критикують антропоцентризм за те, що він призвів до втрати орієнтації на гармонійне співіснування різних видів на планеті, яка притаманна анімістичним світоглядам. Адже між усім живим відбувається постійний обмін, відносини людей і не людей мають взаємозалежний, різновекторний і надзвичайно різноманітний характер. Неадекватна взаємодія із всесвітом полягає у тому, що техносфера не збалансована з біосферою і різноманітні живі істоти, нелюдські тварини, потерпають від *біотехнологічної колонізації* від людей і потребують деколонізації. Наслідком неетичного поводження людства стала глобальна екологічна криза. Трагічні наслідки епохи антропоцену – руйнування екосистем, знищення багатьох видів флори та фауни, збідніння біорізноманіття на тлі зростання чисельності людства й проблеми харчових ресурсів, «парниковий ефект» і глобальне потепління поставило під загрозу існування й самого людства і нашої планети. Тому нонантропоцентристи наголошують на необхідності встановлення нових правил співіснування людей і нелюдей.

Таблиця 4.

Поворот до нонатропоцентризму

ПОВОРОТ ДО НЕАНТРОПОЦЕНТРИЗМУ остання третина XX – початок XXI СТ.	
ідеали й парадигми:	
гуманізм	**Постгуманізм**
АНТРОПОЦЕН епоха домінування людини в екосистемі	**НОНАНТРОПОЦЕН** епоха рівноправ'я різноманітних живих істот в екосистемі
АНТРОПОЦЕНТРИЗМ антропний принцип	**НОНАНТРОПОЦЕНТРИЗМ** децентрування поглядів на людину
антропоцентристська антропологія	**неантропоцентристська антропологія**
онтологічний статус людини:	
людина – "цар природи", "вінець творіння", "міра усіх речей"; тільки людині притаманні розум та агентність – здібність до дії, вільного вибору, самоусвідомлення; наявність складної структури суспільства, мова, використання знаків та символів.	опозиція "людина – нелюдські суб'єкти" переглядається у бік небінарності стосовно нелюдських суб'єктів – розумних живих істот-агентів дії; інколи – духів та інопланетних форм життя; об'єктів: штучного інтелекту; механізмів.
опозиція "природа-культура" нівелюється	
культура притаманна тільки людям, вона є відмінною рисою людини.	культура – продукт еволюції, її складові є й у нелюдських суб'єктів.
мета руху:	
– консервація людської етики чи природи; – продовження експлуатації живих істот, що зазнали біотехнологічної колонізації від людей.	– докорінні трансформації людської етики чи природи; – деколонізація живих істот, що зазнали біотехнологічної колонізації від людей.
основні звинувачення з боку опонентів:	
егоцентризм; використання природи без достатньої поваги до неї.	нелюдяність; зневажання людськими інтересами.

Animal turn ma materiality turn. У річищі нон-, постантропоцентризму практично одночасно виникають і розвиваються ще кілька «поворотів» чи напрямів досліджень. Нині цей процес перебуває в стадії становлення і з більшою чи меншою інтенсивністю виявляється в рамках різних національних традицій. Ґенеза та сутність цих «поворотів» вивчена недостатньо. Розглянемо найпомітніші з цих течій.

1. *Animal turn* або «зооповорот» – це парасольковий термін, що описує фокусування міждисциплінарного наукового інтересу на взаємостосунках людин і тварин [8, 5]. У ширшому трактуванні він має назву *biological turn* – «біоповорот» і охоплює також представників рослинного світу, грибів, бактерій etc.

Вище у цій статті ми описали екологічні, наукові та етичні чинники, що призвели до біоповороту. Соколовський С. В. вказує також на опосередкований вплив розповсюдження ідей буддизму та вегетаріанства й веганства в Європі. Але найбільший вплив здійснили екологічні рухи, зокрема, рух за права тварин, який на кілька десятиліть випередив біоповорот у соціальних науках [5]. Витоки інтересу до тварин в антропології багато в чому пов'язані з приматологією в рамках рухів за права приматів – горил, шимпанзе бонобо й орангутангів. Зокрема, значний вплив спричинив маніфест Мітера Сінгера та Паоли Кавальєрі 1993 року, що вимагає прийняти декларації ООН про основні права приматів. У ці права були включені: право на життя, захист індивідуальної свободи, заборона на тортури. Така декларація поки не прийнята, однак більшість європейських країн і деякі інші держави заборонили використання вищих приматів в медико-біологічних експериментах.

Зазначимо *дисципліни*, що розвиваються та виникають в рамках «зооповороту». Його предтечами у пострадянських країнах стали екологічна антропологія, приматологія, етнобіологія (етнозоологія, етноботаніка). У річищі «зооповороту» здійснюється розробка концептів зооправа (animal rights) – прав тварин і етичного ставлення до них, виникають біо- та зоосеміотика, багатовидова антропологія (multispecies anthropology), багатовидова

етнографія (multispecies ethnography), дослідження доместикації тварин в рамках екологічної антропології [5].

2. *Materiality turn* або «поворот до матеріального» – це парасольковий термін, що позначає фокусування міждисциплінарного наукового інтересу на дослідженнях матеріальності (material studies). Останнім часом інтерес до дослідження даної, традиційної для соціокультурних досліджень сфери, оновився. У вивченні тілесності та взаємодії людини й техніки особливого значення набула тема речі, яка змінює поведінку людини. Речі виступають як зовнішні «протези» людських можливостей (технічні пристрої від окулярів до складної техніки) або введені в тіло (кардіостимулятори тощо.)» [3; 5].

Зазначимо *дисципліни*, що розвиваються та виникають у рамках «повороту до матеріального»: це закордонна STS-антропологія, назва якої розшифровується по-різному – як «дослідження науки й техніки» (Science and Technology Studies), так і «наука, технологія і суспільство» (*Science, Technology and Society*). Її аналогами на пострадянському просторі є різні дисципліни, наприклад, «техноантропологія» або «антропологія технологій», цифрова антропологія, кіберантропологія etc.

Таблиця 5.

Біоповорот, поворот до матеріального: дисципліни.

філософсько-наукова методологія: **онтологічний поворот, перспективізм**	
 дослідницький підхід**:** **неантропоцентристська антропологія, транс-, постгуманізм**	
процеси: деконструкція уявлень про межі культури й природи; людського й нелюдського	
зміна парадигми	
зоо-, біоповорот animal turn / biological turn	**поворот до матеріального** materiality turn;
оптика: відносини людей та живих істот	**оптика:** відносини людей та речей
дисципліни зооправо, біо- та зоосеміотика, багатовидова антропологія, багатовидова етнографія, дослідження доместикації тварин в екологічній антропології etc.	**дисципліни** дослідження науки та технологій, техноантропологія або антропологія технологій, цифрова антропологія, кіберантропологія etc.
акторно-мережева теорія	

Новітнім підходом наукових досліджень, спрямованим на виявлення способів поєднання соціального в єдиний світ є *акторно-мережева теорія* (actor-network theory, ANT), відома також як «соціологія перекладу» (sociology of translation). Її специфіка полягає в тому, що будь-який об'єкт розглядається як агент, актор, що спричиняє певну дію, трансформацію світу, тобто є складником мережі відносин людей, нелюдських суб'єктів та об'єктів. Цей напрям виник в області досліджень науки та технологій (STS) та поширився за її межами. Варто зазначити, що в дисциплінах, які виникли в рамках «зоо/біо повороту» та «повороту до матеріального» люди, нелюдські суб'єкти та об'єкти (тварини, артефакти, технічні комплекси та ін.) зазвичай розглядаються як діяльні одиниці соціальних відносин.

Біо- та зооповорот і поворот до матеріального багато в чому відбувається у річищі *транс- або постгуманістичного повороту* (the trans-/posthumanist turn), що характеризується посиленням впливу транс- та постгуманістичної оптики у закордонній науці останньої третини XX – початку XXI століття [1]. Суть постгуманізму полягає в тому, що він поставив під сумнів концептуальні засади всіх наук, що спираються на бінарні опозиції «людина – тварина», «природа – культура» [2, 7], він передбачає переосмислення, зсуви й подекуди стирання меж між людським і нелюдськими світами та є складовою частиною зростання впливу *неантропоцентристської антропології,* яка починає конкурувати з антропоцентристською.

Представлені в статті «повороти» тісно переплітаються один з одним. Так, дослідження тварин в антропології й за її межами мають велику сферу перетинів з біотехнологіями, дослідження проблематики тіла і тілесності потребують знань, одержуваних вченими, що працюють в оптиці біоповороту. Частина

проблематики біоповороту охоплює теми втіленого розуму (embodied mind), де підіймається проблема розподіленості розуму як в рамках техногенних пристроїв і систем, так і за рамками людського мозку, у тварин та інших нелюдських істот [5], і перелік цих перехрещень дисциплін можна було б ще довго продовжувати.

Висновки. Аналізовані в статті зсуви дослідницьких парадигм соціогуманітарних наук в рамках транс- та постгуманістичного повороту й неантропоцентристської антропології, що характерні для останньої третини XX – початку XXI століття, репрезентовані значною кількістю дослідницьких концепцій та дисциплін. Зазначені процеси вимагають пильної уваги дослідників культури, адже вказана проблематика є «полем» міждисциплінарного дослідження і, поза всяким сумнівом, культурології.

Критична рецепція оптики й проблематики неантропоцентристської антропології здатна збагатити методологічний апарат культурології, дати змогу долучитися до світових постгуманістичних досліджень й підготуватися до викликів протеїстичної сучасності й майбутнього. Неантропоцентристська культурологія могла б зробити свій внесок у розробку нового розуміння спільноти, що складається не тільки з людей, але й з нелюдських суб'єктів, яким притаманні агентність, розум. Така дослідницька позиція враховує актуальні дані біології, зоопсихології, зоосеміотики й культурної антропології, тощо. Об'єктивні антропогенно-екологічні чинники та інтелектуальні тенденції розвитку європейських соціогуманітарних наук потребують від вітчизняних дослідників певної «переоцінки цінностей» – зміни сприйняття світу, перегляду панівних нині етичних принципів і формування нового, менш антропоцентричного погляду, що відповідає потребам XXI століття. Адже сучасність як ніколи раніше вимагає реальних зусиль для «оздоровлення» саморуйнівного існування людства, гармонізації співіснування всіх взаємозалежних живих істот і поліпшення їх якості життя.

Література

1. Байдачная Е. В. Экзистенциальный поворот в культуре и трансгуманизм // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 12. Ч. 2. С. 24-27.
2. Кожевникова М. Антропология за пределами человеческого: постгуманистические влияния // Этнографическое обозрение, 2021. № 1 С. 5-12.
3. Незамеченные революции // Антропологический форум, 2015. № 24. 92 с. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nezamechennye-revolyutsii
4. Российская антропология и «онтологический поворот» / отв. ред. С.В. Соколовский. Серия: Инновации в антропологии. Москва: ИЭА РАН, 2017. Вып. 2, 404 с. URL: http://static.iea.ras.ru/news/Ontological%20Turn.pdf
5. Соколовский С. В. Неантропоцентристская антропология: телесность и техника. Часть 1, Институт этнологии и антропологии РАН, 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pJRDv18dhxQ
6. Столярова О. Е. Возвращение метафизики как факт: Монография. – Москва: Русское общество истории и философии наук, 2019. 200 с.
7. Этнографическое обозрение. Москва: Наука, 2021. №1 С. 5-12. URL: https://ras.jes.su/ethnorev/issue.2021.1.2.1-ru
8. Andersson Cederholm, E., Björck, A., Jennbert, K., & Lönngren, A-S. (Eds.) Exploring the Animal Turn: Human-animal relations in Science, Society and Culture. The Pufendorf Institute of Advanced Studies, Lund University, 2014. p.230.
9. Descola P. Beyond Nature and Culture. Chicago: Univ. Chicago Press, 2013. p.250.
10. Kohn E. How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human. Berkeley: Univ. Calif. Press, 2013. p.267.
11. Callicott, J. Baird. Non-Anthropocentric Value Theory and Environmental Ethics. American Philosophical Quarterly, 1984. 21 (4):299-309.
12. Castro, E. Viveiros de, Skafish P. Cannibal Metaphysics: For a Post-Structural Anthropology. Univocal Publishing, 2014. p.229.
13. Kohn, Eduardo. Anthropology of Ontologies. Annual Review of Anthropology, 2015. pp. 311-326.
14. Latour, B. Anthropology at the Time of the Anthropocene: A Personal View of What Is to Be Studied. In: Brightman M., Lewis J. (eds) The Anthropology of Sustainability. Palgrave Studies in Anthropology of Sustainability. Palgrave Macmillan, New York, 2017. pp.35-49.
15. Latour, B. Politics of nature : how to bring the sciences into democracy. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2004. p. 307.
16. Mcshane, K. Anthropocentrism vs. Nonanthropocentrism: Why Should We Care? Environmental Values, 2007. 16:169-186.

References

1. Baydachnaya Y. (2014). Existential turn in culture and transhumanism. Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of

Art. Issues of Theory and Practice, No. 12, Vol. 2: 24-27. [in Russian].

2. Kozhevnikova M. (2021). Anthropology beyond Human: Post-Humanistic Influences. Etnograficheskoe obozrenie, No. 1, pp. 5-12. [in Russian].

3. Unnoticed revolutions (2015). Anthropological Forum. No. 24. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nezamechennye-revolyutsii [in Russian].

4. Russian anthropology and the Ontological turn (2017). ed. S.V. Sokolovsky. Moscow: IEA RAN, series: Innovations in anthropology, No. 2. [in Russian].

5. Sokolovsky S.V. (2021). Non-anthropocentric anthropology: corporeality and technology. Institute of Ethnology and Anthropology RAS. Part 1 (video). URL: https://www.youtube.com/watch?v=pJRDv18dhxQ [in Russian].

6. Stolyarova O. E. (2019). The return of metaphysics as a fact. Moscow: Russian Society of History and Philosophy of Science [in Russian].

7. Ethnographic Review (2021). No. 1, pp. 5-12. [in Russian].

8. Andersson Cederholm, E., Björck, A., Jennbert, K., & Lönngren, A-S. (Eds.) (2014). Exploring the Animal Turn: Human-animal relations in Science, Society and Culture. The Pufendorf Institute of Advanced Studies, Lund University. [in English].

9. Descola P. (2013). Beyond Nature and Culture. Chicago: Univ. Chicago Press. [in English].

10. Kohn E. (2013). How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human. Berkeley: Univ. Calif. Press [in English].

11. Callicott, J. Baird. (1984). Non-Anthropocentric Value Theory and Environmental Ethics. American Philosophical Quarterly 21 (4): 299-309 [in English].

12. Castro, E. Viveiros de, Skafish P. (2014). Cannibal Metaphysics: For a Post-Structural Anthropology. Univocal Publishing. [in English].

13. Kohn, E. (2015). Anthropology of Ontologies. Annual Review of Anthropology. pp. 311-326. [in English].

14. Latour, B. (2017). Anthropology at the Time of the Anthropocene: A Personal View of What Is to Be Studied, pp.35-49. [in English].

15. Latour, B. (2004). Politics of nature: how to bring the sciences into democracy. Cambridge, MA: Harvard University Press. [in English].

16. Mcshane, K. (2007). Anthropocentrism vs. Nonanthropocentrism: Why Should We Care? Environmental Values. 16: 169-186. [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2021
Отримано після доопрацювання 07.06.2021
Прийнято до друку 11.06.2021

УДК 005.8:316.61
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244395

Цитування:
Казначеєва Л. М. Міжнародна культурна співпраця: на прикладі реалізації соціокультурних проєктів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. № 3. С. 22-26.

Kaznacheeva L. (2021). International cultural cooperation: on the example of the implementation of socio-cultural projects. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 22-26 [in Ukrainian].

Казначеєва Людмила Миколаївна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-8896-2145
Kaznacheyeva1710@gmail.com

МІЖНАРОДНА КУЛЬТУРНА СПІВПРАЦЯ: НА ПРИКЛАДІ РЕАЛІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ

Метою статті є висвітлення міжнародної культурної співпраці на прикладі реалізації міжнародних соціокультурних проєктів та програм, ініційованих ЄС. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів аналізу, спостереження, опису, що дозволяють дослідити та окреслити окремі аспекти міжнародної культурної співпраці на прикладі реалізації соціокультурних проєктів. **Наукова новизна.** У статті здійснено спробу узагальнити досвід реалізації важливих міжнародних культурних проєктів останніх років. **Висновки.** Україна є активним учасником реалізації міжнародних соціокультурних проєктів, що сприяє міжкультурній комунікації, утвердженню нашої країни в міжнародній культурній спільноті як європейської держави з багатими культурними традиціями, надійного партнера в розв'язанні сучасних проблем у галузі культури. У партнерстві із ЄС, за підтримки Британської Ради, Інституту Гете та інших міжнародних інституцій в Україні відбулися та продовжують реалізуватися заходи та програми в секторі культурних та креативних індустрій. Програми «Культура і креативність», «Дім Європи», проєкти «Креативної Європи», «Культурні мости», реалізовані упродовж 2014-2021 рр., сприяли встановленню діалогу у вітчизняному культурному секторі та ефективних зв'язків із культурними операторами та установами.

Ключові слова: міжнародна культурна співпраця, культурні програми та соціокультурні проєкти, сектор культурних та креативних індустрій, міжкультурна комунікація, культурне партнерство, культурний діалог.

Kaznacheeva Lyudmyla, *Ph.D. in History, docent, Associate Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State University of Humanities*

International cultural cooperation: on the example of the implementation of socio-cultural projects

The purpose of the article is to highlight international cultural cooperation on the example of international sociocultural projects and programs initiated by the EU. **Methodology.** It consists of the application of methods of analysis, observation, description, which allow to explore and outline certain aspects of international cultural cooperation on the example of sociocultural project implementation. **Scientific Novelty.** The article attempts to summarize the experience of implementing important international cultural projects in recent years. **Conclusions.** In recent years, Ukraine is an active participant in international sociocultural projects that promote intercultural communication, the establishment of our country in the international cultural community as a European country with rich cultural traditions, a reliable partner in solving modern cultural problems. In partnership with the EU, with the support of the British Council, the Goethe Institute, and other international institutions, events, and programs in the cultural and creative industries sector have taken place and continue to be implemented in Ukraine. The programs «Culture and Creativity», «House of Europe», projects «Creative Europe», «Cultural Bridges», implemented during 2014-2021, facilitated the establishment of dialogue in the domestic cultural sector and effective relations with cultural operators and institutions.

Keywords*:* international cultural cooperation, cultural programs and socio-cultural projects, the sector of cultural and creative industries, intercultural communication, cultural partnership, cultural dialogue.

Актуальність теми дослідження. Основу життя світової спільноти поруч з економічними, соціальними, інформаційними чинниками визначає нині й міжнародне культурне співробітництво. Розширення простору міжнародної співпраці у галузі культури забезпечує прогрес людства, відкриває нові напрями партнерства.

©Казначеєва Л. М., 2021

Зважаючи на це, впливові європейські країни створили мережі культурних інституцій, що мають на меті розвиток культурного партнерства та міжкультурної комунікації, підтримку творчої діяльності, розвиток креативних індустрій, створення цінностей у різних соціокультурних контекстах, іміджеву діяльність та ін. Україна, яка є членом багатьох міжнародних організацій, є учасницею різних міжнародних соціокультурних проєктів, реалізація яких сприяє розбудові міжнародних контактів на різних рівнях та в різних галузях культури. У втіленні сучасної культурної політики потужну підтримку Україні надають західні партнери, а ключовим ініціатором цього процесу є Європейський Союз.

Аналіз досліджень і публікацій. Основу джерельної бази складають офіційні сайти державних установ, вітчизняних та міжнародних культурних інституцій. На сайті Міністерства культури та інформаційної політики України та його попередників розміщується офіційна інформація щодо міжнародної співпраці, подаються анонси подій, публікації щодо проведених акцій та заходів [3; 4]. Інформація щодо функціонування міжнародних культурних інституцій – партнерів України – та реалізації культурних ініціатив міститься у вільному доступі в мережі інтернет на офіційних сторінках програм «Креативна Європа. Україна» [8], «Дім Європи» [12], «Культура і креативність» [10]. Важлива інформація щодо реалізації соціокультурних проектів міститься також на офіційних сторінках партнерів України у сфері культурної співпраці – Британської Ради [7], Інституту Гете [11]. Теоретичне осмислення та практичне формування культурного простору сучасної України досліджено у монографії О.Гриценка [1]. Окремі аспекти міжнародної культурної співпраці висвітлено у наукових розвідках колективу авторів під орудою С.Здіорук [2].

Мета дослідження – висвітлення міжнародної культурної співпраці на прикладі реалізації міжнародних соціокультурних проектів.

Виклад основного матеріалу. Після 2014 р. у соціокультурному просторі України відбулися істотні зміни, що стосувалися внутрішньополітичних процесів, як то забезпечення державної підтримки національного культурного продукту, формування цілісного інформаційно-культурного простору [1, 206]. Водночас і в міжнародній культурній співпраці відбулися суттєві зрушення – 2014 р. було ратифіковано Угоду про асоціацію між Україною та ЄС, яка стала ключовим документом та відкрила нову еру міжнародного співробітництва. Один з розділів документу (Глава 24, статті 437-440) був присвячений культурі та проголошував, що обидві сторони прагнуть сприяти співпраці у галузі культури з метою зміцнення взаєморозуміння та культурного обміну [5]. Документ відкрив шлях до реалізації багатьох міжнародних соціокультурних проєктів, і вже наступного року у рамках культурного співробітництва шести країн Східного партнерства було розпочато програму «Культура і креативність» [10]. Програма, що реалізовувалася упродовж 2015-2018 рр., була зосереджена на кількох основних сферах, включаючи управління проєктами, культурне лідерство та публічність, дослідження, просування культурних продуктів, фандрайзинг, культурну журналістику та комунікації. Заплановані та проведені заходи включали в себе семінари, інтенсивне навчання, онлайн-освітні майданчики, навчальні поїздки, налагодження партнерських стосунків між державними та приватними культурними інституціями, урядовцями та громадянським суспільством [10].

Паралельно з цим 2016 р. Україна приєдналася до «Креативної Європи» – рамкової програми Європейської комісії. Метою програми, до якої входить 41 країна, є підтримка європейських проєктів, спрямованих на розвиток культурних та креативних індустрій, підвищення конкурентоспроможності аудіовізуальних продуктів, забезпечення промоції, сприяння та захист культурного та мовного різноманіття [8]. Програма «Креативна Європа» складалася з підпрограм «Культура», «Медіа» та «Міжсекторальна співпраця», кожна з яких мала свою мету та бюджет. Список вітчизняних соціокультурних проєктів, що отримали підтримку цієї програми, чималий. Це кінофестиваль «Молодість» (2019 р.), переклад десятків українських книг на мови світу та ін. Наразі, з огляду на ситуацію із COVID-19, події, організовані Національним бюро «Креативна Європа» в Україні, перейшли в онлайн-режим (приміром, Одеський міжнародний кінофестиваль, вересень 2020 р.). Наприкінці 2020 р. у кооперації з British Council Ukraine та програмою «Дім Європи» був проведений міжнародний онлайн-форум-фестиваль Arts Access, присвячений питанням інклюзії у мистецтві. На триденній онлайн-платформі Arts Access та у соціальних мережах глядачі мали змогу переглядати виступи українських та

європейських художників, а також брали участь у панельних дискусіях та інтерв'ю щодо доступності мистецтва.

Нещодавно Національним бюро програми «Креативна Європа» в Україні був проведений безкоштовний онлайн-семінар щодо участі у програмі I-Portunus. Ця програма європейської мобільності для митців та діячів культури має на меті спробувати різні підходи до підтримки короткострокової мобільності і триватиме до весни 2022 р. Її партнерами стали Гете-Інститут, Французький Інститут та фонд ІЗОЛЯЦІЯ [13]. А у січні 2021 р. у Міністерстві культури та інформаційної політики України був представлений проєкт підготовки нової програми «Креативної Європи» на період до 2027 р. [3].

У листопаді 2017 р. стартувала програма культурної мобільності під назвою «Культурні мости», спрямована на розвиток українського культурного сектору, встановлення ефективних зв'язків між митцями, культурними операторами та установами. Програма, що тривала до липня 2020 р., здійснювалася Британською Радою в Україні у партнерстві з EUNIC – Мережею національних інститутів культури ЄС. Важливо, що ця програма була чи не єдиною, що надавала можливість отримати чималий блок грантів індивідуальної мобільності до ЄС представникам різних галузей культурної та творчої індустрії. Крім того, гранти мобільності були відкриті і для європейців, котрі бажали приїхати до України. Цікавою формою співпраці «Культурних мостів» та неурядової організації «Інша Освіта» стали семінари для менеджерів культури середніх та малих міст України. Чимало учасників семінару отримали фінансування для реалізації своїх ініціатив – місцевих соціокультурних проєктів та вчилися й тренувалися готувати масштабніші починання [9].

Наголос міжлюдських контактах та підтримці громадянського суспільства стали ключовими принципами програми «Дім Європи», заснованої 2019 р. Вона охоплює сферу культури, креативних індустрій, освіту, медіа, соціальне підприємництво – усього 13 окремих програмних напрямів, і діятиме до 2023 р. Важливо, що програма приділяє особливу увагу не стільки столичним проєктам, скільки проєктам з малих та середніх міст. Цікавою подією є «House of Europe Festival» – фестиваль креативності та підприємництва, який щороку відбувався в різних містах України. У вересні 2020 р. «House of Europe Festival» проходив у м.Рівне, де упродовж трьох днів на учасників чекали виступи та консультації провідних спікерів з України та ЄС, знайомство з успішними стартапами, панельні дискусії, активний нетворкінг, ексклюзивні кінопокази, концерти [12].

Окрім названих міжнародних ініціатив помітну роль у реалізації міжнародної культурної співпраці відіграє Британська Рада та Інститут Гете. Ці інституції фінансують всебічні програми на підтримку громадянського суспільства, освіти, культури та молоді. Ефективною програмою Британської Ради можна назвати програму «Активні громадяни», метою якої є сприяння соціальним змінам та забезпечення сталого розвитку шляхом створення та розбудови мережі молодого лідерства із залученням молодіжних організацій. В рамках програми «House of Europe» Британська Рада організовує платформу «Active Citizens Camps», що спрямована на розвиток лідерського потенціалу та соціальної відповідальності молоді, поширення досвіду, генерацію ідей, усвідомлення можливостей для підвищення спроможності громад [7]. Компонент співробітництва став провідним: в результаті театральної програми «Taking the Stage» Британської Ради в українських театрах з'явилося більше десятка нових театральних вистав, створених у творчій співпраці з британськими театральними режисерами.

Флагманська програма Інституту Гете в Україні «Академія культурного лідера», працюючи у партнерстві з різними інституціями, розробила контент, адаптований до інституційного середовища України [11]. Упродовж 2018-2019 рр. випускниками Академії стали десятки культурних операторів з регіонів України, ще кілька сотень завершать навчання у поточному 2021 р. Як результат – випускники академії з багатьох міст України почали успішно отримувати грантове фінансування від різних фондів, приміром, від УКФ, та виробляти власний соціокультурний контент, що свідчить про ефективність ініціативи.

До розвитку культурного сектору України долучилися й інші іноземні культурні інституції. Системним партнером є Польща, зокрема Польський інститут заснував Премію імені К.Малевича для українських митців, запровадив тренінги, співпрацює зі знаковими культурними заходами в Україні. Інші ключові гравці у сфері культурних взаємин, приміром Французький інститут, поєднували промоцію своєї національної культури з елементами

копродукції та тренінгів для місцевих продюсерів.

У лютому 2021 р. Україна приєдналася до угоди про культурні маршрути Ради Європи, заснованої 1987 р., що демонструє внесок різних європейських країн і культур в спільну європейську культурну спадщину. Безперечно, такі маршрути розширюють розуміння різноманіття сучасної Європи, адже без врахування необхідності та важливості культурної співпраці неможливо навіть говорити про інтеграцію сучасної України до європейського культурного простору [2, 6]. Починаючи з 2021 р., Україна працюватиме над створенням та промоцією концепцій культурних маршрутів у культурному просторі України, що є частиною Європи [6]. Ця ініціатива сприяє зміцненню сталого територіального розвитку та соціальної згуртованості, має посилити демократичний вимір культурного обміну та туризму шляхом залучення місцевих мереж та асоціацій, регіональних органів влади, ЗВО та професійних організацій [4].

Наукова новизна. У статті здійснено спробу узагальнити досвід реалізації важливих міжнародних культурних проєктів останніх років.

Висновки. Україна є активним учасником реалізації міжнародних соціокультурних проектів, що сприяє міжкультурній комунікації, утвердженню нашої країни в міжнародній культурній спільноті як європейської держави з багатими культурними традиціями, надійного партнера в розв'язанні сучасних проблем у галузі культури. У партнерстві із ЄС, за підтримки міжнародних інституцій в Україні відбулися та продовжують реалізуватися програми та соціокультурні проєкти в секторі культурних та креативних індустрій. Програми «Культура і креативність», «Дім Європи», проекти «Креативної Європи», «Культурні мости», реалізовані упродовж 2014-2021 рр., сприяли встановленню діалогу у вітчизняному культурному секторі та розвитку ефективних зв'язків з культурними операторами та установами, підтримували проєкти, спрямовані на розвиток культурних та креативних індустрій, підвищували конкурентоспроможність аудіовізуальних продуктів, мали на меті творчий, професійний обмін й співпрацю та інші види культурної діяльності.

Література

1. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. 256 с.

2. Здіорук С.І., Литвиненко О.М., Розумна О.П. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті: аналіт. доп. Київ: НІСД, 2012. 64 с.

3. Міністерство культури та інформаційної політики України. Офіційний сайт. URL: https://mkip.gov.ua/news/4883.html (дата звернення: 01.07.2021)

4. Міністерство культури та інформаційної політики України. Офіційний сайт. URL: https://mkip.gov.ua/news/5292.html (дата звернення: 02.07.2021)

5. Угода про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_011#Text (дата звернення: 02.07.2021)

6. Україна напрацює концепції культурних маршрутів у спільному з Європою просторі. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3191727-ukraina-napracue-koncepcii-kulturnih-marsrutiv-u-spilnomu-z-evropou-prostori-tkacenko.html (дата звернення: 02.07.2021)

7. British Council (Британська Рада). URL: https://www.britishcouncil.org.ua/active-citizens/camps (дата звернення: 01.07.2021)

8. Creative Europe (Креативна Європа). URL: https://creativeeurope.in.ua/ (дата звернення: 28.06.2021)

9. Culture Bridges (Культурні мости). URL: http://culturebridges.eu/about_program (дата звернення: 01.07.2021)

10. Culture & Creativity (Культура і креативність). URL: https://www.britishcouncil.org.ua/programmes/arts/culture-and-creativity (дата звернення: 01.07.2021)

11. Goethe-Institut Ukraine, Cultural Leadership Academy (Академія культурного лідера). URL: https://www.goethe.de/ins/ua/uk/m/kul/sup/cva.html (дата звернення: 02.07.2021)

12. House of Europe (Дім Європи). URL: https://festival2020.houseofeurope.org.ua/ (дата звернення: 28.06.2021)

13. IZOLYATSIA (Ізоляція). URL: https://izolyatsia.org/ua/project/i-portunus (дата звернення: 29.06.2021)

References

1. Gritsenko, O. (2019). Cultural space and national culture: theoretical understanding and practical formation: monograph. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

2. Zdioruk, S.I., Litvinenko, O.M., Rozumna, O.P. (2012). Cultural policy of Ukraine: national model in the European context: analyst. ext. Kyiv: NISS [in Ukrainian].

3. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (2021, January 22). Retrieved from https://mkip.gov.ua/news/4883.html

4. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (2021, April 13). Retrieved from https://mkip.gov.ua/news/5292.html

5. Association Agreement between Ukraine, of the one part, and the European Union, the European Atomic Energy Community and their Member States, of the other part (2015, November 30). Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_011#Text

6. Ukraine will develop the concept of cultural routes in the common space with Europe. (2021, February 16). Retrieved from https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3191727-ukraina-napracue-koncepcii-kulturnih-marsrutiv-u-spilnomu-z-evropou-prostori-tkacenko.html

7. British Council. «Active Citizens Camps». Retrieved from https://www.britishcouncil.org.ua/active-citizens/camps

8. Creative Europe. Programs. Retrieved from https://creativeeurope.in.ua/

9. Culture Bridges. Retrieved from http://culturebridges.eu/about_program

10. Culture & Creativity. Retrieved from https://www.britishcouncil.org.ua/programmes/arts/culture-and-creativity

11. Goethe-Institut Ukraine. Cultural Leadership Academy. Retrieved from https://www.goethe.de/ins/ua/uk/m/kul/sup/cva.html

12. House of Europe. House of Europe Festival. Retrieved from https://festival2020.houseofeurope.org.ua/

13. IZOLYATSIA. I-Portunus. Retrieved from https://izolyatsia.org/ua/project/i-portunus

Стаття надійшла до редакції 25.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 19.03.2021

УДК 008:37.035(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244397

Цитування:
Мохнюк Р. С. Державна культурна політика як фактор розвитку громадянського суспільства у контексті євроінтеграційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 27-36.

Mokhnyuk R. (2021). State cultural policy as a factor of civil society development in the context of European integration processes. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 27-36 [in Ukrainian].

Мохнюк Руслан Степанович,
кандидат педагогічних наук,
директор Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9694-4449
rivne_nakkkim@ukr.net

ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У КОНТЕКСТІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Мета роботи полягає у дослідженні триєдності та взаємовпливах євроінтеграційних кластерів, державної культурної політики та громадянського суспільства. **Методологія дослідження** базується на комплексному використанні загальнонаукових та спеціально-прикладних методів, а саме: аналізу та синтезу, абстрагуванні та конкретизації, аналогії та порівнянні. Спеціальний культурологічний метод, тобто метод культурологічної детермінації дав можливість розглянути вплив культурних факторів на формування соціокультурного, громадяноформуючого середовища. Використання методів емпіричного рівня дозволив сформувати цілісну картину у питанні організації євроінтеграційних культурних практик на Рівненщині, спостерігаючи за діяльністю закладів культури регіону. **Наукова новизна** полягає у комплексності дослідження державної культурної політики України з орієнтацією на її соціальний, економічний, ментальний стан та контент сучасних євроінтеграційних модусів, що активізують процес розвитку громадянського суспільства. **Висновки.** Створення в Європі єдиного культурного простору базується на культурному розмаїтті країн, культурній дипломатії, що забезпечує комунікування та знаходження точок дотику у налагодженні співпраці. Сталий розвиток, гендерна рівність є новими пріоритетами у культурній політиці Європейського Союзу. Для України у контексті європейської інтеграції важливим є створення умов для гармонізації, збереження, актуалізації національного культурного простору попри наявність фрагментарності та розпорошеності культурної спадщини, а також інтенсифікація розвитку національного сектору культурних індустрій, забезпечення конкурентоспроможності національного культурного продукту на світовому ринку, кореляція управлінської системи культурною політикою з залученням представників громадянського суспільства. Це є засадничі основи створення концепції державної культурної політики в Україні.

Ключові слова: державна культурна політика, громадянське суспільство, євроінтеграція, сталий розвиток, культурна спадщина, культурна дипломатія.

Mokhnyuk Ruslan, *Ph.D. in Pedagogics, Director of Centre of Qualification Improving and Retraining of Workers of Culture Sphere, Rivne, National Academy of Culture and Arts Management*

State cultural policy as a factor of civil society development in the context of European integration processes

The purpose of the article is to study the trinity and interactions of European integration clusters, state cultural policy, and civil society. **The methodology** is based on the integrated use of general scientific and special-applied methods, namely: analysis and synthesis, abstraction and concretization, analogy, and comparison. A special culturological method, ie the method of culturological determination made it possible to consider the influence of cultural factors on the formation of a socio-cultural, civic environment. The use of empirical level methods allowed us to form a holistic picture of the organization of European integration cultural practices in the Rivne region, observing the activities of cultural institutions in the region. **The scientific novelty** lies in the complexity of the study of the state cultural policy of Ukraine with a focus on its social, economic, mental state and content of modern European integration modes, which activates the process of civil society development. **Conclusions.** The creation of a single cultural space in Europe is based on the cultural diversity of countries, cultural diplomacy, which ensures communication and finding common ground in establishing cooperation. Sustainable development and gender equality are new priorities in the cultural policy of the European Union. For Ukraine in the context of European integration, it is important to create conditions for harmonization, preservation, actualization of national cultural space despite the fragmentation and dispersion of cultural heritage, as well as the intensification of the national sector of cultural industries, ensuring the competitiveness of national

©Мохнюк Р. С., 2021

cultural product in the world market. with the involvement of representatives of civil society. These are the basic bases for creating the concept of state cultural policy in Ukraine.

Keywords: state cultural policy, civil society, European integration, sustainable development, cultural heritage, cultural diplomacy.

Актуальність теми дослідження. Культурна політика сучасної держави, зокрема і України, базується на формуванні конкурентоспроможного людського капіталу. На її поступ впливають сучасні тенденції розвитку українського суспільства. Такий підхід можливий за умови розробки парадигми орієнтованої на євроінтеграційну стратегію розвитку країни. Розуміння ролі та місця державної культурної політики не тільки щодо поступу культурної сфери, а і як рушія соціального, інноваційного економічного росту та громадяноформуючого потенціалу України, а також недостатність теоретичних розробок даної проблематики з опертям на євроінтеграційні процеси, що характеризують сучасний світ, зумовлює актуальність вибраної нами теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цілий ряд наукових розробок постулюються з розкриттям різних аспектів заявленої нами теми. Це роботи О. Васюти, П. Герчанівської, Ж. Денисюк, М. Дружинець, А. Колодій, О. Копієвської, О. Овчарук, С. Соболевської, В. Чернеця, Ю. Шайгородського та ін. Аналітичні доповіді науковців Національного інституту стратегічних досліджень дають розуміння концептуального бачення важливих напрямів державної культурної політики та розвитку громадянського суспільства при входженні України у євроінтеграційний контекст сучасності [1, 2, 3].

Мета роботи полягає у дослідженні триєдності та взаємовпливах євроінтеграційних кластерів, державної культурної політики та громадянського суспільства.

Наукова новизна полягає у комплексності дослідження державної культурної політики України з орієнтацією на її соціальний, економічний, ментальний стан та контент сучасних євроінтеграційних модусів, що активізують процес розвитку громадянського суспільства.

Виклад основного матеріалу. Культурна політика Європейського Союзу є досить демократичною та ненав'язливою, вона дає можливість коректувати всі питання, пов'язані з культурою з урахуванням національних, регіональних особливостей. Повага до культурного, мовного, релігійного розмаїття, зміцнення та охорону культурної спадщини, орієнтація на використання найкращих європейських надбань у сфері культури з їх трансформацією у відповідності до ситуації у тій чи іншій країні, підтримка культуротворчих дій держав-членів ЄС – це основні напрями, що постулює Європа. На допомогу у вирішенні спільних проблем, а саме: «вплив цифрових технологій, зміну моделей управління культурою та необхідність підтримки культурних та творчих секторів у впровадженні інновацій» [16] спрямовані дії ЄС.

З метою удосконалення соціальної та економічної ролі культури та їх відображення у «ширших політиках та діях ЄС» Європейська Комісія працює над низкою ключових тем, а саме: соціально-економічна цінність культури, підтримка культурної спадщини, підвищення гендерної рівності та різноманітності, вимірювання позитивного впливу культури [16]. Дієвість культури як рушія економічного зростання, добробуту людей, створення робочих місць, просування соціальної інклюзії, підтримки культурного різноманіття підтверджують статистичні дані (в культурних та творчих галузях у ЄС працює 8,7 млн осіб, що еквівалентно 3,8% загальної робочої сили в ЄС, що становить 1,2 млн підприємств), що надходять з різних джерел і векторизуються за такими спрямуваннями: культурна зайнятість; характеристика та результати діяльності підприємств, що займаються культурною економічною діяльністю та реалізують виробництво культурних товарів; міжнародна торгівля культурними товарами, культурними послугами; участь у культурі (практика і відвідування) та розвиток у містах (наприклад, задоволення культурними об'єктами мешканців міст та «культурною інфраструктурою»); приватні (домашні) витрати на культурні товари та послуги; індекс цін на культурні товари та послуги; державні витрати на культуру [17].

Враховуючи еволюцію культурного сектору, Європейська Комісія прийняла Нову європейську програму культури на 2019-2022 роки, що передбачає, окрім іншого, співпрацю з організаціями громадянського суспільства та міжнародними партнерами. Пріоритетами європейського співробітництва у галузі культурної політики визначено: стійкість у культурній спадщині; згуртованість та добробут; екосистема підтримки художників, культурних і творчих професіоналів і

європейського континенту; гендерна рівність; міжнародні культурні відносини; культура як рушій сталого розвитку [18]. Поточний план продовжує дії Європейського Союзу, здійснені досі у сфері культурної спадщини, соціальної згуртованості, фінансування та інновацій, а також міжнародних культурних відносин. Сталий розвиток, гендерна рівність є новими пріоритетами у культурній політиці Європейського Союзу. Євроінтеграційні процеси України постулюються з заявленими пріоритетами і державна культурна політика бере їх за основу.

Державна культурна політика в Україні, виступаючи фактором розвитку громадянського суспільства, унормовується вітчизняними законодавчими актами, що орієнтуються на європейські правничі документи. Ще 1998 року була затверджена «Стратегія інтеграції України до Європейського Союзу», що визначила основні напрями співробітництва. Зовнішньополітична консолідація, що базується на виборі, зробленому українським суспільством, спрямована, серед іншого, на входження України у європейський культурний простір, про що заявлено у Стратегії. Інтеграційні процеси полягають не тільки у впровадженні європейських норм і стандартів, але і у «поширенні власних культурних і науково-технічних здобутків у ЄС». Взаємні контакти, обміни, поширення інформації, здійснення спільних наукових, культурних, освітніх та інших проєктів, – завдання, що передбачені Стратегією [10].

Варто зазначити, що ми не ставимо за мету прослідкувати в історичній послідовності законотворчість у питанні євроінтеграційних підходів до культурної політики як фактора розвитку громадянського суспільства, але окреслення ключових точок дає можливість поглянути на заявлену проблему ретроспективно. Цілий ряд документів у цьому контексті був прийнятий і пізніше 1998 року, але вони не всі були виконані «через відсутність бюджетних коштів, чіткої та адекватної системи моніторингу реалізації завдань програм, взаємодії між владою та інститутами громадянського суспільства тощо», – про що зазначено у «Стратегії комунікації у сфері європейської інтеграції на 2018-2021 роки» [12]. Її реалізація уможливлена завдяки спільним зусиллям та тісною співпрацею органів державної влади, органів місцевого самоврядування, інститутів громадянського суспільства, бізнесу, засобів масової інформації, міжнародних організацій, що забезпечують утвердження в українському суспільстві свідомої підтримки членства України в ЄС, інтеграції в європейський економічний, культурний та політичний простір. В інформуванні населення важлива роль відводиться суспільним медіаторним інститутам – громадським організаціям, експертному середовищу, засобам масової інформації, працівникам освітньої та наукової сфери, установам, діяльність яких пов'язана з інформуванням населення – бібліотекам, клубам, центрам тощо [12].

Продовження політики комунікації у сфері європейської інтеграції знаходимо у планах заходів з означеного питання, зокрема і у Плані на 2021 рік. Що стосується культурологічного напряму, то це: проведення роз'яснювальної кампанії, у тому числі в рамках концепції EUКраїна, щодо основних європейських цінностей, а сааме: повага до людської гідності, до прав людини, свобода, демократія, рівність, верховенство права та їх значення для побудови успішної європейської держави; забезпечення виготовлення в рамках кампанії інформаційної аудіовізуальної, друкованої продукції та розміщення її в ефірі загальнонаціональних теле- та радіоканалів, в Інтернеті, зокрема у соціальних мережах, громадських місцях, у форматі внутрішньої та зовнішньої реклами; проведення тематичних заходів – лекцій, уроків, конкурсів, екскурсій, вікторин, флеш-мобів та ін. з метою пропагування європейських цінностей [9]. Ці заходи втілюються як державними інституціями, так і громадськими об'єднаннями. З метою сприяння підвищенню рівня обізнаності і забезпечення підтримки громадськістю державної політики у сфері європейської інтеграції у 2021 році розпочалась робота над проєктом Стратегії комунікації державної політики інтеграції України до Європейського Союзу на період з 2022 по 2025 рр., що передбачає: аналіз існуючої комунікаційної активності, поточного сприйняття європейської інтеграції, наявних інформаційних платформ щодо євроінтеграції; визначення цільових груп та стейкхолдерів; розробку креативної концепції; планування форматів та каналів її втілення; виокремлення людських та фінансових ресурсів; визначення показників ефективності та методів їх вимірювання [14].

Державна культурна політика – це своєрідна «дорожня карта» у сфері культури з чітким баченням спільного шляху до сталої, відкритої назустріч світу Україною, об'єднаною культуротворчою діяльністю за співучасті якомога більшої кількості різних

гравців. У «Конвенції про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження» подано визначення дефініції «культурна політика», що стосується культури на місцевому, регіональному або міжнародному рівнях або призначена для здійснення безпосереднього впливу на окремих осіб, груп або суспільство, а також на створення, виробництво, поширення, розподіл культурної діяльності, культурних товарів, послуг та доступ до них [4]. Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо загальних засад надання населенню культурних послуг» трактує державну політику у сфері культури як нормативно-правову, регуляторну (адміністративна, економічна, фінансова) та публічну діяльність органів державної влади та органів місцевого самоврядування спрямовану на «забезпечення культурних потреб громадян у відповідності до пріоритетів суспільного розвитку» [8]. Цей Закон прийнятий 29 квітня 2021 року, а набере чинності 4 грудня 2021 року.

Відповідність сучасним світовим і європейським засадам є стрижнем державної культурної політики в Україні, що підтверджується базовими принципами: прозорості і публічності; демократичності; деідеологізованості і толерантності; системності та ефективності; інноваційності [5]. Державна культурна політика, створюючи самовідтворюючу та поступальну модель культурного розвитку, ґрунтується на «глибокому факторному аналізі проблем галузі та ресурсному методі планування комплексу таких інструментів, механізмів, програм і заходів, які здатні своєчасно та ефективно вирішити ту чи іншу проблему у сфері культури і мистецтв» [11]. Природнім для галузі культури є принцип інноваційності, ознакою якого є проєктно-аналітичне обґрунтування та організаційно-управлінське забезпечення інноваційного процесу, формування ефективної системи стимулювання, наявність прозорих та доступних інформаційно-комунікаційних потоків, розвиток сучасних організаційних структур управління компетенцією та знаннями у даній сфері. Інноваційний підхід до державної культурної політики виступає фактором розвитку громадянського суспільства.

Модель державної культурної політики в Україні у контексті європейської інтеграції, за визначенням фахівців Національного інституту стратегічних досліджень, повинна формуватись за напрямами: збереження й актуалізація культурної спадщини в найширшому її розумінні; заохочення і підтримка творчих ініціатив на індивідуальному та груповому рівнях з метою сприяння розвитку особистості й громадянського суспільства; дієва підтримка сучасних культурних індустрій, що створять ефективне позиціонування України у Європі і світі; забезпечення вільного доступу до національного культурного, освітнього і наукового надбання громадян України та кожного, хто цікавиться Україною у світі, особливо це стосується молоді; відкритість до інших культур; розуміння важливості культурних обмінів як повноцінного джерела культурного розвитку [2, 37-38]. Формуючи актуальну культурну модель, фахівці не обійшли стороною громадянське суспільство, що є позитивним у культуротворчому процесі забезпечення виконання стратегічних завдань у даній сфері, важливою у цьому процесі є і культурна дипломатія.

На основі аналізу концепцій, стратегій, програм, щорічних послань Президента України до Верховної Ради України, програм діяльності Кабінету Міністрів України та ін. розроблено Пріоритети державної політики у сфері культури, що увійшли до Закону України «Про культуру», це: розвиток культури української нації, корінних народів та національних меншин України; актуалізація ролі культури як системи цінностей, ресурсу для забезпечення сталого розвитку та консолідації суспільства; посилення освітнього, інноваційного та комунікаційного потенціалів культури; охорона культурної спадщини та культурних цінностей, збереження, відтворення та охорона історичного середовища; естетичне виховання громадян, передусім дітей та юнацтва; розвиток мистецької освіти, кадрове забезпечення сфери культури; автономія та самоврядування закладів культури та закладів освіти у сфері культури; розширення та модернізація культурної інфраструктури села; охорона, заохочення та підтримка культурного розмаїття як одного з найважливіших чинників сталого розвитку держави; економічна (фінансова), територіальна (фізична), соціальна та інформаційна доступність якісних культурних послуг для кожного; створення, виробництва, тиражування, розповсюдження, демонстрування, споживання, популяризація, збереження й використання культурних благ; розвиток державно-приватного партнерства, залучення інвестицій у сферу культури; забезпечення проведення досліджень у сфері культури; підвищення матеріального і

соціального престижу професій у сфері культури [8]. Виконання визначених пріоритетів напряму обумовлюються розвитком громадянського суспільства в Україні.

Суспільству відводиться основна роль і в охороні та заохоченні розмаїття форм культурного самовираження. Стаття 11 «Конвенції про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження» сформульована як «участь громадянського суспільства», у якій заявлено, що «Сторони заохочують активну участь громадянського суспільства у своїх зусиллях для досягнення цілей цієї Конвенції». А цілями цієї Конвенції є: охорона та заохочення розмаїття форм культурного самовираження; створення умов для розквіту й вільної взаємодії культур на взаємовигідній основі; заохочення діалогу між культурами для забезпечення ширших і збалансованіших культурних обмінів у всьому світі в інтересах взаємоповаги культур і культури миру; заохочення міжкультурності для розвитку взаємодії між культурами в дусі наведення мостів між народами; заохочення поваги до розмаїття форм культурного самовираження й підвищення усвідомлення цінності цього розмаїття на місцевому, національному та міжнародному рівнях; підтвердження важливості взаємозв'язку між культурою та розвитком для всіх країн, особливо тих, що розвиваються, і підтримка заходів, яких уживають на національному й міжнародному рівнях для забезпечення визнання справжньої цінності цього взаємозв'язку; визнання особливого характеру культурної діяльності, культурних товарів та послуг як носіїв самобутності, цінностей і змісту; підтвердження суверенних прав держав на підтримку, прийняття й здійснення політики та заходів, які вони вважають належними для охорони й заохочення розмаїття форм культурного самовираження на своїй території; зміцнення міжнародного співробітництва й солідарності в дусі партнерства, зокрема для збільшення можливостей країн, що розвиваються, для охорони й заохочення розмаїття форм культурного самовираження [4].

Одним із напрямів сучасної державної культурної політики є інтелектуалізація громадян, що сприятиме виробленню їх активної позиції до процесів державотворення. Тому державна культурна політика повинна опікуватись популяризацією книгочитання, підтримкою книговидавничої справи. Особливо це є важливим в умовах, коли інтернет заполоняє інформаційний простір. Важливо цей напрям зробити одним із пріоритетних у державній політиці у сфері культури. Частково заходи щодо сфери книговидавництва, книгочитання, діяльності Українського інституту книги прописані у Законі України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19». Так, однією з функцій Українського інституту книги є функція «представлення України в міжнародних організаціях (спілках), які займаються розвитком (підтримкою) книговидання, бібліотечної справи, промоцією читання» [7].

Появі потужних європейських цифрових проєктів у сфері культури, реалізованих на державному рівні, передувало вироблення спільної стратегії ЄС. Було визначено, що оцифрування та збереження культурної пам'яті має здійснюватися через діджиталізацію друкованих матеріалів, фото, музейних об'єктів, архівних документів, музичних та аудіовізуальних матеріалів, монументів й археологічних пам'яток. Оновлення загальної правової бази щодо політики діджиталізації в ЄС надало нового цифрового життя європейським музеям, бібліотекам й архівам, поліпшило умови збереження та доступ до культурної спадщини. Крім того, на думку експертів, це стало вагомим чинником зміцнення престижу Європи, її культурного статусу та економічного впливу як у межах Союзу, так і в глобальному масштабі [6, 2]. Експерти у сфері культури в Україні заявляють, що поки в державних інституціях відбуваються масштабні трансформаційні процеси, час брати справу в руки ентузіастам сфери культури, громадянському суспільству, громадським інституціям безпосередньо зацікавленим у її цифровій трансформації. Свого часу в результаті чисельних обговорень, зокрема, «музейники висловили своє наполегливе прагнення стати невід'ємною частиною світового культурного простору й підтримали ініціативу оголосити 2020 роком Діджиталізації української культури» [13]. Діджиталізація допомагає створити національний реєстр культурних пам'яток, а оцифрування й викладення у вільний доступ інформації про мистецькі пам'ятки робить Україну відкритішою для внутрішнього та міжнародного культурного туризму зокрема.

Сьогодні державна культурна політика не може обійти стороною ситуацію, що склалась у галузі культури у зв'язку з пандемією. Закладам культури, звичайно ж і працівникам, завдано відчутних збитків у зв'язку із гальмуванням, руйнацією ринків, втратою фахівців. Тут можна говорити про зворотній вплив на культурну політику громадянського суспільства, так як воно є вільним, демократичним у виборі засобів існування, тому незалежний культурний сектор (неприбутковий та прибутковий сектори), почав створювати нові форми взаємодії на противагу бюджетній сфері (публічно-правова сфера), що залишалась на карантині. Незалежна культурна сфера, а за нею згодом і державна, почали активно працювати в інтернет-просторі. Театри, концертні організації, окремі митці розпочали онлайн концерти, презентації своїх творів, оприлюднювалися архівні записи театральних вистав, концертних програм, оперних постановок. Слова «стрім», «ZOOM», онлайн вистави, виставки, майстер-класи, конференції увійшли в лексикон працівників культури. Кардинальним поворотом стало розуміння споживачів культурних продуктів сплачувати за культурний контент, хоча спочатку цього розуміння не було. Комплексно підійшовши до питання формування нового діджитального ринку культурних послуг є можливість захистити і фінансування. Директорка Українського центру культурних досліджень І. Френкель на основі аналізу ситуації презентує культурні напрями, що можна розвивати під час пандемії: моделювання культурно-економічного розвитку; нематеріальна культурна спадщина; діджиталізація музейних, бібліотечних фондів; розвиток осередків ремесел; формування онлайн аудиторії (сайти, групи, реєстри тощо); проведення проєктів у комбінованих форматах; створення онлайн курсів, уроків, продуктів, виставок. Вони мають бути включені до плану роботи закладів культури, їх реалізація допоможе створенню крос секторальних об'єднань, що збільшить кількість осіб, які інтегруються у культурну сферу та дотично стають амбасадорами галузі, додаючи голоси на її захист у громаді. Вона додає, що діджитальний культурний ринок європейських країн більш розвинутий, наявність англомовного контенту може допомогти у процесі монетизації культурного середовища громади та/або міста [15]. Громадянська позиція відповідальності управлінців сфери культури щодо дотримання вимог у період карантину дозволить швидше подолати цю проблему, але формування діджитального ринку культурних послуг у співпраці з інституціями громадянського суспільства залишиться, на нашу думку, одним із напрямів державної культурної політики і надалі.

Векторизація державної культурної політики в сторону децентралізації новостворених громад отримала можливість створювати власне бачення розвитку місцевих локусів. Регіональні проєкти, імплементовані невеликими об'єднаними громадами та націлені на поступові позитивні зміни сприяють соціальній згуртованості. На сьогодні досить різною є стан інфраструктури об'єднаних територіальних громад, але незважаючи на це, вони можуть виступати «ресурсною базою місцевих громад і за умови ефективного керівництва можуть стати осередками об'єднання місцевих громад, сучасними місцевими культурними хабами» [3, 62]. Потенціал культури, творчих працівників недостатньо використовується громадами. Окресливши проблемні моменти у сфері культури та усвідомивши важливість їх усунення, налагодивши співпрацю можна ефективно розбудовувати громадянське суспільство та місцеві громади. Говорячи про державну культурну політику, ми свідомо опускаємо проблему фінансування, що присутня в усіх сферах життєдіяльності країни, її подолання лежить у площині об'єктивних і суб'єктивних причин. Але вирішення інших протиріч лежить у площині співпраці, знаходження консенсусу, порозуміння, толерантності, свого роду, культуротворчого відношення до розбудови держави. Нерозуміння місцевою владою важливості інструментів культури для подолання суспільством сучасних викликів, невміння і часто небажання вчитися ефективно використовувати потенціал культурної політики, культурних активістів та організацій; непріоритетність у модернізаційних планах України творчого потенціалу українського суспільства, наявної культурної інфраструктури, її місця в національному дискурсі; недооцінка інструментарію культури у сприйнятті реформ суспільством; недостатня залученість до участі у розробці культурної стратегії України стейкхолдерів усіх рівнів: представників державної та місцевої влади, митців, громадських організацій у сфері культури, інвесторів, благодійників, активних громадян, особливо молоді; нагальна необхідність залучення новітніх цифрових технологій у культурну сферу, що спрощує доступ до споживання культурного продукту створює нові, альтернативні можливості для

його монетизації [3, 62-63], – це виклики, що сформульовані Національним інститутом стратегічних досліджень. Робота над їх подоланням лежить у площині культуротворчих підходів громад та прагненні до відповідності європейським стандартам у питанні розбудови громадянського суспільства.

Державна культурна політика фундаментується культурною діяльністю, яку сучасні науковці розглядають як сукупність закладів та інституцій, що займаються виробництвом і поширенням культури. Культурну діяльність збагачують також культурні проєкти та ініціативи, що сприяють розвитку громадянського суспільства. Багато з них підтримані Українським культурним фондом. Активізація участі України у міжнародних культурних проєктах, культурно-інформаційному обміні з країнами Європи відбувається у період відзначення у травні Дня Європи під час проведення культурно-спортивних івентів, презентуючи традиції та звичаї країн Євросоюзу. Зокрема, на Рівненщині офіційна частина святкування розпочинається із виконання 9-ї симфонії Бетховена «Ода до радості», традиційного Європейського параду від Майдану Магдебурзького Права до Майдану Незалежності за участі керівництва області та міста, офіційних делегацій, національних товариств, учасників творчих колективів, членів Євроклубів міста, рівненських спідвеїстів. До свята приурочено акцію «Всеукраїнський Велодень», проведення майстер-класів з найпопулярніших у Європі видів фітнесу – Kangoo Jumps та Strong by Zumba, майстер-класів від майстрів-барберів Gentle Razor Barbershop, пізнавальну гру на європейську тематику «EuroQuest», організовано традиційний благодійний забіг «RivneEuroRun» та півфінал чемпіонату Європи серед юніорів зі спідвею, у якому у 2019 році взяли участь спортсмени з дев'яти країн (Україна, Чехія, Словенія, Німеччина, Румунія, Латвія, Угорщина, Польща, Словаччина).

Станом на 2019 в області діє центр ЄС, який функціонує на базі Національного університету «Острозька академія». У рамках спільного проєкту ЄС та Української бібліотечної асоціації «Все про Європу: читай, слухай, дізнавайся в пунктах європейської інформації» за програмою ЄС Еразмус+ з метою доступу молоді до загальної та спеціалізованої інформації про Євросоюз у бібліотеках області відкрито Пункти європейської інформації, що діють і сьогодні. Громадяноформуючою є участь громадськості, зокрема молоді, у програмі Jean Monnet. Національний університет «Острозька академія» розпочав реалізацію проєкту «Студії європейських цінностей та ідентичності». Євроклуби як центри розвитку громадянського суспільства, а їх 48 на Рівненщині, функціонують у загальноосвітніх, професійно-технічних навчальних закладах та бібліотеках області.

Спільно з культурними інституціями, неурядовими організаціями Рівненської області та відповідними інституціями країн-членів ЄС або Представництвом ЄС у 2019 році було реалізовано 27 культурно-мистецьких проєктів та ініціатив, зокрема: фестиваль «Global Youth Fest'19» під гаслом «Ми відкриваємо світ, або відкрити Україну світові», організатором якого виступила Всеукраїнська громадська організація «Global Youth Community»; міжнародний фестиваль «Органний собор-2019» за участі органіста із Чеської Республіки Петера Плани; «Різдвяні нотки: святкування Різдва Христового в традиціях України та Польщі» за участі делегації міста Казімєж Дольни (Люблінське воєводство, Польща), організованого українсько-польським культурно-просвітницьким центром ім. Т.О. Сосновського; «Паризькі зустрічі» – концерт кларнетиста Семюеля Берто (Франція) спільно з академічним камерним оркестром обласної філармонії; Рок-фестиваль «Тарас Бульба» за участі понад 50-ти гуртів різножанрової спрямованості, серед гостей гурти «Infected Rain» (Молдова), «Beddari» (Норвегія) та «Grandma'pick» (Україна-Німеччина); фестиваль французької культури «Французька весна» з концертом французького струнного квартету «Danos»; фестиваль «Тиждень австрійського кіно», організований Австрійським культурним форумом, компанією Артхаус Трафік та Рівненською обласною бібліотекою для молоді; XIV Міжнародний фестиваль духової музики «Дзвенить оркестрів мідь», де виступили духові оркестри з Литви, Білорусі, Польщі та України; XIV-й Міжнародний Салон художньої фотографії «Фотовернісаж на Покрову, 2019» /Pokrova Photovernissage, 2019, де представлено світлини фотомайстрів з 31 країни світу; Українсько-польський фотографічний пленер «Рівненщина. На європейських перехрестях», у якому взяли участь молодь з фотошколи Палацу молоді у м. Ольштин та рівненської фотошколи «У харватері істин», що проходив під патронатом голови облдержадміністрації та Маршалка Вармінсько-Мазурського воєводства; Міжнародний фестиваль

телерадіопрограм «Калинові мости» (Вармінсько-Мазурське воєводство, Польща), під час якого інтернаціональне журі (українські, польські, білоруські метри журналістики) переглядає і прослуховує близько 70 теле- і радіопрограм, що надходять з державних та недержавних телерадіокомпаній більшості областей України, а також редакцій українського мовлення польських засобів масової інформації; Міжнародний кінофестиваль «Місто Мрії» з близько 500 фільмами від режисерів з-понад 50 країн світу; XVI Мандрівний міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA; Міжнародний фольклорний фестиваль «ЕтноРівне-2019». Серед учасників фестивалю – танцювальний колектив «Теджомай» з Індії, дитячий та молодіжний фольклорний танцювальний колектив університету Хаджеттепе з Туреччини, фольклорний колектив «Гастаута» з Литви та колективи з різних областей України. Це далеко не повний перелік всіх євроінтеграційних культурно-мистецьких атракцій Рівненщини. Багато виконавців та колективів, громадських організацій, культурно-мистецьких інституцій відвідують закордоння з метою популяризації культури, навчання та обміну досвідом.

Аналіз культурної практики Рівненщини дає можливість вийти ще на один феномен, за допомогою якого стали можливими всі вищезазначені проєкти. Це феномен колаборації, що набуває вагомого, практичного значення у культурному менеджменті, без якого неможливою є організація таких різновекторних проєктів і за своєю темою, і за формою, і за стилем, і за учасниками, і на аудиторією, і за задіяними організаціями тощо. І тут громадянському суспільству належить не тільки слово, а і його практична реалізація, дія, тому що колаборація – це не тільки обмін ресурсами (персоналом, приміщеннями, ідеями), а й спільна стратегія комунікації, договірних зв'язків, що ґрунтуються не лише на фінансуванні, а й на обміні вміннями та навичками. Реалізація завдань на державному та місцевому рівнях щодо підвищення ролі культури як важливого самодостатнього чинника державотворення сприятиме розбудові громадянського суспільства в Україні, опираючись на євроінтеграційні процеси сучасності.

Висновки. Створення в Європі єдиного культурного простору базується на культурному розмаїтті країн, культурній дипломатії, що забезпечує комунікування та знаходження точок дотику у налагодженні співпраці. Сталий розвиток, гендерна рівність є новими пріоритетами у культурній політиці Європейського Союзу. Для України у контексті європейської інтеграції важливим є створення умов для гармонізації, збереження, актуалізації національного культурного простору попри наявність фрагментарності та розпорошеності культурної спадщини, а також інтенсифікація розвитку національного сектору культурних індустрій, забезпечення конкурентоспроможності національного культурного продукту на світовому ринку, кореляція управлінської системи культурною політикою з залученням представників громадянського суспільства. Це є засадничі основи створення концепції державної культурної політики в Україні. Сучасна ситуація виштовхує на поверхню нові феномени культурного розвитку, а саме: діджиталізація культури, інтелектуалізація суспільства, переформатування територій у контексті децентралізації і всі вони впливають на розробку стратегії державної культурної політики.

Література

1. Гуманітарна політика в Україні: виклики та перспективи (Біла книга) : аналіт. доп. / [Сінайко О. О.(кер. авт. кол.), Тищенко Ю. А., Каплан Ю. Б., Михайлова О. Ю., Валев- ський О. Л. та ін.] ; за заг. ред. Ю. Б. Каплан, Ю.А. Тищенко. Київ : НІСД, 2020. 136 с.

2. Здіорук С.І., Литвиненко О.М., Розумна О.П. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / за ред. С. І. Здіорука. Київ: НІСД, 2012. 64 с.

3. Ключові виклики для розвитку громадянського суспільства, 2020. Стан розвитку громадянського суспільства в Україні у 2020 році : матеріали. щоріч. доп. / [Корнієвський О., Сидоренко Д., Пеліванова Н. та ін.] ; за заг. ред. Ю. Тищенко, Ю. Каплан. Київ : НІСД, 2021. 116 с.

4. Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження»: ратифікована Законом від 20.01.2010 р. №1811-VI. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008#Text (дата звернення : 21.09.2021).

5. Конституція України (редакція 01.01.2020 р.). URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення : 20.09.2021).

6. Оцифрування культурної спадщини та цифрові мистецькі проєкти: до питання діджиталізації в Україні: оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2018–2019 рр. / підготовл. Б.М. Лелик. 2019. Вип. 12/5. 20 с. URL :

https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2019/Digital19.pdf (дата звернення : 22.09.2021).

7. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19 : закон України від 16.06. 2020 р. за №692-IX. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text (дата звернення : 22.09.2021).

8. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо загальних засад надання населенню культурних послуг : закон України від 29.04.2021 р. №1432-IX. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1432-20#Text (дата звернення : 21.09.2021).

9. Про затвердження плану заходів на 2021 рік з реалізації Стратегії комунікації у сфері європейської інтеграції на 2018-2021 роки від 14.04.2021 №331-р. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/331-2021-%D1%80#Text (дата звернення : 19.09.2021).

10. Про затвердження Стратегії інтеграції України до Європейського Союзу : указ Президента України від 11.06.1998 р. №615/98. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/615/98#Text (дата звернення : 15.09.2021).

11. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005-2007 роки : закон України від 03.03.2005 р. №2460-IV. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2460-15#Text (дата звернення : 20.09.2021).

12. Про схвалення Стратегії комунікації у сфері європейської інтеграції на 2018-2021 роки : розпорядження Кабінету Міністрів України від 25.10.2017 р. №779-р. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/779-2017-%D1%80#Text (дата звернення : 16.09.2021).

13. Скакун І. «Культура в смартфоні»: чому потрібна діджиталізація українського національного надбання. URL : https://life.pravda.com.ua/columns/2019/11/6/238811/ (дата звернення : 18.10.2020)

14. Стартувала підготовка Стратегії комунікації державної політики інтеграції України до ЄС на 2022-2025 рр. URL : https://www.davr.gov.ua/news/startuvala-pidgotovka-strategii-komunikacii-derzhavnoi-politiki-integracii-ukraini-do-yes-na-20222025-rr (дата звернення : 19.09.2021).

15. Френкель І. Можливості сфери культури під час обмежень. URL : https://uccs.org.ua/UNCATEGORIZED/MOZHLYVOSTI-SFERY-KULTURY-PID-CHAS-OBMEZHEN/ (дата звернення : 18.10.2020).

16. European Commission : офіційний веб-сайт ЄС. URL : https://ec.europa.eu/culture/policies/eu-competences-field-culture (дата звернення : 27.09.2021).

17. Eurostat. Культура – огляд. URL : https://ec.europa.eu/eurostat/web/culture (дата звернення : 27.09.2021).

18. Council conclusions on the Work Plan for Culture 2019-2022. Official Journal of the European Union. 2018. 21.12. URL : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01) (дата звернення : 27.09.2021).

References

1. Humanitarian policy in Ukraine: challenges and prospects (White Paper). (2020). Analyst. ext. Sinaiko O.O. (supervising author), Tishchenko Yu. A., Kaplan Yu. B., Mikhailova O. Yu., Valevsky O.L. and others]; for general ed. Yu. B. Kaplan, Yu.A. Tishchenko. Kyiv: NISS [in Ukrainian].

2. Zdioruk S.I., Litvinenko O.M., Rozumna O.P. (2012). Cultural policy of Ukraine: national model in the European context: analyst. ext. for ed. SI Zdioruk. Kyiv: NISS [in Ukrainian].

3. Key challenges for the development of civil society, 2020. (2021). The state of development of civil society in Ukraine in 2020: materials. annually. ext. Kornievsky O., Sidorenko D., Pelivanova N. and others; for general ed. Yu. Tishchenko, Yu. Kaplan. Kyiv: NISS [in Ukrainian].

4. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: ratified by the Law of 20.01.2010 111811-VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008#Text [in English].

5. The Constitution of Ukraine (version 01.01.2020). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96%D0%B2%D1%80#Text [in Ukrainian].

6. Digitization of cultural heritage and digital art projects: on the issue of digitalization in Ukraine. (2019). A review of the press, the Internet, and unpublished documents for 2018-2019, prepared. B.M. Lelik. Vip. 12/5.20s.URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2019/Digital19.pdf [in Ukrainian].

7. On amendments to some legislative acts of Ukraine on state support in the field of culture, creative industries, tourism, small and medium business in connection with the restrictive measures related to the spread of coronavirus COVID-19: the law of Ukraine of 16.06. 2020 for 92692-IX. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text [in Ukrainian].

8. On Amendments to the Law of Ukraine «On Culture» Concerning General Principles of Providing Cultural Services to the Population: Law of Ukraine of April 29, 2021 №1432-IX. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1432-20#Text [in Ukrainian].

9. On approval of the action plan for 2021 on the implementation of the Communication Strategy in the field of European integration for 2018-2021from 14.04.2021 URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/331-2021-%D1%80#Text [in Ukrainian].

10. On approval of the Strategy of Ukraine's integration into the European Union: Decree of the

President of Ukraine of June 11, 1998, №615, 98. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/615/98#Text [in Ukrainian].

11. On the Concept of the state policy in the field of culture for 2005-2007: the law of Ukraine from 03.03.2005 №2460-IV. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2460-15#Text [in Ukrainian].

12. On approval of the Communication Strategy in the field of European integration for 2018-2021: order of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated 25.10.2017 №779-r. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/779-2017-%D1%80#Text [in Ukrainian].

13. Skakun I. (2019). «Culture in a smartphone»: why we need digitalization of the Ukrainian national heritage. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2019/11/6/238811/ [in Ukrainian].

14. Preparation of the Communication Strategy of the State Policy of Ukraine's Integration into the EU for 2022-2025 has started. (2021). URL: https://www.davr.gov.ua/news/startuvala-pidgotovka-strategii-komunikacii-derzhavnoi-politiki-integracii-ukraini- do-yes-na-20222025-rr [in Ukrainian].

15. Frenkel I. (2020). Possibilities of the cultural sphere during restrictions. URL: https://uccs.org.ua/UNCATEGORIZED/MOZHLYVOSTI-SFERY-KULTURY-PID-CHAS-OBMEZHEN/ [in Ukrainian].

16. European Commission: official EU website. URL: https://ec.europa.eu/culture/policies/eu-competences-field-culture

17. Eurostat. Culture - an overview. URL: https://ec.europa.eu/eurostat/web/culture [in English].

18. Council conclusions on the Work Plan for Culture 2019-2022 (21.12.2018). Official Journal of the European Union. URL: https://eur-lex.europa.eu/legalcontent/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01) [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.03.2021
Отримано після доопрацювання 19.04.2021
Прийнято до друку 23.04.2021

УДК 7.01:7.038.3
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244399

Цитування:
Совгира Т. І. Актуальні питання концепції «технологічного детермінізму» у дзеркалі культурологічної думки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 37-41.

Sovhyra T. (2021). Actual issues of technological determinism concept in a mirror of cultural critic. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 37-41 [in Ukrainian].

Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент з/н старший викладач кафедри
режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-7023-5361
STIsovgyra@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КОНЦЕПЦІЇ «ТЕХНОЛОГІЧНОГО ДЕТЕРМІНІЗМУ» У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ

Мета роботи. У статті виявлені принципові підходи до з'ясування поняття «технології», які побутують у культурознавчій, мистецтвознавчій та філософській літературі цієї тематики. Досліджено рівень наукової розробки понять «технофілії», «технофобії», «детермінізму» та з'ясовано вплив технічного прогресу на становлення мистецтва та культури в цілому. Відповідно до визначених завдань у дослідженні застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові **методи:** аналітичний – при розгляді філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – у простеженні еволюції проникнення технології в культурно-мистецьку практику, концептуальний – при аналізі поняття «технології» та з'ясуванні основних розглянутих концепцій. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше доводиться роль технології в ході культурного розвитку людства через призму детерміністської концепції. **Висновки.** Технологія зумовлена соціальними вимогами і впроваджена задля подальшого розвитку культурного розвитку людства. Це означає, що концепції технологічного та соціального детермінізму, хоч і є кардинально різними, але являють собою взаємообернені, невід'ємні одне від одного положення. Якщо трансформується технологія, відповідно змінюється результат виробничого процесу. Відтак технологія та культура не є нейтральними, коли технологія починає застосовуватись, вона стає причетною до соціальних процесів. Знання про те, як створювати та вдосконалювати технології, а також про те, як їх використовувати, – є соціально пов'язаними. Будь-який виробничий процес, що технологічно продуманий та організований (зокрема, у механічний та електронний спосіб), вимагає менших людських зусиль для отримання необхідного результату, аніж той, що потребує ручної роботи.

Ключові слова: технологія, технологічний детермінізм, соціальний детермінізм, медіа-детермінізм, культурний розвиток людства.

Sovhyra Tetiana, *Ph.D. in Arts, Docent of the Department of Variety Art Directing, Kyiv National University of Culture and Arts*

Actual issues of technological determinism concept in a mirror of cultural critic

Purpose of the Article. The article reveals the fundamental approaches to clarifying the "technology" concept, which is common in cultural, art history, and philosophical literature on this topic. The level of scientific development of the concepts of "technophilia", "technophobia", "determinism" is investigated and the influence of technical progress on the formation of art and culture, in general, is clarified. **The methodology** is based on an integrated approach and relies on general scientific and specific scientific methods: analytical – for considering philosophical, art history, cultural studies literature on the research topic; historical – for tracing the evolution of technology penetration into cultural and artistic practice, conceptual – for analyzing the concept of "technology" and clarifying the main concepts considered. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time the role of technology in the course of the cultural development of mankind through the prism of a deterministic concept is played. **Conclusions.** The technology is conditioned by social requirements and introduced for the further development of the cultural development of mankind. This means that the concepts of technological and social determinism, although they are fundamentally different, are reciprocal, inalienable positions. If technology is transformed, the result of the production process changes accordingly. Consequently, technology and culture are not neutral, when technology is applied, it becomes involved in social processes. Knowledge of how to create and improve technologies, as well as how to use them, is socially connected. Any production process that is technologically thought out and organized (in particular, in a mechanical and electronic way) requires less human effort to obtain the desired result than one that requires manual work.

©Совгира Т. І., 2021

Keywords: technology, technological determinism, social determinism, media- determinism, human cultural development.

Актуальність теми дослідження. У ході стрімкого технологічного прогресу актуалізуються питання впровадження інновацій у всі сфери життєдіяльності. Технофілія набирає обертів в науковій літературі, породжуючи під своїм впливом нові концепції. Одним з таких теоретико-методологічних положень є *«технологічний детермінізм», з*гідно з яким технологічний розвиток та інновації стають головним двигуном соціальних, економічних або політичних змін. Прихильники технологічного детермінізму розглядають технологію як основу всієї людської діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Термін «технологічний детермінізм» був запропонований на початку XX ст. американським соціологом та економістом Т. Вебленом (1857–1929) [8]. Його послідовник Кларенс Ейрес на основі досліджень свого наставника сформулював концепцію «технологічного супротиву», згідно з якою, технологія являє собою процес, що може самостійно генеруватися [13]. Подальші розвідки концепції висвітлені у наукових роботах Л. Маркса та М. Сміта (1994) [16], Р. Хайльбронера (1967) [8], Д. Чендлера (1995) [4], Н. Баум (2011) [2, 24] та К. Фішера (1992) [6].

Питання впрвадження технологічного детермінізму в художній культурі розглянуті в роботах Б. Вінстона (1997–1998 рр.) [18;19], У. Дж. Онга (1982) [14]. Зокрема, явище медіа-детермінізму детально розглянуто у дослідженнях Г. Інніса (2003) [10], М. Маклюена (1964) [12] та Р. Вільямса (1974) [17].

Прихильники соціального детермінізму, Е. Дюркгейм [1] та Е. Феенберг [5, 210–212] навпаки розглядають технологію як результат суспільства і вбачають основним рушійним фактором прогресу соціальні потреби, на реалізацію яких застосовуються певні технології. Ці кардинально різні погляди на технологію спричиняють подальший хід дослідження та визначення основної мети наукової роботи.

Мета статті. Тому виявляється за необхідне розглянути основні положення концепції технологічного детермінізму та на основі отриманих результатів виявити значення технології в культурному прогресі людства.

Виклад основного матеріалу. На думку німецького філософа та економіста Карла Маркса, соціальні відносини та культурні практики обертаються навколо технологічної та економічної бази конкретного суспільства. Відомо, що К. Маркс очікував, що будівництво залізниці в Індії зруйнує кастову систему країни [16]. Загальна ідея, на думку Роберта Хайльбронера, полягає в тому, що технологія за допомогою своїх винаходів може спричинити історичні зміни світового характеру, змінюючи матеріальні умови людського існування [9]. Однак, ці висловлювання науковців лише наближують нас до безпосереднього змісту концепції технологічного детермінізму. Відтак, технологічний детермінізм був визначений як підхід, який ідентифікує технологію, або технічний прогрес, як центральний причинний елемент в процесах соціальних змін. У міру того, як ускладнюється технологія, змінюється модель поведінки користувачів, зменшується людська свобода дій.

Подумаймо над цим трішки. Будь-який виробничий процес, що технологічно продуманий та організований (зокрема, у механічний та електронний спосіб), вимагає менших людських зусиль для отримання необхідного результату, аніж той, що потребує ручної роботи. Прикладом може слугувати навіть художня творчість. Адже первісні люди викарбовували малюнки на камінні чи виготовляли власноруч фарби для малювання, що потребувало значних зусиль та часу. Натомість, створити малюнок можливо вмить, використовуючи готові підручні матеріали.

Разом з тим, механізовані та цифрові пристрої дійсно обмежують свободу людини і диктують свою специфіку організації виробничого процесу. А тому технологічний детермінізм аналізує применшення ролі людини та відповідно окреслює ризики втрати людиною контролю над технологією. На думку Д. Чендлера, технологія має абсолютну владу над суспільством, а технічний прогрес може привести людей до почуття безпорадності [4]. Подібну думку знаходимо у дослідженні науковця Н. Байма, який стверджує, що «у людства мало сил, щоб протистояти впливу технологій на суспільство» (Baym, c. 24).

Соціолог Клод Фішер (1992) порівняв найбільш відомі форми технологічного детермінізму з рухом «більярдної кулі»: технологія розглядається як зовнішня сила, яка

керує кулею та створює ряд рикошетних ефектів. Відтак, якщо трансформується технологія, змінюється результат виробничого процесу.

В основу технологічного детермінізму покладені ідеї про те, що соціальні проблеми можна вирішити перебудовою технологічного виробництва. Ці думки знаходимо у роботі М. Сміта та Л. Маркса: «Соціальний прогрес зумовлений технологічними інноваціями, які, в свою чергу, йдуть неминучим «курсом» [16, 70]. Технологічним детермінізмом керує «ідея, що технологічний розвиток визначає соціальні зміни ...» [3, 333–351].

Технологічний детермінізм не обходить й художню творчість. Ніл Постман зазначає, що використання технологій в значній мірі визначається структурою самої технології, тобто її функціями, що випливають з її форми. «Друкарський верстат, комп'ютер і телебачення – це не просто машини, що передають інформацію. Це метафори, за допомогою яких ми так чи інакше сприймаємо реальність. Вони класифікують світ для нас, впорядковують його, оздоблюють, збільшують, зменшують, аргументують на що він схожий. За рахунок цих медіа-метафор ми не бачимо світ таким, яким він є. Ми бачимо його таким, як закодували його системи. Така сила форми інформації» [15, 39].

Культуролог Брайан Вінстон, досліджуючи феномен технологічного детермінізму, розробив модель появи нових технологій, яка зосереджується на «законі придушення радикального потенціалу». У роботах «Технології зору: фотографія, кінематограф та телебачення» (1997) та «Медіа-технології та суспільство» (1998) науковець застосував цю модель, щоб показати, як технології розвиваються з часом та їхні «винаходи» опосередковуються та контролюються суспільством та соціальними факторами, які пригнічують радикальний потенціал даної технології [18; 19].

Технологічний детерміністУолтер Дж. Онг розглядає соціальний перехід від усної культури до письмової у своїй роботі «Усність та грамотність: технологізація слова» [14]. Він стверджує, що цей розвиток пов'язаний з використанням нових технологій грамотності (особливо друку та писемності) для передачі думок, які раніше можна було висловити лише словами. У. Дж. Онг стверджує, що «лист змінив людську свідомість більше, ніж будь-який інший винахід» [14, 78]. Схожі думки знаходимо й в інших роботах медіа-детерміністів.

Одним з кращих прикладів технологічного детермінізму в теорії медіа є теорія Маршалла Маклюена «середовище – це повідомлення» та ідеї його наставника Гарольда Адамса Інніса. Автори стверджують, що ЗМІ як цифрові технології можуть впливати на суспільство. Згідно з концепцією М. Маклюена, існує зв'язок між засобами комунікації, технологіями і мовою; на його думку, використання нами певних медіа може справляти вплив на споживача, але вирішальне значення має соціальний контекст використання [12].

Медіа-детермінізм – це форма домінуючою популярної теорії взаємин між технологіями і суспільством. З детерміністської точки зору «технологія веде самостійне активне життя і розглядається як рушійна сила соціальних явищ». Вчений Р. Вільямс критикує детермінізм засобів масової інформації та наголошує на тому, що соціальні рухи визначають технологічні та медійні процеси [17].

Разом з тим, попри зацікавленість науковців в технологічному прогресі та надмірне піднесення технології до значення рушійної сили розвитку культури, у науковій літературі знаходимо розвідки, спрямовані на оскарження та спростування цих положень. У статті «Підривна раціоналізація: технології, влада та демократія з технологіями» Е. Феенберг стверджує, що технологічний детермінізм не є обґрунтованою концепцією, апелюючи тим, що дві основоположні тези детермінізму легко підлягають сумніву та навіть спростовуються; натомість автор закликає до того, що в основі технологічного прогресу лежить демократична раціоналізація» [5, 210–212]. На противагу технологічному детермінізму виступають соціальні детермінанти, які вважають, що завдяки соціальним обставинам люди самостійно обирають які технології застосовувати, внаслідок чого жодна технологія не може вважатися «неминучою». Відтак, технологія та культура не є нейтральними, коли технологія починає застосовуватись, вона стає причетною до соціальних процесів. Знання про те, як створювати та вдосконалювати технології, а також про те, як їх використовувати, є соціально пов'язаними.

На думку С. Харнада (1991), винаходи нових технологій ставали приводом для появи революцій у всіх сферах життєдіяльності. Перша революція спричинена появою мови, що дозволила спілкуватися зі швидкістю, наближеною до швидкості людського мислення. Поява писемності, на думку

науковця, стала приводом до утворення другої революції. Причиною третьої революції стало рухоме зображення, і, нарешті, нині людство переживає «четверту когнітивну революцію»: «У цій революції лист дозволить нам спілкуватися зі швидкістю, що наближається до швидкості мови, яка набагато ближче до швидкості думки, ніж інші засоби комунікації» [7]. С. Харнад у порівняльному аналізі традиційного та електронного друку (електронного та мобільного листування) стверджує, що друковані роботи часто не є актуальними на момент публікації, тому що до цього моменту робота має бути перевірена, відредагована, прочитана та інтегрована в нове дослідження, за цей період автор вже на кілька років відсторонений від своїх ідей: «Отже, потенційно життєво важлива спіраль взаємодії між співучасниками відбуваються в «реальному» когнітивному часі, ніколи не матеріалізуються, а незліченні ідеї замість цього приречені на те, щоб залишитися мертвонародженими» [7]. Проблема друку полягає не тільки в тому, що на створення, поширення, споживання і коментарі потрібен час. Справа в тому, що навколишнє середовище «безнадійно не синхронізоване з механізмом мислення і органічним потенціалом, який вона мала б для швидкого взаємодії». Бачення інтерактивного майбутнього, запропоноване С. Харнадом, передбачає, що повідомлення на основі мережі дає відповідь на критику Сократа про те, що лист сприяє ізоляції людини. У кіберпросторі, який аналізує С. Харнад, технологічно опосередкована людська взаємодія наближається до безпосередньої, що нагадує оральну. Тобто, як і друк, інтерактивні мережі зближують людей, розділених географічним положенням. У дзеркалі наукової критики знаходимо твердження, що спасінням західної культури від друку є поява засобів масової інформації. На думку науковця Ленхема (1993), цифрові медіа пожвавляють читання літератури:

«Коливання комп'ютера між читачем і письменником знову вводять коливання між літературними і усними координатами, які знаходяться в центрі класичної західної літератури. Електронне слово дозволить нам викладати класичний канон з великим розумінням і цікавістю, ніж будь-коли раніше» [11, 106].

Висновки. Результати аналізу концепції технологічного детермінізму дають підстави стверджувати, що технологія, дійсно, зумовлена соціальними вимогами (положення соціального детермінізму) і впроваджена задля подальшого розвитку культурного розвитку людства (положення технологічного детермінізму). Це означає, що концепції технологічного та соціального детермінізму, хоч і є кардинально різними, але являють собою взаємообернені, невід'ємні одне від одного положення. Якщо трансформується технологія, відповідно змінюється результат виробничого процесу. Відтак технологія та культура не є нейтральними, коли технологія починає застосовуватись, вона стає причетною до соціальних процесів. Знання про те, як створювати та вдосконалювати технології, а також про те, як їх використовувати, є соціально пов'язаними.

Будь-який виробничий процес, що технологічно продуманий та організований (зокрема, у механічний та електронний спосіб), вимагає менших людських зусиль для отримання необхідного результату, аніж той, що потребує ручної роботи.

Література

1. Гобозов И. А. Социальный детерминизм. Поиски движущих сил общественного развития. Социальная философия. Москва: Академический проект, 2010.

2. Baym N. Personal Connections in the Digital Age. The Communication Review. 2011. 14 (2). P. 149–151.

3. Bimber B. Karl Marx and the Three Faces of Technological Determinism. Social Studies of Science. 1990. 20 (2). P. 333–351.

4. Chandler D. Technological or Media Determinism. 1995. URL : http://www.aber.ac.uk/media/Documents/tecdet/tecdet.html

5. Feenberg A. Critical Theory of Technology. Oxford, 1991. 235 p.

6. Fischer Cl. S. America Calling: A Social History of the Telephone to 1940, University of California Press. 1992.

7. Harnad, S. Post-Gutenberg Galaxy: The Fourth Revolution in the Means of Production of Knowledge. Public-Access Computer Systems Review. 1991. 2 (1). P. 39–53.

8. Heilbroner R. L. The worldly philosophers : the lives, times, and ideas of the great economic thinkers. New York: Simon & Schuster, 1967. 365 p.

9. Heilbroner R. L. Teachings from the Worldly Philosophy. 1997. New York: W. W. Norton. 368 p.

10. Innis H. The Bias of Communication. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

11. Lanham, R. A. The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts. Chicago: U Chicago P. 1993.

12. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Canada. 1964. 318 p.

13. Mulberg J. D. Social Limits to Economic Theory. London: Routledge, 1995. 207 p.

14. Ong, W. J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 1982. 201 p.
15. Postman N. Teaching as a Conserving Activity. New York: Delacorte Press, 1979.
16. Smith M. R., Marx L. Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism. Cambridge: The MIT Press, 1994. 304 p.
17. Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London and New York: Routledge, 1974. 133 p.
18. Winston B. Media Technology and Society: a History from the Telegraph to the Internet. London : Routledge, 1998. 392 p.
19. Winston B. Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television. London : British film institute, 1996. 152 p.

References

1. Gobozov, I. A. (2010). Social determinism. The researches of dynamic powers of social development. Social philosophy. Moskwa : Akademicheskyi proekt [in Russian].
2. Baym N. (2011). Personal Connections in the Digital Age. The Communication Review,14 (2). P. 149–151 [in English].
3. Bimber, B. (1990). Karl Marx and the Three Faces of Technological Determinism. Social Studies of Science, 20 (2), 333–351 [in English].
4. Chandler, D. (1995). Technological or Media Determinism. Retrieved from: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/tecdet/tecdet.html [in English].
5. Feenberg, A. (1991). Critical Theory of Technology. Oxford, 235 p. [in English].
6. Fischer, Cl. S. (1992). America Calling: A Social History of the Telephone to 1940, University of California Press [in English].
7. Harnad, S. (1991). Post-Gutenberg Galaxy: The Fourth Revolution in the Means of Production of Knowledge. Public-Access Computer Systems Review, 2 (1), 39–53 [in English].
8. Heilbroner, R. L. (1967). The worldly philosophers: the lives, times, and ideas of the great economic thinkers. New York: Simon & Schuster, 365 p. [in English].
9. Heilbroner, R. L. (1997). Teachings from the Worldly Philosophy. 1997. New York: W. W. Norton. 368 p. [in English].
10. Innis, H. (2003). The Bias of Communication. Toronto: University of Toronto Press [in English].
11. Lanham, R. A. (1993). The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts. Chicago: U Chicago P [in English].
12. McLuhan, M. (1964). Understanding Media: The Extensions of Man. Canada. 318 p. [in English].
13. Mulberg, J. D. (1995). Social Limits to Economic Theory. London: Routledge. 207 p. [in English].
14. Ong, W. J. (1982). Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 201 p. [in English].
15. Postman, N. (1979). Teaching as a Conserving Activity. New York: Delacorte Press [in English].
16. Smith, M. R., Marx, L. (1994). Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism. Cambridge: The MIT Press, 304 p. [in English].
17. Williams, R. (1974). Television: Technology and Cultural Form. London and New York: Routledge, 133 p. [in English].
18. Winston, B. (1998). Media Technology and Society: a History from the Telegraph to the Internet. London : Routledge, 392 p. [in English].
19. Winston, (1996). B. Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television. London: British film institute, 152 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2021
Отримано після доопрацювання 03.04.2021
Прийнято до друку 07.05.2021

УДК 007: 304: 659.3
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244400

Цитування:
Тормахова А. М. Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 42-46.

Tormakhova A. (2021). Audiovisual practices of new media and their communicative nature. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 42-46 [in Ukrainian].

Тормахова Анастасія Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри етики,
естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7178-850X
tormakhova@ukr.net

АУДІОВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ НОВИХ МЕДІА ТА ЇХ КОМУНІКАТИВНИЙ ХАРАКТЕР

Мета роботи – проаналізувати специфіку аудіовізуальних практик нових медіа та розкрити їх комунікативний характер. **Методологія роботи** полягає у залученні аналітичного підходу задля висвітлення особливостей нових медіа та їх складників. Компаративний підхід використано з метою порівняння особливостей аудіовізуальних практик та медіа-мистецтва. **Наукова новизна.** Розкрито специфіку аудіовізуальних практик нових медіа, які характеризуються інтерактивністю. Підкреслено їх роль у здійсненні комунікації через аудіовізуальний контент. Спрощення механізмів створення аудіовізуального продукту у програмних додатках дозволяє легко поширювати повідомлення. На відміну від медіа-мистецтва, яке має чітко виражену естетичну функцію, в аудіовізуальних практиках превалює комунікативна. **Висновки.** Нові медіа займають значне місце в сучасному культурному просторі. Широкий спектр явищ, які можна віднести до нових медіа, характеризується певними спільними рисами. До них можна віднести їх комунікативний характер та існування в мережі інтернет. Аудіовізуальні практики нових медіа є вкрай різноманітними. Вони включають як медіа-мистецтво, так і практики, що містять естетичний компонент, проте не можуть бути в повній мірі віднесені до мистецької сфери. Функціонування мистецьких практик нових медіа розвивається як поєднання оцифрованих об'єктів, так і тих, що народжені цифровими. Комунікація та інтерактивність є базовими характеристиками аудіовізуальних практик нових медіа.

Ключові слова: нові медіа, аудіовізуальні практики, інтернет, онлайн, комунікація, інтерактивність.

Tormakhova Anastasiia, *Ph.D., Associate Professor of Ethics, Aesthetics, and Culture Department Taras Shevchenko National University of Kyiv*

Audiovisual practices of new media and their communicative nature

The purpose of the article is to analyze the specifics of audiovisual practices of new media and reveal their communicative nature. **The methodology** of the work is to involve an analytical approach to highlight the features of new media and their components. A comparative approach was used to highlight the features of audiovisual practices and media art. **Scientific Novelty.** The specifics of audiovisual practices of new media, which are characterized by interactivity, are revealed. Their role in communication through audiovisual content is emphasized. Simplifying the mechanisms for creating an audiovisual product in software applications makes it easy to distribute messages. In contrast to media art, which has a clear aesthetic function, in audiovisual practices prevail communicatively. **Conclusions.** New media occupy a significant place in the modern cultural space. A wide range of phenomena that can be attributed to new media is characterized by certain common features. These include their communicative nature and existence on the Internet. Audiovisual practices of new media are extremely diverse. They include both media art and practices that contain an aesthetic component but cannot be fully attributed to the arts. The art practices of new media are evolving through a combination of birth digital and became digital objects. Communication and interactivity are the basic characteristics of new media audiovisual practices.

Keywords: new media, audiovisual practices, internet, online, communication, interactivity.

Актуальність теми дослідження. Онлайн простір набуває все більшої актуальності в контексті культури XXI століття. Становлення віртуального світу ознаменувало вихід людства у принципово іншу сферу, в якій здійснюється інтеракція. Процес споживання медіа продукту відбувається за новими каналами, які передбачають постійну

©Тормахова А. М., 2021

інтеракцію зі споживачем. Актуальним завданням виступає дослідження особливостей розвитку аудіовізуальних практик нових медіа та їх комунікативного характеру.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка нових медіа здобула висвітлення в межах різних дисциплін. З позиції соціології їх аналізує в своїй роботі К. Журбенко [3]. Диференціацію нових медіа, соціальних медіа та соціальних мереж здійснює в своїй статті З. Григорова [2]. Специфіка мистецтва нових медіа аналізується в ряді робіт мистецтвознавчого характеру. Зокрема, Л. Сухорукова [5] та З. Алфьорова[1] зосереджують увагу на мультимедійному дизайні, а О. Оленєв [4] – на комунікативній стороні мистецтва нових медіа. Питання нових медіа та особливості їх дослідження крізь призму культурної аналітики розробляється у роботах Л. Мановича [6; 7]. Наразі мало уваги приділено дослідженню нових медіа в контексті культурологічного дискурсу та окресленню своєрідності аудіовізуальних практик, що є їх складовою частиною.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку аудіовізуальних практик нових медіа та розкрити їх комунікативний характер.

Виклад основного матеріалу. Велика частина сучасної комунікації відбувається у медіапросторі. Міжособистісна взаємодія, як і спілкування із представниками різноманітних структур, відбувається завдяки онлайн-порталам. Задля комунікації створено ряд програмних додатків, які дозволяють здійснювати взаємодію за допомогою вербальних, аудіо та відео текстів. Водночас дані, що утворюються при такій взаємодії, є набагато більшими за той контент, яким обмінюються користувачі мережі. Адже він включає й системні дані, що можуть бути представлені як програмний код, набір аналітичних даних, що відображають специфіку сприйняття повідомлень споживачами мережі, логіку їх огляду контенту тощо. Л. Манович, дослідник візуальної культури вказує на широкий спектр тієї інформації, що аналізується комп'ютеризованими системами: «Дані ж, зібрані та проаналізовані сервісами соціальних медіа, мережею камер відеоспостереження, телекомунікаційними компаніями, банками і їх корпоративними клієнтами (або державними органами, якщо вони змогли отримати доступ до частини цих даних), стосуються індивідів: патернів їх пересування, комунікації з іншими людьми, їх думок і фінансових угод» [4, 176].

Нові медіа відіграють важливу роль у житті сучасного соціуму, адже вони є «чинником трансформації соціальної реальності» [3, 93] та сприяють докорінній зміні світу. Роль нових медіа чимала ще й тому, що внаслідок їх поширення та розгалуженості різновидів, їх важко контролювати. Цей чинник сприяє формуванню широкого спектру можливостей для здійснення комунікації та розвитку плюралізму ідей та поглядів. Поступово зникає грань між тим, хто створює текстове повідомлення чи мистецький контент та споживачем, що змінює й характер сприйняття медіа-повідомлення.

Розглянемо, що саме може бути віднесене до нових медіа. Зокрема, дослідники відзначають, що нові медіа є вкрай широким поняттям, адже воно включає інтернет-плеєри, що можуть поширювати відео та аудіо контент, зокрема інтернет-радіо чи замовлення певних відео. Окрім цього, можна зазначити такі сервіси, як IPTV та інші, що дозволяють переглядати та завантажувати контент YouTube, iTunes тощо. Більшість телевізійних каналів наразі також мають канали, які розповсюджують зміст, аналогічно до віщання за допомогою телебачення. Звісно, що до нових медіа доречно віднести також різноманітні соціальні мережі, кількість яких постійно зростає – це Facebook, MySpace, Instagram, Snapchat, а також спеціальні додатки, призначені для створення відео TikTok, Likee та інші. Кількість різноманітних медіа збільшується, ряд з них зникає, в той час як інші, навпаки, здобувають поширення у процесі функціонування. Отже, доречним буде наступне визначення нових медіа, як медіа продукції, що поширюється через мережу інтернет та має інтерактивний та комунікативний характер. Вони «одночасно є масмедіа і засобом соціальної комунікації» [2, 94].

Аби визначити стратегію розвитку нових медіа, доречно класифікувати їх. Варто відзначити, що доволі важко запропонувати такий поділ, який би мав універсальний характер. Вітчизняні дослідники, в тому числі З. Григорова, пропонують виокремити такі напрямки нових медіа:

1) пов'язані з функціонуванням професійних ЗМІ, що можуть набувати форми сайтів новин, телевізійних каналів, а також, наприклад, інтернет-радіо;

2) портали, що пов'язані з онлайн-іграми;

3) соціальні медіа [2, 95].

Доречно поділити й соціальні медіа, насамперед, за принципом їх функціонального

призначення, на наступні: «спілкування (соціальні мережі); висловлення авторської думки (блоги, мікроблоги); обмін медіаконтентом (фотографії, відео, аудіо, посилання, новини); обговорення й обмін досвідом; геолокаційні сервіси» [2, 96].

Які ж особливості характерні для нових медіа? Вони за своєю сутністю мають інтерактивний та комунікативний характер. У «старих» медіа зворотній зв'язок міг здійснюватися завдяки телефонним дзвінкам у студію певних теле- чи радіопередач (чи пізніше завдяки сервісам СМС), а рівень інтерактивності був доволі низький. Натомість для нових медіа відкривається можливість мати більше шляхів взаємодії між споживачами, в першу чергу, завдяки технологіям, що виникли упродовж останніх десятиліть.

Нові медіа можуть мати різну спрямованість: ряд з них орієнтовані на сприяння обміну інформацією, здійснення зв'язку між різними індивідуумами чи групами людей зі спільними інтересами. Проте у більшості випадків взаємодія у нових медіа відбувається з приводу мистецьких практик. Це поняття доречно трактувати як візуальний, аудіальний чи аудіовізуальний контент, який виступає основою повідомлень. Такий контент різниться за типом авторства, рівнем дотичності до мистецьких практик, аудиторією, характером подачі матеріалу. Водночас існування такого обсягу інформації та намагання зробити повідомлення зрозумілим для певної кількості підписників, слухачів, глядачів є його сутнісною рисою.

З-поміж того контенту, який передається за посередництвом нових медіа, частина стосується текстових повідомлень, що можуть бути поділені за стилістикою на розмовні, художні, публіцистичні, наукові, офіційно-ділові. Проте, спираючись на концепт візуального повороту, що утвердився в другій половині XX століття, доречно казати про те, що базове значення для нових медіа має саме візуальне чи аудіовізуальне повідомлення. Тобто й мистецькі практики у нових медіа орієнтовані на зорове сприйняття чи у поєднанні зорового та аудіального, яке має ще більший вплив на слухача.

Аналізуючи специфіку мистецьких практик у нових медіа варто розділити їх за типом створення. У працях Л. Мановича наголошується увага на існуванні двох типів контенту, який розміщений в онлайн-просторі – це народжений цифровим та оцифрований. Частина повідомлень, що споживають реципієнти нових медіа, це масив художніх творів, які були створені за допомогою «класичних» засобів. Йдеться про ті, що використовувались при створенні мистецьких творів та не мали стосунку до цифрових технологій. Це живопис, скульптура, архітектура, музика, театр, хореографія та інші «класичні» види мистецтва. Оцифровування зображень, здійснення аудіо та відео записів із подальшим завантаженням у мережу, зробило споживання цих мистецьких об'єктів доступним для цифрового світу. Водночас можна казати про функціонування контенту, який виникає у мережевому суспільстві та може не мати свого відповідника у реальному світі. До такого типу можна віднести матеріал, який стосується комп'ютерних ігор, різноманітних додатків, які допомагають створювати аудіо та відео контент. Його створення, споживання та функціонування здійснюється виключно у просторі нових медіа та, відповідно, даний тип контенту народжений цифровим. Здебільшого саме він відображує специфіку нових медіа та, як і більшість цифрового матеріалу, здобуває чималих модифікацій у процесі поширення в мережі.

Отже, аудіовізуальні практики нових медіа є такими, що мають комунікативний та мінливий характер, відображуючи прагнення до перетворення контенту, що свідчить про його опанування аудиторією. Візуальне повідомлення може набувати у нових медіа різного характеру – воно може репродукуватися, репродукуватися зі змінами, які здатні навіть змінити сутність початкового значення. Прикладом такого матеріалу є створення реміксів аудіо треків, переосмислення візуального контенту у демотиваторах тощо. Також перетворення контенту здійснюється у повідомленнях, що стосуються соціальних мереж та спеціальних додатків, які спрямовані на поширення відео. Якщо раніше для перетворення контенту було необхідне існування програм для обробки відео, які мали досить складний мануал, то тепер широкі можливості відкриваються для простих споживачів, що здатні трансформувати візуальний чи аудіовізуальний матеріал на власний розсуд.

Так, наприклад соцмедійний застосунок TikTok дозволяє створити відео тривалістю від 0,1 секунди до 3 хвилин. Можна створювати власне відео, яке буде стосуватись будь-якої тематики, використовуючи різноманітний реквізит та довкілля. Створюючи відео, користувач здатний легко оперувати часом – уповільнюючи запис та прискорюючи його. Режими зйомки можуть бути наступні: 0,3х,

0,5х, 1х, 2х, 3х. При цьому 1х – це зйомка без зміни у часі, 0,3х та 0,5х – це зйомка з уповільненням часу, а 2х та 3х – з прискоренням часу. Звук до відео може бути оригінальним, окрім цього, до нього можна додати будь-який інший аудіотрек, використовуючи власний запис або обравши трек, завантажений у бібліотеку соцмедійного застосунку.

Також може бути використане відео, яке має цифрове походження (викладене у мережу іншим користувачем, є частиною відеострічки, відеокліпу тощо), але можливості зміни швидкості у ньому є більш обмеженими та включають відтворення у реальному темпі (1х), з уповільненим 0,5х та пришвидшенням 2х. Цей застосунок надає можливість створювати відео з фрагментів тривалістю від 1 секунди, які можна переміщувати у будь-якій послідовності, – до моменту викладення відео у мережу. Трансформування відео можливе завдяки використанню різноманітних ефектів-фільтрів, які дозволяють змінити зображення, додавши інше кольорове забарвлення, окуляри, макіяж чи навіть обличчя іншої людини тощо. «Штучний інтелект також звик пропонувати людям, за якими слід слідкувати в соціальних мережах, автоматично прикрашати селфі і редагувати фотографії користувачів відповідно до норм "гарного" фото» [7, 2].

Сутність створення відео, як правило, пов'язана з прагненням отримати якнайбільшу кількість переглядів та здобути багато підписників, адже маючи їх, користувач може заробляти, поширюючи рекламу. Використання цієї мережі за своєю сутністю має саме візуальний характер, адже довгі текстові повідомлення у ньому не можна створити, вони обмежені 150 знаками, доступними у коментарях. Здобуття підписників та користувачів у нових медіа неможливе без створення та слідування трендам. Тренди – це типові теми, відтворення яких є найбільш популярним у конкретний проміжок часу. Вони весь час змінюються, поступаючись місцем іншим. Обмін відео виступає відповіддю на запити інтернет-спільноти, виступаючи комунікативним засобом. Частина створюваного у соціальних медіа контенту може набувати мистецького характеру та мати велике значення для розвитку суспільства.

У рамках нових медіа можна виокремити також не лише аудіовізуальний медіа-продукт, який здатен мати художній зміст або бути позбавленим такої мистецької функції, а й медіа-мистецтво. Медіа-мистецтво, на відміну від аудіовізуальних практик, позиціонується автором саме як результат творчого процесу та претендує на певне виключне значення. Водночас мистецький компонент міститься, нарівні з суто технічними показниками, у дизайні кожного сайту, програмного додатку чи медіа-порталу. При врахуванні технологічного рівня, що розробляється авторами програмного забезпечення, також додається обов'язковий естетичний компонент, який буде надавати грі, додатку чи застосунку «привабливого» характеру.

Серед форм медіа-мистецтва так само можна виділити ті, що наслідують риси «класичного» мистецтва, а також інші, які спираються на можливості та засоби нових медіа, мають іншу ґенезу. Л. Сухорукова виділяє мистецтво, що імітує початковий матеріальний носій та нові види художніх творів, які можуть існувати виключно у цифровому комп'ютерному середовищі [6, 55]. До медіа-мистецтва можна віднести відео арт, нет-арт, science art, мистецтво відео інсталяцій, телекоммюнікейшн арт.

Спектр тематики медіа-мистецтва є вкрай широким та включає, як ту ж саму тематику, що притаманна і не для мистецтва, створеного без участі медіа-технологій, так і в певному сенсі специфічну, яка не може бути реалізована без залучення цифрового світу. В цьому руслі нерідко втілюється ідея примату кібер-реальності, а також здійснюється естетичне осмислення мас-комунікаційних процесів цифрової глобалізації. «Митці презентують ново медійну техносферу (цифрову кібер-реальність) як швидкоплинну й максимально нестійку, дискомфортну, неочікувану, з нелюдськими законами рециркуляції ринкового й символічного капіталу, незрозумілу і багатозначну» [5, 83]. Всі ці ідеї реалізуються за допомогою принципово різних форм та засобів. Дослідники наголошують на перспективах створення віртуального художнього середовища, де буде поступово зникати межа творення та сприйняття. Адже медіа-мистецтво нерідко втрачає «автора» завдяки спроможності копіювання певного твору, залучення спеціального програмного забезпечення, яке виконує роль інструменту, й в певному сенсі начебто зменшує роль творця. Виходом є ситуація, коли й «автор такої віртуальної художньої дійсності, і її користувач будуть об'єднані в одну особу, здатну активно взаємодіяти з фільмічними структурами такої віртуальної художньої дійсності на рівні мультисенсорного сприйняття, а сфера мультимедійного дизайну отримає свою

остаточну поліфонічність та автоподієвість» [1, 9].

Наукова новизна. Розкрито специфіку аудіовізуальних практик нових медіа, які характеризуються інтерактивністю. Підкреслено їх роль у здійсненні комунікації через аудіовізуальний контент. Спрощення механізмів створення аудіовізуального продукту у програмних додатках дозволяє легко поширювати повідомлення. На відміну від медіа-мистецтва, яке має чітко виражену естетичну функцію, в аудіовізуальних практиках превалює комунікативна.

Висновки. Нові медіа займають значне місце в сучасному культурному просторі. Широкий спектр явищ, які можна віднести до нових медіа, характеризується певними спільними рисами. До них можна віднести їх комунікативний характер та існування в мережі інтернет. Аудіовізуальні практики нових медіа є вкрай різноманітними. Вони включають як медіа-мистецтво, так і практики, що містять естетичний компонент, проте не можуть бути в повній мірі віднесені до мистецької сфери. Функціонування мистецьких практик нових медіа розвивається як поєднання оцифрованих об'єктів, так і тих, що народжені цифровими. Комунікація та інтерактивність є базовими характеристиками аудіовізуальних практик нових медіа.

Література

1. Алфьорова З. І. Фільмічні структури в мультимедійному дизайні. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2019. Вип. 6. С. 7-10.

2. Григорова З. В. Нові медіа, соціальні медіа, соціальні мережі — ієрархія інформаційного простору. Технологія і техніка друкарства, 2017. №3 (57). С. 93-100.

3. Журбенко К.В. Нові медіа як об'єкт соціологічного вивчення. Грані, 2016. №7 (135). С. 90-95.

4. Манович Л. Что такое культурная аналитика. Шаги, 2017. №3(2). С. 8–19.

5. Оленєв О. Мистецтво нових медіа та масові комунікації: спільне й відмінне. Сучасне мистецтво, 2013. Вип. 9. С. 79-84.

6. Сухорукова Л. А. До питання формування понятійнотермінологічного апарату в мультимедійному дизайні. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 52–56.

7. Manovich L. AI Aesthetics. Moscow: Strelka Press, 2019. 22 p.

References

1. Alfjorova, Z. I. (2019). Film structures in multimedia design. Tradyciji ta novaciji u vyshhij arkhitekturno-khudozhnij osviti, 6, 7-10 [in Ukrainian].

2. Ghryghorova, Z. V. (2017). New media, social media, social networks - the hierarchy of information space Tekhnologhija i tekhnika drukarstva, 3 (57), 93-100 [in Ukrainian].

3. Zhurbenko, K. V. (2016). New media as an object of sociological study. Ghrani, 7 (135), 90-95 [in Ukrainian].

4. Manovich, L. (2017). Defining Cultural Analytics. Steps, 3 (2), 8–19 [in Russian].

5. Olenjev, O. (2013). The art of new media and mass communications: common and different. Suchasne mystectvo, 9, 79-84 [in Ukrainian].

6. Sukhorukova, L. A. (2017). On the formation of conceptual terminology in multimedia design. Tradyciji ta novaciji u vyshhij arkhitekturno-khudozhnij osviti, 4, 52–56 [in Ukrainian].

7. Manovich, L. (2019). AI Aesthetics. Moscow: Strelka Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2021
Отримано після доопрацювання 14.06.2021
Прийнято до друку 18.06.2021

УДК 008:379.8
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244401

Цитування:
Плюта О. П. Роль арт-туризму в процесі формування туристичної привабливості території. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 47-52.

Plyuta O. (2021). The role of art tourism in the process of forming tourist attractiveness of the territory. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 47-52 [in Ukrainian].

Плюта Олена Павлівна,
кандидат культурології, викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв,
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-8722-4546
plyuta-olena@ukr.net

РОЛЬ АРТ-ТУРИЗМУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНОЇ ПРИВАБЛИВОСТІ ТЕРИТОРІЇ

Мета статті – визначити роль сучасного арт-туризму, його складових і різновидів у процесі формування туристичної привабливості певної території. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні загальнонаукових методів (системного, структурно-функціонального, генетичного, типологізації тощо) із залученням дослідницьких настанов соціокультурного аналізу явищ і процесів. **Наукова новизна** одержаних результатів дослідження полягає у з'ясуванні ролі арт-туризму в процесі формування туристичної привабливості території, що полягає у формуванні позитивного іміджу останньої за рахунок використання нових способів і механізмів просування. Результати та **висновки**. У статті наведено характеристику арт-туризму, який передбачає інтелектуальний відпочинок, тобто поєднання приємного з корисним, а саме цілеспрямоване відвідування різних арт-заходів і подій: форумів сучасного мистецтва, великих художніх та фотовиставок, театральних прем'єр, кінофестивалів та ін. Арт-туризм створює позитивні характеристики конкретної території, формує певний образ у споживача щодо культурно-історичної спадщини, сучасного мистецтва, повсякденного стилю життя тощо. Визначено особливості сучасного стріт-арту, який є одним з напрямів, що приваблює туристів з усього світу. Все більше спільнот включають стріт-арт і графіті в концепції оформлення сучасних кварталів та районів своїх міст. Безпосередньо приділено увагу такому напряму креативної туристичної діяльності як арт-готелі, що вирізняються із загальної маси своєю оригінальністю, художнім оформленням і творчим підходом до обслуговування.

Ключові слова: арт-туризм, стріт-арт, арт-об'єкт, арт-готель, культура, мистецтво, культурно-пізнавальний туризм, відпочинок, індустрія розваг, туристична привабливість.

Plyuta Olena, *Candidate of Culturology, Lecturer of the Department Hotel, Restaurant, and Tourist Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

The role of art tourism in the process of forming tourist attractiveness of the territory

The purpose of the article is to determine the role of modern art tourism, its components, and varieties in the process of the formation of tourist attractiveness of a certain territory. **The methodology** of the research is based on the use of general scientific methods (systemic, structural and functional, genetic, typologization, etc.) with the involvement of research guidelines of socio-cultural analysis of phenomena and processes. **The scientific novelty** of the results obtained is to find out the role of art tourism in the process of forming a tourist attractiveness of the territory, which consists in the formation of a positive image of the latter due to the use of new methods and mechanisms for promotion. **Conclusions**. The article presents an article characteristic of art tourism, which provides intellectual rest, that is, a combination of pleasant with useful, namely purposeful visits to various art measures and events: forums of contemporary art, large artistic and photo exhibitions, theatrical prime minister, film festivals, etc. Art tourism creates positive characteristics of a particular territory, forms a certain image of a consumer about cultural and historical heritage, contemporary art, everyday style of life, etc. The features of modern street art, which is one of the directions attracting tourists from all over the world. Street art is able to tell an entire history of culture and life without a single word. More and more communities include Street Art and Graffiti in the concept of designing modern quarters and areas of their cities. Important attention is paid to this direction of creative tourism activity as an art hotel, which distinguished from the overall mass with its originality, artistic design, and creative approach to service.

Keywords: art-tourism, street art, art object, art-hotel, culture, art, cultural and cognitive tourism, rest, entertainment industry, tourist attractiveness.

©Плюта О. П., 2021

Актуальність теми дослідження. Культура є таким же двигуном прогресу, як і наука. Вона утворює, регулює поведінку, несе в собі цінності та відображає певний образ суспільства. Для туристичної діяльності культура також важлива, вона є частиною культурно-пізнавального туризму – виду туризму, де культура є базисом для формування туристичного продукту. Культурно-пізнавальний туризм позитивно впливає на економіку території, підтримує її імідж, забезпечує збереження культурної спадщини та розвиток самої культури. Цей вид туризму можна поділити на кілька видів, серед яких слід виокремлюють так званий арт-туризм. Він спеціалізується на «високій» і популярній культурі, реалізує інтереси до сучасних процесів в сфері художньої творчості. Тут турист зацікавлений в художніх галереях і виставках, театрах і драматичних, музичних виставах, культурно-креативних кварталах, фестивалях мистецтв, музеях і подіях в сфері сучасного дизайну і моди, літературних місцях, місцях зйомок фільмів та ін. Арт-туризм створює позитивні характеристики певної території, формує певний образ у споживача щодо культурно-історичної спадщини, сучасного мистецтва, повсякденного стилю життя тощо.

Вивчення територіальних особливостей і виявлення потенціалу територій для вирішення питань соціокультурного розвитку регіону пов'язані з потребами управлінської практики і довгостроковим прогнозуванням розвитку території. Результати такого аналізу важливі і актуальні для підприємців, що спеціалізуються на організації туризму в регіоні, а також працівників туристичної сфери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми комплексного розвитку арт-туризму в регіонах України не розглядалися в науковій літературі належним чином. Проте певні напрацювання були зроблені такими вченими, як: О. Бейдик, О. Бабкін, Л. Устименко, О. Власенко, Ю. Забалдіна та ін. Вони вказують на необхідність включати арт-туризм як елемент привабливості туристично-рекреаційної території, а також здійснювати системний аналіз становлення та розвитку цього виду туризму в окремих регіонах та в Україні загалом.

Мета статті – визначити роль сучасного арт-туризму, його складових і різновидів у процесі формування туристичної привабливості певної території.

Виклад основного матеріалу. Арт-туризм є одним з перспективних напрямів культурно-пізнавальних подорожей в усьому світі. Поєднання різних ресурсів для створення продукту арт-туризму дає змогу розширити можливості диференціації культурної складової. При формуванні туристичного продукту робиться акцент на індивідуальності об'єктів показу в рамках оглядово-ознайомчих туристичних маршрутів. У процесі обговорення питань організації екскурсійно-туристичних заходів, сформувався порівняно новий підхід, що враховує потребу туриста щодо отримання вражень шляхом залучення у інтерактивну діяльність. Враження завжди були ядром індустрії розваг, тому все частіше в містах відтворюються історичні реконструкції та організовуються фестивалі, що перетворюють гостей міста зі спостерігачів на повноправних учасників. Добираючи найважливіші об'єкти показу в межах певної території, використовуються різноманітні форми їх подання, що максимально впливають на емоційно-чуттєву сферу.

Якщо для українського пересічного громадянина поняття «арт-туризм» є досить новим, то в Європі ще на межі XX – XXI ст. було вперше відзначено зрушення туристичного інтересу від пам'яток культурно-історичної спадщини в сторону арт-туризму – туризму, пов'язаного з домінуючим інтересом до поточних процесів в сфері художньої творчості, результатами і процесам сучасного мистецтва. Будучи відносно новим, але дуже перспективним напрямом, арт-туризм (або «художній туризм»), стає одним з провідних в туристичній галузі, зокрема в процесі розвитку внутрішнього та в'їзного туризму. Як різновид культурно-пізнавального туризму він передбачає інтелектуальний відпочинок, тобто поєднання приємного з корисним, цілеспрямоване відвідування різних арт-заходів і подій: форумів сучасного мистецтва, великих художніх та фотовиставок, театральних прем'єр, кінофестивалів та ін.

Арт-туризм має багато спільного з подієвим туризмом. Реалізуються поїздки на великі міжнародні виставкові заходи, такі, як Венеціанська і Стамбульська бієнале, Ліонська бієнале сучасного мистецтва та ін. Якщо ці заходи давно стали привабливими і звичними арт-маршрутами туристів, то в українців уявлення про арт-туризм ще належить сформувати. Арт-туризм розрахований, перш за все, на тих, хто цікавиться і захоплюється публічним мистецтвом, працює в сфері культури та мистецтва, а також тих, хто бажає підвищити свій загальнокультурний і професійний рівень [4]. Закономірно, що в

деяких зарубіжних джерелах поняття «арт-туризм» і «культурно-пізнавальний туризм» ототожнюються. Хоча культурно-пізнавальний туризм здебільшого відображає прагнення мандрівника знаходити і досліджувати нові істини, чи то історичні та культурні ресурси чи інтерпретації у візуальному та виконавському мистецтві.

Культурно-пізнавальний туризм об'єднує в собі широкий спектр туристичної діяльності, яка формує розуміння відмінних характеристик окремого регіону: культурно-історичну спадщину, сучасне мистецтво, повсякденний стиль життя, а також бізнес-практики, що забезпечують доступність та інтерпретацію культури певної території.

У сучасній науковій літературі зустрічається таке поняття, як креативний (творчий) туризм. Один з підходів розглядає креативний туризм як чинник прискорення регіонального розвитку, оскільки творчий підхід багато в чому визначає стратегію розвитку регіонів. Згідно з іншим підходом, основною метою творчого туризму є надання можливості набути навички, пережити нові емоції, здобуваючи нові знання за допомогою участі у творчій діяльності спільно з іншими туристами та взаємодіючи з місцевими жителями. У цьому сенсі поняття творчості стосується того факту, що туристи не лише ознайомлюються з туристичною дестинацією за допомогою фізичної присутності, а й відкрито пізнають культурну спадщину.

Таким чином, креативний (творчий) туризм орієнтований на реалізацію потреб туристів у творчому самовираженні та духовному розвитку на основі їх власної практичної творчої діяльності. Він не прив'язаний до конкретних видів культурних пам'яток, але може ґрунтуватися на будь-яких з них, в різних поєднаннях. Головною його рисою є власна творча діяльність туриста у мистецькій сфері (малювання, музикування, літературна творчість, прикладне мистецтво, фото- та кіномистецтво тощо) та у сфері духовного самовдосконалення (навчання різним духовним практикам). Тому арт-туризм – це комплексний вид культурно-пізнавального туризму. Він вимагає: по-перше, співпраці туристичних підприємств із сучасними арт-майданчиками; по-друге, додаткових інвестицій для залучення арт-туристів; по-третє, фахівців, які орієнтуються в туристичному бізнесі та світі мистецтва одночасно.

Арт-туризм – це можливість духовного збагачення людини, її творчого розвитку. Арт-туристів приваблюють тематичні тури, присвячені окремим видам культури та мистецтва. Так, наприклад, багато колекціонерів відвідують арт-галереї, «закриті» презентації та вернісажі для придбання творів мистецтва. Шанувальники мистецтва їдуть подивитися на роботи не лише відомих художників, чиї творіння вже вписані у світову історію мистецтва, а й на роботи сучасних митців.

Разом із тим, поняття «арт-туризм» багатогранне. Виокремлюють такі види арт-турів: виставкові, театральні, музичні, балетні тощо. До арт-турів можна віднести й виставки образотворчого, прикладного, фотомистецтва, які організовують великі художні музеї. Арт-тури завжди креативні. Їм властивий не тільки художньо-пізнавальний характер, що виражається у створенні власних арт-проектів, а й освітній (відвідування арт-тренінгів, арт-семінарів, майстер-класи) та діловий (круглі столи, конференції, арт-форуми). Тому арт-туризм можна успішно поєднувати з MICE (від англ. Meetings, Incentives, Conferences, Exhibitions, – діловий туризм, пов'язаний з організацією та проведенням корпоративних заходів) та освітнім туризмом. Арт-тури розраховані на фахівців, які приїжджають з метою участі в різних арт-проектах, а також на тих, хто готовий поринути у художньо-освітнє середовище та ділові комунікації. Незважаючи на те, що арт-туризм не є сьогодні рентабельним і масовим напрямом туризму, він міцно пов'язаний з проведенням масових арт-заходів. І, безумовно, у нього є всі підстави стати масовим видом туризму у найближчій перспективі. Сучасна арт-індустрія готова співпрацювати з туроператорами в цьому напрямі.

Наразі варто також згадати про новий вид сучасного мистецтва – стріт-арт. Це об'ємне поняття означає не лише створення графіті (інакше – застосування «спрей-арту»), а й друк некомерційних постерів, застосування трафаретної графіки на фасадах будівель та інших об'єктах міського середовища, проектування різних скульптурних інсталяцій тощо. У вуличному мистецтві важлива кожна деталь, дрібниця, тінь, колір, лінія. Художник залишає за собою право проявити свій «авторський стиль», створити «унікальний знак» і відобразити його на ділянках міського ландшафту різними способами [5]. Вуличне мистецтво на ранній стадії свого розвитку найбільш активно проявлялося в умовах політичного, економічного та соціального протесту. Сьогодні цей вид візуальної культури

є унікальним втіленням у міському середовищі думок і прагнень художників різного віку, які залучають безпосередньо в діалог і глядачів. Стрімкість розвитку вуличного мистецтва охопила до початку XXI століття всі розвинені країни. Стріт-арт пройшов шлях від найпростіших графіті кінця 1960-х років до величезних настінних розписів, що відображають настрій художника, або є реакцією на політичні та економічні події в країні, або ж просто мають за мету покращення зовнішнього вигляду того чи іншого району міста.

Є два основних напрями вуличного мистецтва, які часто протиставляються у науковій та популярній літературі – стріт-арт і паблік-арт. Їх відмінність полягає в умовах створення самого твору. Так, перший з термінів більшою мірою застосуємо до нелегального вуличного мистецтва, а паблік-арт, відповідно, до всього легального і схваленого інституціями та часто навіть виконаного на їх замовлення. З технічної точки зору засоби та прийоми вираження у «паблік-арті» та «стріт-арті» практично ідентичні – і перший і другий спеціалізуються на розписах міських об'єктів, скульптурних композиціях, використовують аерозолі, маркери, фарбу, підручні матеріали тощо. При цьому необхідно зазначити, що «паблік-арт» часто втрачає ряд притаманних «стріт-арту» рис, таких, як невизначеність і темпоральність існування витворів мистецтва (об'єкти «паблік-арту» переважно спочатку «захищені» від знищення владою, термін їх життя визначається бажанням замовника). Тому такі витвори мистецтва часто позбавлені ефекту несподіванки, пов'язаного, перш за все, з чистотою сприйняття. Планування подібних проектів часто анонсується в ЗМІ, глядач може дізнатися про твори зі сторонніх джерел ще до першого ознайомлення з ними в реальному міському просторі. «Стріт-арт», навпаки, використовує ефект несподіванки, спонтанно проникаючи в звичні міські маршрути, «зламуючи» їх зсередини. Стикаючись з такими витворами мистецтва, глядачі мають можливість «оцінювати їх з власних позицій», без впливу авторитету в особі інституцій, представлених місцевою владою та визнаними культурними організаціями, музеями та галереями.

Важливе значення для збільшення туристичного потенціалу територій мають арт-об'єкти – об'єкти мистецтва, що являють собою не лише матеріальну, а й художню цінність. У сучасному розумінні арт-об'єкт розглядається з нової точки зору, де його функціональна складова порівняна з художньо-образною виразністю, в ньому вкладена ідея та душа творця. Саме тому арт-об'єкти, незначні з точки зору монументального мистецтва та архітектури, викликають позитивні людські почуття та об'єднують людей навколо себе. Одним з найбільш відомих прикладів збільшення туристичного інтересу до регіону, а точніше міста, за допомогою розміщення незвичайного арт-об'єкту в міському пейзажі є слоган у вигляді напису, наприклад, «I Amsterdam», що в перекладі означає Я – Амстердам. Слоган з'явився у 2004 році, коли столична влада столиці Нідерландів задумалися над сумнівним іміджем міста, який асоціювався у туристів виключно із забороненими речовинами і публічними будинками. Але Амстердам – це і велична архітектура та живопис, сучасні технології та інновації, казки, тюльпани, річкові канали, любов. Це місто, яке з радістю зустрічає гостей, даруючи їм незабутні емоції та яскраві враження. Влада міста оголосила конкурс на ребрендинг Амстердама, і маркетологи агентства «Kessels Kramer» придумали вдалий і креативний слоган – «I Amsterdam». Комбінація від англійського словосполучення «I am», що перекладається як «Я є», і початкових букв назви міста несуть в собі нову концепцію образу Амстердама: «Я – це і є Амстердам, я – мешканець цього міста!» [2]. Спочатку слоган мав лише рекламний характер, використовувався для просування нового іміджу Амстердама у всьому світі з метою розвинути бізнес, але з часом фраза «I Amsterdam» здобула скульптурну форму і перетворилася на популярну визначну пам'ятку. Влітку 2012 року ще один комплект букв встановили в аеропорту Схіпхол, щоб головне гасло країни зустрічало та проводжало гостей. Третя, мобільна версія напису «подорожує» по всьому Амстердаму, з'являючись на показах мод, ярмарках, фестивалях та інших великих заходах. На тлі величезного арт-об'єкту фотографуються не лише місцеві жителі, а й туристи, найбільш сміливі з яких навіть забираються на самі букви слогана. Словосполучення «I Amsterdam» – популярне місце для фотосесій в столиці Нідерландів. Арт-об'єкт вже давно став символом міста, його брендом і візитною карткою.

Індустрія туризму і гостинності – це галузь, що постійно змінюється і модернізується. Створюються нові напрями туризму, послуги, маршрути і програми відпочинку та розваги, змінюються структури готельних комплексів, які стають

комфортнішими і сучаснішими, а часто і креативнішими, залучаючи унікальністю і творчим підходом. Всі ці тенденції впливають на стан готельної сфери, зумовлюючи потребу створювати незвичайний туристичний продукт, придумати неймовірні ідеї для залучення гостей з дуже вимогливими запитами. Одним з таких напрямів креативної туристичної діяльності стала ідея арт-готелів – закладу розміщення, що вирізняється із загальної маси своєю оригінальністю, художнім оформленням і творчим підходом до обслуговування. Найчастіше арт-готелі – це міні-готелі, тобто невелика кількість номерів і включений сніданок. У Франції, наприклад, такі готелі мають назву «chambre d'hôtes», або «гостьові кімнати». Вони розташовуються зазвичай в центрах маленьких селищ для стимулювання розвитку сільського туризму. У Німеччині міні-готелі найчастіше називають пансіонами («pension»), для яких типовими є невеликі кімнати та відсутність стійки реєстрації. З'явилися й унікальні міні-готелі. Наприклад, відомі капсульні готелі в Японії, площа номерів яких дорівнює площі спального місця. Таку послугу тепер можна зустріти не лише в Японії. У лондонському аеропорту Хітроу є дуже маленький міні-готель «Yotel», який знаходиться поруч зі стійкою реєстрації. Його номери були спроектовані з використанням космічних технологій, щоб надати при мінімумі простору максимум комфорту. Готелі такого типу діють і в Голландії, і в Камбоджі. Зазвичай міні-готелі мають клас «три зірки». Кількість номерів в таких закладах розміщення в середньому становить близько 20– 30. Переважно такі готелі пропонують оренду на одну-дві доби. В кожній країні є свої стандарти за розміром номерного фонду міні-готелів. Саме оригінальність цих закладів розміщення стає тією унікальною пропозицією, яка приваблює клієнтів, які прагнуть змінити стандартну обстановку традиційних готелів на щось нове й унікальне [3].

Натомість в арт-готелях увагу привертає оформлення приміщень і зокрема номерів. Крім стандартного набору наданих зручностей, арт-готелі мають особливе внутрішнє оздоблення загального простору й оригінальне оформлення номерів. Стиль і декорації можуть бути найнесподіванішими: занурювати в історичну епоху, в певний художній твір, в казковий або фантазійний світ або в особисте життя відомої людини. Особливо важливо для арт-готелів створити незвичайну атмосферу перебування для гостей, занурити їх в інший історичний час або у віртуальну реальність, або створити особливий затишок, що дозволяє відключитися від повсякденних турбот. Арт-готелі вирізняє так звана інтелектуальна концепція, яка припускає наявність в готелі міні-бібліотек і навіть спеціальних магазинів, де поважні гості могли б придбати книги та сувеніри. Зазвичай родзинкою арт-готелів стає присутність в їх інтер'єрах справжніх творів мистецтва, антикваріату або автентичних речей. Наприклад, німецькі бізнесмени та колекціонери картин Дірк Гадек і Урс Карлі відкрили в другій половині 90-х років XX-го століття мережу таких арт-готелів, які мали значний успіх серед гостей Берліна [4]. Арт-готелі стають й творчим майданчиком для креативних заходів: персональних виставок, концертних виступів, творчою майстернею або місцем для проведення майстер-класів. По суті, у готелю з'являється можливість, створюючи певні івенти, розвивати подієвий туризм і залучати гостей навіть у низький сезон.

Висновки. У сучасних конкурентних умовах територіальним утворенням стає все складніше завоювати увагу зовнішніх цільових груп: туристів, інвесторів, спонсорів та ін. Коли унікальність території більше не є основною перевагою, боротьба за увагу цільових груп починає переходити з раціональної сфери в емоційну. Враховуючи те, що класичні маркетингові інструменти перестають демонструвати ефективність, більшість територій змушені шукати нові способи просування. У цій ситуації культурно-пізнавальний туризм надає цілий ряд можливостей. Культурно-пізнавальний туризм та його різновид арт-туризм схожі з креативним (творчим) туризмом, однак між ними є відмінності. В першу чергу, це діапазон культурно-пізнавальних ресурсів для розвитку арт-туризму, і звичайно, це спрямованість інтересів туриста. Арт-туризм відрізняється від культурно-пізнавального туризму тим, що охоплює історичні пам'ятки, місця та події, пов'язані з мистецтвом у будь-якому його прояві.

Важливе значення для збільшення туристичного потенціалу територій мають арт-об'єкти, що як штучні атракція не лише формують додатковий інтерес до туристичної дестинації, а й дають змогу збільшити туристичний потік та урізноманітнити подорож туристів. Арт-об'єкти сприяють формуванню позитивних вражень у туристів, впливають на імідж міста, створюючи його унікальний та помітний образ. Світовий досвід доводить, що навіть невелике впровадження арт-об'єкту в міське середовище може збільшити

привабливість регіону та помітно змінити його імідж і сприйняття туристами в цілому. Зокрема, якісний стріт-арт в останні роки став одним з напрямів, який приваблює туристів з усього світу. Все більше спільнот включають стріт-арт і графіті в концепції оформлення сучасних кварталів та районів своїх міст. Багато творів стріт-арту мають яскраво виражену соціальну спрямованість і мають характер протесту. Представники цього мистецтва створюють вуличні шедеври не лише для самовираження, а й з метою залучення уваги громадськості до важливих повсякденних проблем.

Одним із механізмів формування туристичної привабливості території і важливим напрямом креативної туристичної діяльності є ідея створення арт-готелів. Переваги арт-готелів, що вигідно відрізняють їх від закладів розміщення іншого типу, це: елегантне художнє оформлення, нестандартний дизайн, невеликі розміри (домашній затишок), демократична цінова політика, творча атмосфера.

Література

1. A Brief History of the “I Love New York” Logo. – Режим доступу: https://www.logoworks.com/a-brief-history-of-the-i-love-new-york-logo
2. I Amsterdam – Kessels and Kramer. URL: https://www.kesselskramer.com/project/i-amsterdam
3. The Guardian. Art hotels of the world. URL: https://www.theguardian.com/travel/gallery/2009/aug/12/art-hotels-world
4. Travel channel. World’s Best Art Destinations. URL: https://www.travelchannel.com/interests/arts-and-culture/photos/art-destinations
5. Widewalls. What Is Street Art and How Can We Define It? URL: https://www.widewalls.ch/magazine/defining-street-art

References

1. A Brief History of the “I Love New York” Logo, available at: https://www.logoworks.com/a-brief-history-of-the-i-love-new-york-logo (Accessed 20 October 2020) [in Englihs].
2. I Amsterdam – Kessels and Kramer, available at: https://www.kesselskramer.com/project/i-amsterdam (Accessed 20 October 2020) [in Englihs]..
3. The Guardian. Art hotels of the world, available at: https://www.theguardian.com/travel/gallery/2009/aug/12/art-hotels-world
(Accessed 20 October 2020) [in Englihs].
4. Travel channel. World’s Best Art Destinations, available at: https://www.travelchannel.com/interests/arts-and-culture/photos/art-destinations (Accessed 20 October 2020) [in Englihs].
5. Widewalls. What Is Street Art and How Can We Define It?, available at: https://www.widewalls.ch/magazine/defining-street-art (Accessed 20 October 2020) [in Englihs].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2021
Отримано після доопрацювання 07.06.2021
Прийнято до друку 11.06.2021

УДК 316.73 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244402

Цитування:
Комар В. О. Особливості управління мистецькими проектами в системі культурно-креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 53-60.

Komar V. (2021). Art Projects Management Specifics in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 53-60 [in Ukrainian].

Комар Володимир Олександрович,
старший викладач, керівник навчальної студії звукозапису Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2491-3555
vkomar@dakkkim.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЄКТАМИ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ

Мета роботи – дати характеристику сучасних тенденцій управління мистецькими проєктами в системі культурно-креативних індустрій України. **Методологія** полягає в застосуванні описового методу, функціонального та дефінітивного аналізу, формалізації в процесі дослідження управління та розвитку проєктів в галузях культури та мистецтв в Україні. **Наукова новизна** являє собою аналіз управління проєктами в галузях культури та мистецтв, можливостей застосування методів корпоративного управління проєктами в системі культурно-креативних індустрій, зокрема, в системі закладів вищої освіти (ЗВО) в галузях культури та мистецтв. **Висновки:** Проєкт – одна із найбільш широко використовуваних форм економічної діяльності. Мистецький проєкт в системі культурно-креативних індустрій має ряд особливостей. Системи управління проєктами активно застосовуються в проєктно орієнтованих підприємствах, в тому числі в системі культурно-креативних індустрій, яка в більшості випадків використовує проєктні форми організації виробничих процесів. Використання інструментів проєктного управління має теоретичну перспективу до застосування в вищій мистецькій та культурній освіті. Подальші наукові дослідження будуть присвячені можливостям застосування систем управління проектами в ЗВО в галузях культури та мистецтв.

Ключові слова: управління проєктами, мистецький проєкт, заклади вищої освіти.

Komar Volodymyr, *Senior Lecturer, supervisor of the recording studio, National Academy of Culture and Arts Management*

Art Projects Management Specifics in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine

The purpose of the article is to provide a description of current trends in art projects management in the system of cultural and creative industries in Ukraine. **The methodology** is the application of descriptive and definitive analysis, functional analysis, formal characterization while conducting the research for the management and development of projects in the art and culture fields in Ukraine. **The scientific novelty** consists of the analysis of project management in the fields of culture and arts and the possibilities of applying methods of corporate project management in the cultural and creative industries system, in particular, in the system of higher education in Ukraine. **Conclusions.** The project is one of the most widely used forms of economic activity. The art project has few specific differences in the system of cultural and creative industries. Project management systems are widely applied to project-oriented enterprises, including in the system of cultural and creative industries, which mostly uses project forms of organization of production processes. The use of project management tools has a theoretical perspective for its application in art and cultural higher education. Further research will be devoted to the possibilities of applying the project management system to the institutions of higher education in the culture and art fields.

Keywords: project management, art project, Institutions of higher education, cultural and creative industry.

Актуальність дослідження. Сучасний стан розвитку культурно-креативних індустрій України супроводжується значною увагою вітчизняних вчених та позитивною світовою динамікою розвитку більшості із її галузей. Публічна політика органів державної влади в Україні зосереджена на об'єктивізації системи культурно-креативних індустрій, реалізована в ряді законів, стратегій державного розвитку даного сектора економіки, розробці, впровадженні та участі в міжнародних, державних, регіональних та місцевих

©Комар В. О., 2021

програмах розвитку, в тому числі й розвитку українських культури та мистецтв. Як зазначає науковець Олексенко Р. І., в полі культурної діяльності відбувається процес переходу від застарілих форм забезпечення культурними й мистецькими товарами до нових, пов'язаних із розвитком територіальних систем, а також приватних та державних проєктів в галузях культури та мистецтв, що локалізовані й активно розвиваються на місцевому рівні. Широке коло суб'єктів культурної політики (різного роду організації комерційного та некомерційного секторів економіки в галузі культури та мистецтв) беруть активну участь в реалізації суспільно корисних та ціннісно орієнтованих проектів, що призводить до позитивної динаміки в культурному житті українського суспільства, і саме проєкти місцевого значення набувають найбільшої актуалізації в сучасній моделі культурної політики держави [1, 138-140]. На сьогодні в Україні відбуваються процеси переходу до нових форм реалізації діяльності підприємств в системі культурно-креативних індустрій та інституціональна організація функціонування цієї сфери. Ефективна діяльність в системі культурно-креативних індустрій безпосередньо пов'язана з реалізацією та управлінням проєктами, в тому числі в галузях культури та мистецтв. Розвиток та всебічне застосування інструментарію проєктного управління в процесі розширеного відтворення підприємств, особливо в галузях культурно-креативних індустрій, продукує потребу аналізу можливостей застосування методології, технологій та операційних систем менеджменту проектної діяльності в ЗВО в галузях культури та мистецтв. Ми вважаємо, що сьогодні споживач освітньої послуги повинен мати повний набір фахових, в першу чергу практичних знань та навичок (в тому числі, це участь в мистецькому і культурному виробництві, галузева проєктна діяльність), щоб бути конкуренто спроможним спеціалістом на ринку праці культурно-креативних індустрій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ефективне управління проєктами, в тому числі в сфері культурно-креативних індустрій, досліджується багатьма вітчизняними та зарубіжними вченими. Зокрема, управління проєктами в системі економічних відносин досліджують науковці Л. Довгань, Г. Мохонько, І. Малик. Дослідження технологій та інструментів управління проектами показані в працях вчених Є. Бітюкової, В. Голян. Світові та вітчизняні тенденції розвитку управління проектами аналізує в працях науковець Н.Багашова. Механізми управління проєктами в умовах "поведінкової економіки" досліджує вчений Д.Бушуєв. Управлінням проєктами в сфері публічного управління присвячені роботи багатьох вітчизняних вчених. Так, методичні рекомендації для органів влади та недержавних організацій з грантрайтингу та управління проектами в публічній сфері сформовані авторським колективом О. Кулініч, В. Белявцева, А. Гнатенко, О. Зінченко. Науковець В. Черба показує напрями формування механізмів державно-приватного партнерства в сфері культури. Управління сфери культури в умовах соціально-економічної трансформації висвітлене в працях Р. Олексенко. Вчена С. Оборська досліджує проектування як конструктивно-креативну діяльність в системі культурно-креативних індустрій. Питаннями формування корпоративних знань про потенційних донорів соціокультурних проектів організацій присвячені роботи А. Пилипенко. Особливостям здійснення мистецьких проектів присвячено багато праць українських науковців. Визначення та особливості функціонування мистецьких проектів показані в працях Д. Бас. Питаннями управління, продюсування в галузях культури та мистецтв, присвячені праці В.Плахотнюк. Ринок соціально-культурних послуг, специфіку функціонування та проблеми ефективності діяльності підприємств в галузях культури та мистецтв розглядають науковці Б. Юхнов, О. Яшинов. Ланцюг – метод управління «виробництво – збут» сучасних витворів мистецтва України розглядає науковець Т. Паливода. Модель бізнесу та її компоненти описані науковцем В. Котельниковим Ціннісно-кероване управління проектами знаходить відображення в працях багатьох вітчизняних вчених. Науковець О. Медведєва досліджує ціннісно-орієнтоване управління взаємодією в проектах як науковий напрямок в управлінні проектами та програмами. Науковець Є. Бойко займається розробкою ціннісно-керованої корпоративної системи управління проєктами і програмами. Питаннями впровадження проектної діяльності в систему вищої освіти займаються багато вітчизняних вчених. Зокрема, управління проєктами та особливості застосування проєктної діяльності в освіті показані в працях Г. Литвиненко Концептуальна портфельно-орієнтована модель здійснення освітнього проекту показана в праці А. Федечко .

Виклад основного матеріалу. Діяльність учасників відповідних сегментів ринку (як і систем виробничих відносин в цілому), характеризується усе більшою часткою проєктно-орієнтованих підприємств, що актуалізує увагу до проєктного управління та можливостей застосування його методології та інструментарію в різних галузях діяльності людини, в тому числі, й в сферах управління в галузях культури та мистецтв. Застосування систем проєктно орієнтованого управління виробництвом часто використовується в діяльності різноманітних бізнес-моделей та знаходить відображення в різних видах економічної діяльності. Вчений Д. Бушуєв в праці «Механізми управління проектами в умовах "поведінкової економіки"» зазначає: «Поведінкова економіка суттєво змінює профілі поведінки менеджерів при застосуванні сучасних методологій управління проєктами, програмами та портфелями проєктів. При цьому зберігається глобальний тренд конвергенції економік та ключових напрямів розвитку. Базою для такої конвергенції є раціональна та поведінкова економіки разом з цифровим наповненням економік, розвитком інформаційних суспільних систем, застосування баз знань, інформації, технологій та інновацій [2, 22-25], що впливає на глобальний цивілізаційний розвиток суспільства, розвиток систем державного управління, секторів економік та розвиток систем проектного управління.

Дефініція поняття проєкт знаходить широке визначення в роботах багатьох вітчизняних науковців. Як зазначають науковці Л. Довгань, Г. Мохонько, І. Малик, проєкт – це сукупність цілеспрямованих, послідовно орієнтованих у часі, одноразових, комплексних і нерегулярно повторюваних дій (заходів або робіт), орієнтованих на досягнення кінцевого результату в умовах обмеженості ресурсів і заданості термінів їх початку і завершення [3, 9]. Вчена С. Оборська, досліджуючи проєктування як конструктивно-креативну діяльність в системі культурно-креативних індустрій, зазначає: проєктування – це ефективне передбачення наслідків у матеріальній і духовній практичній діяльності, прогнозуючи певні зміни у зовнішній або внутрішній світобудові людини. Проєктування матеріальних, предметних умов життя та діяльності суспільства є однією з форм конструктивно-креативної діяльності, що є соціальною цінністю для конкретної людини та усього суспільства [4, 93]. Ми вважаємо, що в більшості випадків проєкт є формою максимально ефективної реалізації в часі поставлених цілей, що здійснюються командою людей, об'єднаних спільною метою.

Ефективне управління проєктами актуалізує максимізацію розширеного відтворення підприємств. Управління проєктами представлене в науковому середовищі України науковим напрямом «05.13.22 – Управління проєктами та програмами», працями великої кількості вітчизняних та зарубіжних науковців. Вітчизняні вчені Є. Бітюкова, В. Голян розглядають систему управління проєктами як діяльність, спрямовану на досягнення поставлених завдань, підготовку та реалізацію певних планів, використовую чи наявні ресурси: час, капітал, людей [5, 33]. Науковець Н.Багашова визначає систему управління проєктами як вид «управлінської культури», що дає можливість здійснити перехід від спонтанного розвитку «у точках росту» – до розвитку цілеспрямованого й планомірного, від окремих проектів і програм через проектно-орієнтовані організації і компанії – до проєктно-орієнтованого бізнесу і суспільству в цілому. Вона наголошує на тому, що соціально-економічний розвиток України багато в чому залежить від рівня розвитку управлінських систем, застосування професійного управління проєктами та програмами у всій вертикалі влади, та від кількості підготовлених керівників і фахівців, що володіють методологією і засобами управління проектами [6, 1-3]. Безумовно, оптимізація системи кваліфікованої підготовки кадрів у всіх галузях управління, в першу чергу, державного управління проєктами, слід розглядати як високоефективний спосіб здійснити поступові кроки до розвитку підприємств, у тому числі, установ, що знаходяться в структурі державного управління галузей культури та мистецтв.

Досліджуючи державне управління проєктами у сфері культури та мистецтв, В.Черба дає таке визначення: державне управління проєктом у сфері культури та мистецтв – це ефективне соціальне явище, спосіб економічного і раціонального використання фінансових коштів. Це мистецтво керівництва і координації людських і матеріальних ресурсів протягом життєвого циклу проекту, шляхом застосування сучасних методів і техніки управління для досягнення визначених в проєкті результатів за складом і об'ємом робіт, вартості, часу і якості [7, 172-175]. Отже, управління проєктом в галузі культури та мистецтв є високоефективним

методом оптимізації підприємницької діяльності.

Управління проєктами на рівні підприємства в більшості розвинених проєктно орієнтовних підприємств (Enterprise Project Management Office, ЕРМО – офіс управління проєктами підприємства) здійснює відділ, який працює на стратегічному рівні організації в співпраці з її керівниками. Локалізований на виконавчому рівні в ієрархії підприємства, він класично використовується компаніями зі світовим охопленням. Концепція ЕРМО, як правило, асоціюється з великими організаціями, але в 2019 році і далі, компанії будь-якого розміру і в усіх галузях промисловості почали використовувати модель ЕРМО, для оптимізації виробничих ресурсів та більш ефективного управління [5, 33-34]. Ми вважаємо, що в сучасних умовах підприємству необхідно використовувати всі можливі інструменти та ресурси для максимально ефективного розширеного відтворення.

Звернемось до процесів безпосередньої реалізації проєктів у галузях культури та мистецтв. Багато праць вітчизняних вчених присвячені життєвому циклу мистецьких та культурних проєктів. Як зазначає науковець В. Плахотнюк, в циклі будь-якого шоу слід виокремити три основні стадії, які певним чином є взаємозалежними: творчо-креативна (розробка ідей та концепції перспективного проекту, добір виконавців, репетиції); відтворювально-тиражувальна (активне залучення інвестицій, включаються канали комунікації виробництва шоу-бізнесу) та трансляційно-споживацька (будь-яке використання товарів бренду) [8, 109]. Як вказують вітчизняні вчені Г. Литвиненко, Н. Клясен, систему управління проєктами поділяють на п’ять основних процесних категорій: 1. Ініціація, що є етапом визначення нового чи нової фази поточного проєкту для отримання дозволу на початок його реалізації в цілому або окремої його фази. 2. Планування і розробка, що передбачає визначення дефініції проєкту, уточнення цілей, задач, розробку системи дій, достатніх для оптимального досягнення цілей проекту. 3. Етап реалізації передбачає проведення заходів згідно з календарним планом та іншими нормативними документами з управління проєктом, а також для затвердження специфікацій з відповідних видів економічної діяльності. 4. Моніторинг та 5. Контроль необхідні для відстеження системного руху в процесі реалізації проєкту, аналізу зовнішнього та основне – безпосереднього впливу на ефективність реалізації проєкту через системи інформаційного забезпечення та управління ризиками від початку до повного завершення усіх стадій проекту [9, 42-43].

Управління проєктом передбачає створення та ефективне використання операційної, інформаційної, частково контролюючої, моніторингової та інших підсистем з управління проєктами.

Сфера публічного управління проєктами широко висвітлена у працях вітчизняних науковців. Досліджуючи основи грантрайтингу та управління проектами в публічній сфері, вчені В. Белявцева, А. Гнатенко, О. Зінченко зазначають: всесвітній банк розрізняє такі фази життєвого циклу проекту, як 1. Створення ідеї, концепції; 2. Визначення завдань; 3. Розробка; 4. Робоче проектування; 5. Експертиза; 6. Переговори; 7. Ухвалення рішення про надання фінансування; 8. Реалізація проекту; 9. Контроль за реалізацією; 10. Аналіз і оцінка результатів; 11. Завершення проекту [10, 12-13].

Слід зазначити, що реалізація будь-якої діяльності, обмеженої в часі та об’єднаної спільною метою, так чи інакше проходить означені стадії. Управління проєктами дозволяє забезпечити контроль та ефективність на кожному етапі реалізації проекту, в тому числі в галузі культури та мистецтв.

Досліджуючи мистецькі проєкти, вчений Д. Бас виокремлює такі специфічні особливості мистецьких проєктів: 1. Ціль творчого проєкту є пластичною, проте вона є постійно присутньою у свідомості автора та управлінців проєкту, і веде його до бажаного результату; 2. Обов’язкова персоніфікація товарів мистецького проекту; 3. Особливі вимоги до матеріальних засобів, умов реалізації, ставлення та особливі вимоги до учасників мистецьких виробничих процесів, їх індивідуальних особливостей; 4. Високий ступінь ризику в зв’язку із суб’єктивним сприйняттям товарів мистецьких проектів [11, 12]. Отже, управління мистецькими та культурними проєктами передбачає врахування універсальних та специфічних методів організації виробничих процесів, використання передових інструментів менеджменту проектної діяльності. Від ефективного управління залежить реалізація кінцевої мети господарської діяльності – розширене відтворення організації, монетизація товарів та послуг, отримання максимальних прибутків від діяльності проєктів мистецького та культурного виробництва (МіКВ). Відмінною рисою товару

в цьому секторі економіки є його культурна цінність, що відбувається через інтерпретацію та оцінювання смислів, вкладених в товар, і формується на основі демократичної, естетичної, просвітницької, історичної, духовної, символічної, культурної та мистецької цінності виробленого товару.

Ціноутворення в МіКВ тісно пов'язане з такими елементами формування собівартості, як плата за талант, унікальність твору, за популярність бренду митця, комерційне використання його образу та інших елементів фірмового стилю митця, комерційне використання товарів аудіо-візуального виробництва, інших товарів МіКВ. На відміну від ціноутворення в матеріальному виробництві, ціна послуги МіКВ може бути визначена в єдності її ірраціональної форми та раціонального змісту. Що стосується реалізації проектів в галузі культури, то, як зазначають науковці Б. Юхнов, О. Яршинов, вплив культури є специфічним і виявляється в суспільстві не відразу. Тому результати здійснених витрат розтягуються іноді на два-три покоління. Відтак і економічний ефект від інвестицій в сферу культури можливо спостерігати лише в довгостроковій перспективі [12, 280-281].

Питання ефективної монетизації мистецьких проєктів засобами менеджменту знаходить відображення в працях вітчизняних вчених останнього десятиріччя. Досліджуючи особливості збуту товарів мистецьких та культурних проектів, науковець Т. Паливода пропонує такий узагальнений метод управління в процесі виробництва та збуту сучасних витворів мистецтва з урахуванням та координацією чинників часу, знань, енергії, що включає три етапи: 1. Планування й організація дослідження ринків збуту сучасних вітчизняних витворів мистецтва. 2. Планування й організація виробничого процесу сучасних вітчизняних витворів мистецтва. 3. Планування й організація процесу збуту сучасних вітчизняних витворів мистецтва [13, 116-117]. Слід також зазначити, що ефективна реалізація мистецьких проєктів в сучасних умовах передбачає також використання в процесі здійснення проєктів інструментарію прогнозування поведінки потенційних споживачів товарів МіКВ, Кампанії з управління проєктів МіКВ повинні розроблятись із залученням цифрових систем, програмної аналітики, соціального та цифрового, внутрішнього, зовнішнього сегментного, графіків виробничого циклу та товарно виробничого моніторингу та інших інструментів управління виробничими процесами.

Зважаючи на сучасні умови виробництва та розвитку проєктів МіКВ, такі форми взаємодії, як активна кластерна кооперація в регіональних секторах культурно-креативних індустрій України, розширення поля інституціональної взаємодії державних інституцій та активне залучення різних джерел для інвестування сьогодні повинні розглядатися управлінцями в галузях культури та мистецтв як основні інструменти залучення додаткових коштів, забезпечення управління сталим економічного розвитку та управління ризиками проектно орієнтованого підприємства та окремих його проектів, що стосується в тому числі й організацій МіКВ. Науковець А. Пилипенко виділяє такі типи джерел фінансування проєктів в галузях культури та мистецтв: інвестори; кредитори; донори – фінансові партнери неприбуткових проектів, які не зацікавленні в отриманні прямої матеріальної вигоди; Клієнти: 1. Опосередковані споживачі товарів і послуг на ринках шоу-бізнесу – рекламними структурами, модельним бізнесом, спортом, масовими комунікаційними ресурсами, співпраця з публічними особами, виробниками товарів масового вжитку тощо. Слід зазначити, що до таких структур можна додати сегментне партнерство з концертними, виробничими (фото, відео-аудіо), тиражувальними, правовими, логістичними та іншими сегментними підприємствами; 2. Замовники – планові корпоративні споживачі/партнери; 3. Кінцеві та роздрібні споживачі товарів або послуг [14, 117]. Широке розповсюдження цифрових платформ краудфандингу (англ. Crowdfunding; crowd – громада, гурт, funding – фінансування), наявність цифрових ресурсів комунікації більшості структур державного управління, фондів, грантодавців, інших засобів потенційної інвестиційної комунікації, має потенціальну спроможність повною мірою фінансово забезпечити реалізацію якісних українських проєктів в секторі культурно-креативних індустрій, в тому числі й в галузях культури та мистецтв, але необхідні фахові управлінці із бізнес-планування, секторального та якісні продуктивні культурно-мистецькі кадрові ресурси. Розуміння цілей та ідеї проєкту, правильним чином сформована операційна й документарна база бізнес-планування та аналітики, управління проєктами згідно із міжнародними стандартами взаємодії змогу участі в ряді державних секторальних програм національного, регіонального

розвитку культури та мистецтв; участі в міжнародних секторальних програмах розвитку культури; залучення меценатів, спонсорів; взаємодії з бізнес-структурами, що мають супутні цілі, в тому числі комерційні; партнерства з іншими структурами сектору культурно-креативних індустрій, мистецькими центрами МіКВ, арт-кластерами, мистецькими платформами, коворкінгами (англ. Co working – спільна робота), хабами (англ. Hub – концентратор); співпраці з закладами вищої освіти, громадськими організаціями, мистецькими, програмно-цифровими, іншими творчими й виробничими організаціями, студіями, школами. Також можливе використання таких засобів, як використання особистих коштів чи майна, інтелектуальної власності тощо учасників проектів МіКВ, залучення волонтерської та іншої благодійної допомоги, залучення інших джерел, цифрових платформ фінансової взаємодії тощо. Отже, проєктно орієнтоване підприємство, державної чи приватної форми власності, має широкі можливості із залучення основних чи додаткових інвестицій.

Останні тенденції досліджень з управління проєктами свідчать про зосередження деяких науковців на ціннісно-орієнтованому управлінні проектами. Вчена О.Медведєва розглядає ціннісно-орієнтоване управлінння взаємодією як науковий напрям в рамках наукової спеціальності «управління проєктами та програмами». Концептуальну основу цього напряму складають базові категорії, а також постулати та принципи, які відповідають рівню абстракції системної цілісності і змістовно розкриваються через спеціальні методи модерування взаємодії зацікавлених сторін в ситуаціях на підставі інформації, отриманої методами цілісної формалізації елементів середовища взаємодії зацікавлених сторін [15, 8]. Науковець Є. Бойко в праці «Ціннісно-керована корпоративна система управління проєктами і програмами» зазначає: створення та розвиток ціннісно-керованої корпоративної системи управління проектами і програмами (КСУПП) – важливе завдання, яке націлене на істотне підвищення цінності продуктів (результатів) проєктів для ключових зацікавлених сторін і скорочення тривалості циклу виконання проєктів, забезпечення можливості виконання більшої їх кількості за рахунок оптимального формування портфелів проєктів і програм. Науковцем була розроблена концептуальна модель ціннісно-керованої комплексної системи управління проєктами, яка базується на гармонізації цінностей процесів управління та проектів. Цілі створення даної моделі – створення додаткової цінності процесів управління проектами в проєктно-керованій організації і цінності проекту, які в сукупності і представляють цінність КСУПП [16, 5-16].

Багато вчених звертають увагу на проєктну структуру освіти та можливості використання технологій з управління проєктами у вищій освіті. Зокрема, вчена А.Федечко зазначає: сьогодні система освіти орієнтована на розуміння якості освіти як відповідність освітнім стандартам. Це підтверджується освітньо-кваліфікаційними характеристиками та освітньо-фаховими програмами, орієнтовані на кваліфікаційні компетенції, що формуються в процесі освіти. Якість розглядається з позиції вимог споживача, а вони постійно унікальні. Унікальність визначається цінністю споживача як особистості. Отже, вимоги до якості слід розглядати як набір внутрішніх факторів, що визначають ставлення індивіда до життєдіяльності [17, 137-140]. Ми вважаємо, що в ринкових умовах проєктно орієнтованого підприємства (освітня послуга ЗВО) в системі культурно-креативних індустрій (здебільшого проектно орієнтовані підприємства) найбільш ефективним учасником ринку праці буде фахівець, що матиме практичні навички з реалізації галузевих проєктів. Для цього в закладах вищої освіти слід використовувати досвід, інструментарій та методи з управління проектами.

Висновки. Проєкт – одна із найбільш широко використовуваних форм економічної діяльності. Мистецький проєкт в системі культурно-креативних індустрій має ряд особливостей. Системи управління проєктами активно застосовуються в проєктно орієнтованих підприємствах, в тому числі в системі культурно-креативних індустрій, яка в більшості випадків використовує проєктні форми організації виробничих процесів. Використання інструментів проєктного управління має теоретичну перспективу до застосування в вищій мистецькій та культурній освіті. Подальші наукові дослідження будуть присвячені можливостям застосування систем управління проектами в ЗВО в галузях культури та мистецтв.

Література

1. Олексенко Р. І. Управління сферою культури в умовах соціально-економічної трансформації / Тези доповідей Міжнародної

науково-практичної конференції «Виклики XXI століття: наука, филология, освежение». (21–22 листопада 2019 р.) м. Суми. С. 138-140

2. Бушуєв Д. А. Механізми управління проектами в умовах "поведінкової економіки" / Управління розвитком складних систем. 2018. Вип. 34. С. 19-25.

3. Управління проектами: навчальний посібник до вивчення дисципліни для

магістрів галузі знань 07 «Управління та адміністрування» спеціальності 073

«Менеджмент», Логістика»/ Уклад.: Л.Є. Довгань, Г.А.Мохонько, І.П Малик. – Київ: КПІ ім.Ігоря Сікорського, 2017. 420 с.

4. Оборська С. Проектування як конструктивно-креативна діяльність. / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики» (24 квітня 2017 р.). Київ: НАКККіМ, 2017 С. 92-95

5. Бітюкова Є.І, Голян В.В. Дослідження технологій та інструментів управління проектами / Science, research, development. Technics and technology. # 27) (30.03.2020- 31.03.2020) Krakow, 2020 С. 33-37.

6. Багашова Н. В. Світові та вітчизняні тенденції розвитку управління проектами / Ефективна економіка. 2015. № 6. С. 1-3 Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/efek_2015_6_34

7. Черба В. М. Напрями формування механізмів державно-приватного партнерства в сфері культури / Інвестиції: практика та досвід. – 2014. – № 7. – С. 172-175. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ipd_2014_7_35

8. Плахотнюк В. Г. Становлення інституту продюсерства як інфраструктури музичної поп-культури України в другій половині XX століття / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія. 2015. Вип. 21(2). С. 107-111. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk_2015_21(2)__24

9. Литвиненко Г., Клясен Н. Управління проектами: сутність та особливості застосування в освіті / Рідна школа. 2017. № 11-12. С. 39-43. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsh_2017_11-12_9

10. Основи грантрайтингу та управління проектами в публічній сфері/ Авт. кол.: В.В. Белявцева, А.І. Гнатенко, О.С. Зінченко та ін. // Методичні рекомендації для органів влади та недержавних організацій; за заг. ред. О.В Кулініча. Харків : Золоті сторінки, 2017. С. 12-13.

11. Бас Д.В. Визначення АРТ-проектів / Тези доповіді XII міжнародної науково-практичної конференції «Управління проектами: стан та перспективи» (13-16 вересня 2016 року). Миколаїв : НУК, 2016. С. 10-12.

12. Юхнов Б. Ю., Яршинов О. Л. Ринок соціально-культурних послуг: специфіка функціонування та проблеми ефективності / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 33. С. 274-281.

13. Паливода Т. В. Ланцюг – метод управління «виробництво – збут» сучасних витворів мистецтва України / Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2017 р.). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 116-117

14. Пилипенко А. І. Формування корпоративних знань про потенційних донорів соціокультурних проектів організацій / Вісник Нац. техн. ун-ту "ХПІ" : зб. наук. пр. Темат. вип. : Технічний прогрес і ефективність виробництва. Харків : НТУ "ХПІ", 2010. № 6. С. 142-146.

15. Медведєва О.М. Ціннісно-орієнтоване управління взаємодією в проектах як науковий напрямок в управлінні проектами та програмами / Управління проектами та Розвиток виробництва: Зб.наук.пр. Луганськ: вид-во СНУ ім. В.Даля, 2012. № 3 (43). С. 124-136. Режим доступу: http://www.pmdp.org.ua/images/Journal/43/12momupp.pdf

16. Бойко Є. Г. Ціннісно-керована корпоративна система управління проектами і програмами : автореф. дис. на здобуття канд. техн. наук : спец. 05.13.22 "Управління проектами та програмами" / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури. Київ, 2016. 20 с.

17. Федечко А.И. Концептуальная портфельно-ориентированная модель образовательного проекта / Управління проектами та розвиток виробництва: Зб.наук.пр. Луганськ: вид-во СНУ ім. В.Даля, 2013 №3(47). С. 136-146. Режим доступу: http://www.pmdp.org.ua/

References

1. Oleksenko R. I. (2019). Management of Culture and Arts field under the conditions of social and economic transformations. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Challenges of XXI century: science, physiology, refreshment». (pp. 138-140). Sumy. [in Ukrainian]

2. Bushuev D. A. (2018). The Machine of Project Management. Upravlinnya rozvytkom skladnyh system, 34, 19-25 [in Ukrainian].

3. Dovgan L., Mohonko G. A., Malyk I. P. (2017). 420. Project management: bachelor course. Kyiv: KPI National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" [in Ukrainian].

4. Oborska S. (2017). Projecting as a Constitutive-and-Creative Activity. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Cultural and Creative Industries: History, Theory and Recent Practices». (p. 91-93). Kyiv. [in Ukrainian].

5. Bityukova Ye. I., Golyan V. V. (2020). Researches of Tools and Technologies of Project Management. Science, research, development. Technics and technology, issue 27, p. 33-37 241 [in Ukrainian].

6. Bagashova N. V. (2015). World and native tendentions of growth in project management. Effective economy, 6, 1-3 [in Ukrainian].

7. Cherba V. M. Directions to Formation of the Mechanisms of Public-Private Partnership in the Cultural Field. Investments: practice and experience, issue 7, 172-175. 241p. [in Ukrainian].

8. Plahotnuk V. G. (2015). Establishment of the Production Institution as the Infrastructure of the Pop-Culture in Ukraine during the second half of the XX century. Ukrayins′ka kul′tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Kul′turolohiya, 21(2), 107-111[in Ukrainian].

9. Litvinenko G. (2017). Projects Management: definition and specifics of application to education. Ridna shkola, 11-12, pp 39-43. 241 [in Ukrainian].

10. Bielyavceva V. V., Gnatenko A. I., Zinchenko O. S. and others (2017). Methodical recommendations for governmental authorities and non-governmental organizations (Eds. by Kulinich O. V.), Harkiv: Golden pages, 2017, p. 12-13 [in Ukrainian].

11. Bas D. V. (2016). Pointing of Art projects. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Project Management: condition and perspectives». Mykolaiv: NUK, 2016. (pp 10-12) [in Ukrainian].

12. Uhnov B.Yu., Yashinov O.L. (2011). Social-and-Cultural Market: specifics of functioning and problems of efficiency. Problems of Cooperation within Arts, Pedagogics and the Theory and Education Practices, 33, 274-281 [in Ukrainian].

13. Palyvoda T. V. (2017). The Chain – a «Production – Distribution» Method of Management of Modern Arts Products in Ukraine. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Cultural and Creative Industries: History, Theory and Recent Practices» (pp. 116-117). Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].

14. Pylypenko A. I. (2010). The Corporate Knowledge Formation about Potential Contributors of Social-and-Cultural projects of organizations. The Technical Progress and Efficiency of Production: Herald of National Technics Institute "HPI": issue 6, 142-146 [in Ukrainian].

15. Medvedeva O. M. (2012). The Cost-oriented Management by the Cooperation in Projects as Scientific Course in the Management of Projects and Programs. Project Management and Production Development: miscellany of scientific works. Lugansk, SNU Volodymyr Dahl East Ukrainian National University 2012, 3 (pp 124-136) [in Ukrainian].

16. Boyko E. G. (2016). The Cost-oriented Corporative Management System of Projects and Program. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 2016 [in Ukrainian].

17. Fedechko A. I. (2013). The Conceptual Case-oriented Model of Educational Project. The Project Management and Production Development.: miscellany of scientific works. Lugansk, SNU Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, 2013, 136-146 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2021
Отримано після доопрацювання 14.06.2021
Прийнято до друку 18.06.2021

УДК 351.85
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244403

Цитування:
Кондрашова Н. В. Проєктна діяльність як метод управління культурною сферою: творчий та комунікативний потенціал. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 61-66.

Kondrashova N. (2021). Project activity as a method of managing the cultural sphere: creative and communicative potential. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 61-66 [in Ukrainian].

Кондрашова Нонна Валеріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2733-5057
nonnakondrashova@gmail.com

ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОД УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНОЮ СФЕРОЮ: ТВОРЧИЙ ТА КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Мета роботи - проаналізувати творчий та комунікативний потенціал проєктної діяльності як методу управління культурною сферою. **Методологія** дослідження. Використано системний та структурно-функціональний, а також міждисциплінарний теоретичні підходи. **Наукова новизна.** Осмислення потенціалу проєктної діяльності допоможе створити в Україні цивілізований ринок культурних благ і послуг для населення. Теоретичне обґрунтування потенціалу проєктної діяльності створить засади для її подальшого дослідження і стимулює науковий дискурс з цієї проблематики. **Висновки.** Управління культурними проєктами виступає одним із інноваційних механізмів управління і активно доповнює існуючи форми управління культурною сферою. Застосування цього методу дозволяє запроваджувати та поширювати децентралізовану культурну діяльність, підтримувати партнерство комерційного і державного сектору, залучити додаткові ресурси. Відзначається, що учасники поетку виступають головним ресурсом культурних проєктів, тому для успішної реалізації останніх необхідно особливої уваги надавати стратегії комунікації. Розглянуто питання професійної комунікації учасників культурних проєктів. Сформульовані правила і рекомендації щодо вдосконалення культури комунікації в службовій обстановці.

Ключові слова: проєкт, культурний проєкт, управління, сфера культури, комунікація, творчість, потенціал, творчий потенціал, комунікативний потенціал.

Kondrashova Nonna, *candidate of the National Academy of Culture and Arts Management*

Project activity as a method of managing the cultural sphere: creative and communicative potential

The purpose of the article is to analyze the creative and communicative potential of project activities as a method of managing the cultural sphere. **Methodology**. A systemic and structural-functional method was used, as well as an interdisciplinary approach. **Scientific Novelty.** Understanding the potential of project activities will help create a civilized market of cultural goods and services for the population in Ukraine. The theoretical basis for this approach will provide information for further research and stimulate scientific discourse on this issue. **Conclusions.** The management of cultural projects is one of the innovative management mechanisms and complements the existing forms of management of the cultural sphere. The application of this method allows for the development of decentralized cultural actions, for maintaining partnerships between the commercial and public sectors, and for attracting additional funds. It is noted that for cultural projects the project participants are the main resource, therefore, for their successful implementation, special attention should be paid to communication strategies. The issues of professional communication of participants in cultural projects are considered. Formulated rules and recommendations for improving the culture of communication in an office environment.

Keywords: project, cultures project, management, a sphere of culture, communication, creativity, potential, creative potential, communicative potential.

Актуальність теми дослідження. В реаліях сьогодення, відбуваються важливі перетворення у вітчизняній та зарубіжній культурі. Разом з тим, початок XXI століття характеризується наростаючим відчуттям кризи цінностей культури, швидкою зміною орієнтацій і парадигм. Актуалізується завдання дослідження методів управління, здатних ефективно відповідати на нові виклики і забезпечувати координацію діяльності різноманітних суб'єктів управління. Нині стає необхідним удосконалення існуючих та впровадження нових механізмів управління. Розробка цієї проблематики визначає здатність державної влади здійснювати реалізацію культурної політики в

©Кондрашова Н. В., 2021

новому інституційному середовищі.

Все вище сказане актуалізує необхідність наукового осмислення цього явища, вивчення закономірностей та особливостей його конституювання і реалізації. Осмислення потенціалу проєктної діяльності може надати інформацію для подальшого дослідження даної проблематики і стимулювати науковий дискурс в цьому напрямі.

Мета роботи – проаналізувати творчий та комунікативний потенціал проєктної діяльності як методу управління культурною сферою.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз наукових джерел щодо означеної проблематики доводить, що на сучасному етапі досліджень, присвячених такому феномену сучасної культури, як культурно-мистецькі проєкти, вкрай мало. Дослідження цієї проблематики відзначаються науково-популярною, просвітницькою і рекламною специфікою. Разом із тим, існує цілий ряд фундаментальних наукових досліджень, спрямованих на розгляд окремих аспектів досліджуваного явища. Для теоретичного обґрунтування нашого дослідження значущим представляється праці: М. Губко [9], С. Бушуєв [5], Н. Бушуєва [5], М. Кожевина [1], Г. Тарасюк [24], М. Поплавський [20] та багато інших науковців. Увага проблематиці синтезу проєктного підходу та культурно-мистецької сфери стала предметом наукових досліджень відносно нещодавно, наприкінці XX ст. Окреме дослідження перетворень у культурно-мистецькій сфері почалося значно раніше, десь з 60-70 рр. минулого століття [20]. Нині розробці питанням комерціоналізації культурної сфері приділяли увагу Д.Булавина [4], Рибалко [10] та інші. Наукові дослідження із впровадження проєктного підходу до управління творчими проєктами не набули на сьогодні широкого втілення у управлінську практику. Найбільш вагомі наукові праці наступних авторів: Л. Азаренков [1], Д. Мочалов [15], О. Данченко [11], Д. Бас [2], Д. Булавина [4], Г. Новікова. [17], С. Войтковський [6], Е. Командишко [12], С. Корнеєва [13], Г. Тульчинський [25]. У наступних працях розглядалися технології підготовки та проведення фестивалів та конкурсів, що також відносяться до творчих проєктів: Д. Генкин [7], О. Гойхман [8], Б. Періль.[19].

Успіхи, досягнуті науковцями, належать до виявлення культурного статусу проєктної діяльності і ролі креативного аспекту у її розвитку.

У цілому, аналіз наукових джерел за темою публікації довів, що зазначені та інші роботи розглядають або ширші дефініції, або лише певну специфіку досліджуваного феномена, не заглиблюючись у розробку практичних моделей та методів управління творчими проєктами.

Виклад основного матеріалу. Метод проєктів не є кардинально новим у соціальному та гуманітарному науковому дискурсі. Конституювання проєктного методу і його поширення в світовій практиці можна розділити на п'ять етапів:

- 1590 – 1765 р.р.: початок проєктної діяльності в архітектурних школах (майстернях) Європи;
- 1765 – 1880 р.р.: використання проєкту в якості практичного методу в діяльністному підході і його «переселення» на американський континент;
- 1880 – 1915 р.р.: використання методу проєктів у освітній, виробничій та управлінській практиці;
- 1915 – 1965 р.р.: переосмислення методу проєктів і його «переселення» з американського континенту назад в Європу;
- 1965 р. – по теперішній час: нове «відкриття» методу проєктів, третя хвиля його міжнародного поширення [23, 16].

Метод проєктної діяльності активно та успішно впроваджувалася у зарубіжних практиках. Завдяки вдалому поєднанню теоретичного знання та його практичного застосування технологія проєктів здобула велику популярність у Японії, США, Великій Британії, Бельгії, Фінляндії, Німеччині, Італії та інших країнах.

Обґрунтування проєктного методу пов'язано з такими прізвищами як Дж. Дьюи, Д. Вудворд, А. Річардс. Теоретичним засновником проєктного методу вважається Дж. Дьюї. До початку XX ст. визначено дві моделі проєктів, які застосовуються і нині. Перша, «модель Д. Вудворта» на перше місце виводить комунікативний аспект управлінської діяльності. Критиці піддається бюракратична структура управління і навпаки неформальне спілкування за Д. Вудворт, впливає на успішність реалізації «проєкту». Модель Д. Вудворт передбачає, створення проєктів, у яких спочатку опрацьовується весь необхідний матеріал, учасники проєкту опановують необхідні уміння та навички, які в подальшому знадобляться для конструювання проєктів. Друга, більш сучасна модель А. Річардса передбачає «занурення» в проблему, її фундаментальне з опрацювання середини.

В. Кілпатрік, учень Дж. Дьюї, під методом проєктів розумів «задум, якій виконується від душі». Дослідник застосовував поняття «проєкт» фактично до будь-якої діяльності: інноваційної, аналітичної, дидактичної, психологічної, духовної. Він виділяв три стандартизовані фази проєкту: задум, планування, виконання та оцінку. На думку В. Кілпатріка саме проєктна діяльність втілює

дух демократії, через те, що передбачає високу ступінь самоорганізації виконавців проєкту і мінімальну їх залежність від управлінського впливу.

Колективом авторів І. Рибалко, В. Данченко, В. Мельничук [22] визначено, що термін «проєкт» має декілька значень:

- унікальний процес, який складається зі сукупності взаємопов'язаних і контрольованих робіт з датами початку і завершення та задуманий з метою досягнення цілі відповідності конкретним вимогам, включаючи обмеження за часом, затратами і ресурсами;
- тимчасова діяльність, спрямована на створення унікального продукту, послуги або результату;
- унікальний набір скоординованих дій з визначеним початком і завершенням, здійснюваних індивідуумом чи організацією для вирішення специфічних завдань з зазначеним розкладом, затратами і параметрами виконання;
- обмежена за часом та затратами система операцій (робіт), яка спрямована на досягнення ряду обумовлених результатів чи продуктів (задум необхідний для виконання цілей проєкту) на рівні вимог та стандартів якості [22].

Отже, всі ці визначення мають відношення до культурно-мистецької сфери. По-перше, проєкт – це попередня апробація будь-якого процесу. По-друге, проєкт розуміють як певну подію, напрямок діяльності, об'єднаних спільними програмними та організаційними положеннями. Як приклад, можна відзначити один з найбільш грандіозних проєктів − інтернет. І останнє узагальнююче значення проєкту, стосовно нашого дослідження, − діяльність зі створення (планування, конструювання, вироблення) певного об'єкту, моделі чи системи. Відзначимо, що існує також відмінність між поняттями «проєктування» і «конструювання». Вона полягає у тому, що «проєктування» носить досить відносний характер. Тому що проєктування може бути і теоретичним (як дискурс чи на певному носії), а конструювання припускає матеріальне втілення проєктної діяльності.

Трансформація нашої країни передбачала відхід від радянського спадку. Після виникнення незалежної України країна перейшла від планової до ринкової економіки. У цьому процесі саме творча сфера стала однією із сфер людської діяльності, яка не змогла повністю адаптуватися до вимог та умов сучасного ринку. Наслідки реформування культурної сфери відбиваються, у першу чергу на формі організації і фінансовому забезпеченні установ та організацій культури. Видатки на культуру різко знизилися, що призвело до швидкого погіршення культурної інфраструктури. На початку 90-х років у галузі культури з'явилася тенденція у діяльності державних структур орієнтувати територіальні громади, муніципальні організації та населення на самостійне вирішення власних культурно-освітніх проблем. Проте такий підхід виявився недієздатним. У середині 90-х років на законодавчому рівні здійснюються спроби державного регулювання культурно-мистецької сфери. Але цей процес уповільнюється через обмеженість державних фінансів з однієї сторони з іншої посилилась значущість, комерційної складової великих соціально-культурних об'єктів. З'явились нові учасники культурної діяльності, такі як недержавні некомерційні і комерційні організації. На практиці виявилося неперспективним пряме перенесення зарубіжних практик і їх широке застосування в українській системі управління в сфері культури в зв'язку зі слабким розвитком необхідних інструментів для їх впровадження. Нині зарубіжні практики управляння культурно-мистецькою сферою потребують детального вивчення та адаптації, щодо вітчизняних реалій інституціоналізації культурного поля.

У цій ситуації необхідно адаптувати позитивний зарубіжний досвід управління культурою, а також розробляти і впроваджувати інноваційні технології в управлінні сферою культури. Беручи до уваги стрімку інституціоналізацію культурно-мистецької сфери: урахування потреб інформаційного суспільства; ускладнення завдань, що стоять перед суб'єктами сфери культури; оновленням споживацької аудиторії культурних продуктів і послуг, та ін. Перспективним являється застосування проєктного підходу до формування інноваційних механізмів управління. Застосування проєктного підходу підвищить ефективність реформування і забезпечить динаміку інноваційних процесів як в окремих суб'єктах, так і, в сфері культури цілому.

Отже, наразі розповсюдженого впровадження набуває застосування методології проєктного підходу до управління культурно-мистецькою сферою.

Феномен проєктності багатовимірний і містить приховані можливості трансформування та проєктування в різних онтологіях. Практика управління проєктами довела свою ефективність у таких галузях як: ІТ, економіка та менеджмент. На локальному рівні розповсюдженими стали соціальні проєкти, освітні, педагогічні, інноваційні тощо. Отже, у цілому проєктність є однією із найважливіших типологічних ознак сучасної культури XXI століття. Цей час можна назвати

часом появи «проєктної культури» та розвитку проєктних практик і проєктування.

Під «проєктною діяльністю в сфері культури» розуміється організаційно-управлінська активність суб'єктів культурної політики, спрямована на розробку комплексу заходів, які сприяють ефективному вирішенню актуальних проблем культури в умовах певних часових рамок. Будучи способом організації, виявлення і збільшення ресурсного потенціалу сфери культури, засобом взаємодії з органами влади, громадськістю та партнерами, проєктна діяльність є специфічною формою регулювання соціокультурних процесів.

Специфіка проєктної діяльності стосовно сфери культури, на нашу думку, полягає у домінанті творчої та комунікативної компоненти культурно-мистецьких проєктів.

Культурні проєкти з позиції їх втілення є більш складними. Системне управління культурними проєктами передбачає взаємодію, не з командою технічних спеціалістів, які керуються логікою та фактами, а з творчими особистостями та колективами, а з митцями та творчими колективами, які керуються емоційною сферою та інтуїцією більше ніж логікою та фактами. Важливо враховувати цінність створення продукту також і для митців чи творчих колективів, які створюють цей продукт. Це накладає відбиток на формальну методологію проєктного підходу, коли йдеться про його творчу компоненту. Але проєкт має певні етапи, необхідно дотримуватися чітких критеріїв до виконання задач, вкладатися у виділений бюджет та графіку проєкту. Цих складових проєктної діяльності необхідно дотримуватися, незважаючи на сферу застосування проєктного підходу – культурну чи технічну. Тому управління проєктами у сфері культури – це завжди пошук балансу між емоційною та формальною складовою. Необхідно адаптувати діяльність під специфіку творчої сфери, стимулювати продуктивність та надавати всіх необхідних ресурсів для створення продукту, розвиваючи у виконавцях проєкту, таким чином, креативність, готовність до ефективної роботи та максимального використання свого творчого потенціалу.

Визначимо наступні особливості проєктів у сфері культури: динамічна мета; конкретно визначена цільова аудиторія, персоніфікація продукту проєкту; потреба у специфічних матеріально-технічних ресурсах; високий ступінь ризику, в зв’язку із суб’єктивним сприйняттям продукту.

Очевидно, що кожен з етапів проєкту є комунікацію, тобто взаємодією в результаті якої передбачаються зміни в мотивації, установках, поведінці, діяльності людей і формується умовний образ проєкту соціального феномену. Якісна комунікація допомагає будувати системні відносини між культурним проєктом, його цільовими аудиторіями та бенефіціарами. Збільшення кількості людей, які підтримують організацію, активність та залученість аудиторії в соціальних мережах – це ті показники, які допомагають вимірювати вплив та аналізувати досягнення.

Також важливою рисою, яка може значно вплинути як процес реалізації проєкту, є невдала комунікація між замовником творчих проєктів (керівником, менеджером, продюсером) і виконавцями (митцем, творчим колективом). Наслідком неефективної комунікації можуть стати психологічні непорозуміння учасників проєкту, взаємна неприязнь, недовіра тощо. Проблеми комунікації можуть виникати в наслідок різниці досвіду, мовних особливостей, політичних поглядів та манері спілкування часто заважають ефективно вирішувати питання, що виникають під час реалізації культурних проєктів.

Причини бар'єрів комунікації криються саме в нерозумінні прийомів ефективного спілкування. Замовники продукту зазвичай можуть бути більш бюрократичними та ставити за пріоритет термін виконання і рамки бюджету, а не творчу спрямованість виконавця проєкту.

За ствердженням О. Хомерики, контроль, який змушує захищатися, обмежує можливості творчого росту [26].

Такий конфлікт інтересів найчастіше призводить до негативних наслідків: від затримки виконання проєкту – до низької якості отриманого продукту чи проведення заходу.

Таким чином, відповідь на запитання «Якою має бути взаємодія між замовником та виконавцями в умовах реалізації культурно-мистецького проєкту?», потрібно сформулювати такі правила для досягнення ефективнішої моделі комунікації:

- чітке розмежування функцій і компетенції учасників проєкту;
- мінімізація комунікації, що не сприяє досягненню мети проєкту;
- комунікація через осіб, які здійснюють оперативний контроль та менеджмент проєкту з боку замовника та виконавця;
- визначення мети та завдань проєкту;
- інформаційна та документальна підтримка проєкту;
- розроблення стратегії комунікації на початковому етапі проєкту.

Згідно з даними досліджень, вдала комунікація та розповсюдження інформації про проєкти підвищують рівень ефективності проєкту. Ефективній роботі та довірі сприяє сторітелінг, ведення діалогу з донорами, виявлення тенденцій щодо того, як краще вести

комунікацію, в тому числі, для поліпшення фандрейзингових механізмів. Ми віримо, що комунікація – це не лише соціальні мережі та співпраця з медіа, але й можливість залучити нових благодійників - розповідає керівниця напрямку «Культура благодійності» Zagoriy Foundation Любов Раїнчук [21].

Отже, представники комерційного сектору культури, здавалося б, вже накопичили капітал та реалізували достатню кількість комерційно вигідних проєктів, разом із тим, без відчуття новизни, значущої символічної чи комерційної перспективи успіху проєкту, вкладати гроші у творчі задуми бажає далеко не кожен. Тому керівнику проєктів у сфері культури варто знайти «золоту середину» між створенням стимулів активізації творчої діяльності виконавців проєкту, та максимальної співпраці з комерційним сектором.

Висновки. У сфері культури проєктна діяльність існувала завжди, але тільки відносно нещодавно цей напрямок став предметом наукового дискурсу. Нині адаптація та впровадження проєктної методології постає однією з пріоритетних умов успішності започаткованих шляхетних для суспільства й держави реформ. Застосування проєктної методології у сфері культури дає можливість не тільки створення якісного культурно-мистецького продукту, а і активної інтеграції галузі культури в комерційний простір. Йдеться про підвищення соціальної мотивації у представників комерційного сектору культури, їхнього розуміння загально-культурного значення проєкту. Водночас використання методології управління проєктами без адаптації у відповідності до специфіки творчої сфери матиме негативні наслідки. Отже, проєктний підхід постає як ефективний інструмент, що дозволяє чітко оптимізувати діяльність, структурувати всі процеси виконання робіт, розподілити обов'язки, здійснювати більш повний контроль ходу виконання робіт, виявити ризики та розробити план щодо їх уникнення або подолання наслідків.

Література

1. Азаренков Л. С., Ганицева Е. А., Кожевина М. С. [и др.]. Опыт проектного управления в сфере культуры : учеб. пособ. Екатеринбург : [б. и.], 2018. 1 электрон. опт диск (CDROM).
2. Бас Д. В. Арт-проекти, їх особливості та визначення. Вісник Черкаського державного технологічного університету. Серія: Технічні науки. 2016. № 3. С. 57–62.
3. Белоблоцкий Н. В. Маркетинг музыкальных фестивалей. Artменеджер. 2003. № 2. С.20–25.
4. Булавина Д. М. Проектная деятельность в сфере культуры как механизм реализации культурной политики : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01. Москва, 2007. 167 с.
5. Бушуев С. Д., Бушуева Н. С., Бабаев И. А [и др.] Креативные технологии управления проектами и программами. Киев : Самит-Книга, 2010. 768 с.
6. Войтковский С. Б. Основы менеджмента и проектный менеджмент в искусстве на примерах личного опыта и дееспособных проектах автора : Крат. обзор начинающим менеджерам сцен. искусства и слушателям Высш. шк. деятелей сцен. искусства. Москва : НАМ - издат, 2001. 128 с.
7. Генкин Д. М. Массовые праздники: учеб. пособие для ин-тов культуры. Москва : Просвещение, 1911. 140 с.
8. Гойхман О. Я. Организация и проведение мероприятий : учеб. пособие. Москва : ИНФРА-М, 2012. 135 с.
9. Губко М. В. Управление организационными системами с коалиционным взаимодействием участников. Москва : ИПУ РАН, 2003. 140 с.
10. Данченко О. Б., Бас Д. В. Метод управління цінністю артпроекту. Матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Управління проектами: Стан та перспективи». Миколаїв: Видавець Торубара В.В., 2018 С. 33–34.
11. Данченко О. Б., Рибалко І. В., Меленчук В. М., Березенський Р. В. Проєктний підхід у творчій сфері. Вісник НТУ "ХПІ". Серія: Стратегічне управління, управління портфелями, програмами та проектами. 2020. № 1. С. 24–30.
12. Командышко Е. Ф. Специфика технологий арт-менеджмента в подготовке будущих специалистов социально-культурной деятельности Вестник Военного университета. 2011. № 2 (26). С.49–54.
13. Корнеева С. М. Музыкальный менеджмент : учеб. пособие. Москва : ЮНИТИ, 2006. 303 с.
14. Моряхин В. А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX – XXI веков : автореферат дис. ... канд. наук : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
15. Мочалов Д. В. Менеджмент культуры и арт-менеджмент: взаимосвязь и взаимообусловленность. Вестник КазГУКИ. 2011. №4 С.54–73.
16. Неизвестный С. И. Мозг проекта. Москва : RSP, 2007. 400 с.
17. Новикова Г. Н. Технологии арт-менеджмента : учебное пособие. Москва : Издательский Дом МГУКИ, 2006. 178 с.
18. Онацький Є. Творчість: Українська мала енциклопедія : [у 8 т., 16 кн.] Буенос-Айрес: Накладом Адміністратури УАПЦ в Аргентіні, 1966. Т. 8. С. 1884–1885.
19. Периль Б. В. Проблемы социологического изучения художественной культуры личности: дис. ... кандидата философ. наук : 09.00.09. Москва, 1987. 169 с.
20. Поплавський М. М. Менеджер культури: навч. посіб. Київ : Вища школа, 1993. 155 с.
21. Раїнчук Л. Zagoriy Foundation роздає гранти на комунікації благодійних проєктів. (2021). URL : https://platfor.ma/zagoriy-foundation-zapustyly-novyj-grantovyj-konkurs-dlya-komunikatsiyi-blagodijnyh-proyektiv/ (дата звернення: 3.06.2020).
22. Рибалко І.В., Данченко О. Б., Меленчук В. М., Березенський Р.В. Проєктний підхід у творчій сфері. Вісник НТУ «ХПІ». Серія: Стратегічне управління, управління портфелями, програмами та проектами . 2020. № 1. С. 24–30.

23. Сиденко А. С. Метод проектов: история и практика применения. Завуч. 2003. № 6. С. 15 – 23.

24. Тарасюк Г. М. Управління проектами: навч. посіб. Київ : Каравелла, 2004. 344 с.

25. Тульчинский Г. Л., Герасимов С. В., Лохина Т. Е. Менеджмент специальных событий в сфере культуры: учеб. пособ. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2009. 381 с.

26. Хомерики О.Г. Проектирование систем управления инновационными процессами в общеобразовательной школе: учеб. пособ. Москва : Педагогическое общество России, 2001. 215 с.

References

1. Azarenkov, L.S., Ganitseva E.A., Kozhevina M.S. (2018). Experience of project management in the field of culture. Yekaterinburg. [in Russian].

2. Bas, D.V. (2016). Art projects, their features and definitions. Bulletin of Cherkasy State Technological University. Series: Technical Sciences, 3, 57-62 [in Ukrainian].

3. Beloblotskiy, N. V. (2003). Marketing of music festivals. Art manager, 2, 20–25 [in Russian].

4. Bulavina, D. M. (2007). Project activity in the sphere of culture as a mechanism for the implementation of cultural polic. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

5. Bushuev, S. D., Bushueva N. S., Babayev I. A. (2011). Creative technologies for project and program management. Kyiv: Samit-Book [in Ukrainian].

6. Voitkovsky, S. B. (2001). Fundamentals of management and project management in art on examples of personal experience and capable projects of the author. Moscow: NAM [in Russian].

7. Genkin, D. M. (1911). Mass holidays: textbook. Moscow: Education [in Russian].

8. Goikhman, O. Y. (2012). Organization and conduct of events: a tutorial. Moscow: INFRA-M [in Russian].

9. Gubko, M. V. (2003). Management of organizational systems with coalition interaction of participants. Moscow: IPU RAS [in Russian].

10. Danchenko, O. B., Bass D.V. (2018). Method of value management of an art project. Proceedings of the XIV International scientific-practical conference "Project Management: Status and Prospects), pp. 33–34. Mykolaiv: Publisher Torubara V.V. [in Ukrainian].

11. Danchenko, O. B., Melenchuk, V.M., Berezensky, R.V. (2020). Project approach in the creative sphere. Bulletin of NTU "KPI". Series: Strategic management, portfolio management, programs and projects, 1, 24–30 [in Ukrainian].

12. Komandyshko, E. F. (2011). Specifics of art management technologies in the training of future specialists in socio-cultural activities. Bulletin of the Military University, 2, 49–54 [in Russian].

13. Korneeva, S. M. (2006). Musical management: textbook. allowance. Moscow: UNITI [in Russian]

14. Moryakhin, V. A. (2009). Synthesized music and art project as a cultural phenomenon of the turn of the XX – XXI centuries: dissertation abstract. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].

15. Mochalov, D. V. (2012). Culture management and art management: relationship and interdependence. Bulletin of Kazan GUKI, 4, 54-73 [in Russian].

16. Neizvestnij, S. I. (2007). The brain of the project. Moscow: RSP [in Russian].

17. Novikova, G. N. (2006). Art management technologies: a tutorial. Moscow: Publishing House MGUKI [in Russian].

18. Onatsky, E. (1966). Ukrainian small encyclopedia. Buenos Aires: UAOC in Argentina [in Ukrainian].

19. Peril, B. V. (1987). Problems of sociological study of artistic culture of the person. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

20. Poplavsky, M. M. (1993). Culture manager: a teacher for university students of culture. Kyiv: Vischa schola [in Ukrainian].

21. Rainchuk, L. Zagoriy Foundation distributes grants for communication of charitable projects. (2021). Retrieved from : https://platfor.ma/zagoriy-foundation-zapustyly-novyj-grantovyj-konkurs-dlya-komunikatsiyi-blagodijnyh-proyektiv/ (дата звернення: 3.06.2020).

22. Rybalko, I.V., Danchenko O.B., Melenchuk V.M., Berezensky R.V. (2020). Project approach in the creative sphere. Bulletin of NTU "KPI". Series: Strategic management, portfolio management, programs and projects, 1, 24-30 [in Ukrainian].

23. Sidenko, A. S. (2003). Method of projects: history and practice of application. Head of studies, 6, 15–23 [in Russian].

24. Tarasyuk, G. M. (2004). Project management. Kyiv: Karavella [in Ukrainian].

25. Tulchinsky, G. L., Gerasimov, S. V., Lokhina, T. E. (2009). Management of special events in the field of culture. St. Petersburg: Lan, Planeta Muzyki [in Russian].

26. Khomeriki, O. G. (2001). Designing management systems for innovative processes in a secondary school. Moscow: Pedagogical Society of Russia [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2021
Отримано після доопрацювання 16.03.2021
Прийнято до друку 25.03.2021

УДК 008:[687.016-044.922:305]](045)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244404

Цитування:
Кущик І. В. Співвідношення гендерних трансформацій та еволюції моди. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 67-71.

Kushchyk I. (2021). The relationship between gender transformations and the evolution of fashion. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 67-71 [in Ukrainian].

Кущик Ірина Віталіївна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-9655-9041
irena.kuschik@gmail.com

СПІВВІДНОШЕННЯ ГЕНДЕРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА ЕВОЛЮЦІЇ МОДИ

Мета роботи. Формування бази для дослідження моди в українській культурологічній науці. Проведення культурологічного аналізу гендерних трансформацій в еволюції моди та модних тенденцій. **Методологія дослідження** зумовлена необхідністю застосування для означеного аналізу методів: діахронічний та синхронічний методи, порівняльно-історичний метод, семіотичний метод. **Наукова новизна** статті включає проведення культурологічного аналізу феномену моди та гендеру; проведення семіотичного аналізу fashion-індустрії; виявлення особливості функціонування моди в контексті символічного простору культури. **Висновки.** У постмодернізмі мода починає свою трансформацію із символічної одиниці, яка надає інформацію про засіб, – до засобу спілкування, який допомагає людям реалізувати власний людський потенціал, заохочує свободу вибору, самоідентифікацію та самовираження, що відображається у поступовому нівелюванні як статевого, так і іншого соціокультурного одягу. Сучасна мода починає стирати кордони між соціальним статусом, гендером та віком. Адже трансформаційні процеси, що відбуваються у суспільстві, безпосередньо стосуються трансформації культури і зміни у моді, оскільки мода є одним із структурних елементів культури.

Ключові слова: мода, символічний простір, гендер, історія культури, історія моди, філософія моди, семіотичний аналіз, знаковість моди, гендерні трансформації.

Kushchyk Iryna, *Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

The relationship between gender transformations and the evolution of fashion

The purpose of the article is the formation of a base for fashion research in Ukrainian culturological science. Carrying out a culturological analysis of gender transformations in the evolution of fashion and fashion trends. **The methodology** of the research is due to the need of using specific culturological methods for the analysis – diachronic and synchronous methods, comparative-historical method, semiotic method. **The scientific novelty** of the article includes conducting a cultural analysis of the phenomenon of fashion and gender; conducting a semiotic analysis of the fashion industry; identifying the features of the functioning of fashion in the context of the symbolic space of culture. **Conclusions.** In postmodernism, fashion begins its transformation from a symbolic unit that provides information about certain means to the means of communication that help people realize their own human potential, encourage freedom of choice, self-identification, and self-expression, which is reflected in the gradual leveling of gender and other sociocultural clothes. Modern fashion is beginning to blur the boundaries between social status, gender and age. After all, the transformational processes taking place in society are directly related to the transformation of culture and changes in fashion, because fashion is one of the structural elements of culture.

Keywords: fashion, symbolic space, gender, history of culture, history of fashion, philosophy of fashion, semiotic analysis, significance of fashion, gender transformations.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні мода є специфічним феноменом сучасності, що допомагає з проблемою соціального самовизначення та ідентифікації. Питання гендерних трансформацій зовсім нещодавно привабило до себе зацікавлення науковців. І саме одяг надає найбільш вичерпну інформацію щодо гендерних взаємовідносин.

Тому дослідження гендерних трансформацій через призму еволюції моди може якнайточніше відобразити найважливіші соціокультурні зміни в сучасному світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні питання гендерних трансформацій в еволюції моди поки що не має ґрунтовних досліджень. У західній теорії це питання

©Кущик І. В., 2021

отримало популярність ще з кінця минулого століття і вже досить детально досліджене в роботах В. Стіл, Ю. Батлер, Д. Крейн, Ю. Кавамури, А. Уорвік, чиї роботи представлені лише англійською мовою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Культура – засіб, за допомогою якого людина може наповнювати світ сенсом. Об'єкти культури підлягають аналізу з точки зору споживання і виробництва. Мода як частина культури пов'язана процесами формування ідентичності особистості і одночасно взаємовідносинами з колективними відносинами.

У своїй конкретній функції одяг – це вирішення якоїсь практичної проблеми. У несуттєвих ж своїх аспектах – це вирішення якогось соціального або психологічного конфлікту. Але суспільство споживання надає індивіду можливість розкрити та ідентифікувати себе; система споживання йде далі чистого споживання, даючи вираження особистості і колективу, створюючи нову мову, цілу нову культуру.

Одяг набуває нових, семіотичних характеристик, переміщається в сферу знаків, і отже, в першу чергу, споживаються вже не товари, а знаки. І якщо людина вкладає в річ те, чого її не вистачає, то множинні речі свідчать про зростання людської індивідуальності.

Фахівці з історії заглиблюються в минуле історії одягу і костюма, щоб знайти пояснення закономірностям і коливанням, що постійно повторюються, і розшифрувати культурні значення різних елементів одягу.

Оскільки мода є одним із структурних елементів культури – трансформаційні процеси, що відбуваються в суспільстві безпосередньо пов'язані з змінами та трансформацією в моді.

Сучасні науковці вперше серйозно зайнялися вивченням історії костюма лише в післявоєнні роки, та і то переважно в рамках предмета історії мистецтв. Точне визначення періоду або дати створення одягу, що зберігся із стародавніх часів, та його зображення в живописі були єдиними методами визначення достовірності витворів мистецтва. Особлива увага, яка приділялася лінійній хронології і стилістичним змінам внаслідок тенденцій мистецтва того часу, що превалюють в історії, певною мірою вплинула і продовжує впливати на характер наукових робіт, присвячених історії моди. Поза сумнівом, зміни, які відбулися в результаті, ставили під питання ті глибинні передумови, на яких, власне, і базувалися серйозні дослідження моди. Справді, багато визначальних аспектів нових підходів до історії мистецтв, заснованих на ідеях марксизму, фемінізму, психоаналізу, структуралізму або семіотики, породжували все нові суперечки, питання соціальної ідентичності, тіла, статі і зовнішнього вигляду або репрезентації, які ці ідеї зачіпають (відображення в мистецтві). Ці питання є центральними для будь-якого визначення моди як такої, хоча можна сказати, що вони відволікають увагу від самих предметів і зміщують акценти в бік їх соціального значення.

Розгляд концепцій гендеру дозволяє дослідникам, що вивчають одяг, зрозуміти гендерні відносини між чоловіками, жінками, та іншими гендерами, краще, ніж як через біологічне визначення "стать". Одяг, обраний відповідно до певної статі, є більш ніж доповненням до визначених рольових ігор. Інакше постає питання – чи можна сприймати жінку в штанах як чоловіка тільки через історичне визначення предмету одягу?

Як розуміють та чим відрізняються поняття "гендер" та "стать"? На перший погляд, це практично ідентичні терміни, але насправді вони не мають однакового визначення. "Гендер" – це соціальний та психологічний конструкт, певний вибір в самовизначенні, на відміну від "статі" – біологічного визначення, що виходить з набору хромосом та репродуктивної фізіології.

Вивчаючи історичні зміни в західній традиції жіночого та чоловічого одягу, можна глибше зрозуміти зміни суспільного значення одягу та його зв'язок із статтю. Протягом довгого часу, впродовж декілька століть були сформовані деякі переконання та виник поділ предметів одягу на чоловічі та жіночі речі. Наприклад, сукня, корсет, спідниця, підбори – це предмети жіночого гардеробу, а штани, костюми, туфлі на пласкій підошві – чоловічі. Хоча, якщо звернутися до історії, підбори деякий час були саме чоловічим предметом одягу.

У другій половині XX століття в розквіт корпоративної культури чоловіки дотримувалися обмеженого стилю – простих ліній, нейтральних кольорів, стандартного набору одягу, наприклад, готового костюма та краватки, на відміну від жінок, серед яких переважав одяг яскравих кольорів, з чіткими пропорціями «пісочного годинника», що відповідало тодішнім уявленням «ідеального тіла»: тонка талія, широкі стегна та пишні груди, стрункі ноги. Загальноприйняті норми одягу мали негативний вплив на суспільство. Наприклад, чоловічий одяг нагадував уніформу, а будь-які відхилення від норми ставали ознакою легковажності, нездатності

здорово конкурувати в корпоративній системі. Для жінок, навпаки, одяг підкреслював позицію "слабкої" статі, легковажність і небажання "справжньої" роботи, виник загально популярний образ "ідеальної домогосподарки".

Можна згадати так звану "війну" між Коко Шанель та Крістіаном Діором: останній слідував тогочасним жіночим ідеалам та створював складні силуети, що обмежували рухи, але створювали пропорції "жіночого ідеалу". Діор використовував корсети, креолін, створював певну конструкцію пісочного годинника, також додав відвертої розкоші для кожного костюма та сукні за допомогою різних матеріалів та прикрас. На відміну від нього, Шанель відстоювала свободу рухів для жінки, використовуючи прості, функціональні силуети, просту кольорову гаму, віддаючи перевагу більш приглушеним відтінкам. Шанель вважала, що корсет – це засіб гендерного поневолення, певне означуване, що служить штучним обмеження жіночої статі, ігноруючи природні лінії та створюючи штучні силуети. Цей підхід дуже відрізнявся від популярного діорівського силуету, тому Шанель постійно отримувала відгуки на те, що її одяг робить жінок чоловікоподібними.

Після подібної "модної війни" досить очікуваною була популярність нового дому Ів Сен-Лорана, що раніше очолював дім Діора. Ів Сен-Лоран повністю перевертає розуміння жіночого та чоловічого костюма, створивши стиль унісекс та ввівши в моду смокінг для жінок. При цьому, не можна було вважати, що жінка, яка обирає смокінг Лорана, буде схожа на чоловіка – навпаки, після довгої популярності складних силуетів Діора, Скіапареллі, Баленсіаги швидко склалась тенденція на розкішну зручність. З часом з'являється вже новий ідеал – самостійної, сильної жінки в смокінгу.

Межа між чоловічим і жіночим одягом почала стиратися у 70-х роках, коли всі змішували розпущене волосся та яскраві кольори з такими частинами, як штани з високою талією, сорочки на гудзиках та блейзери. Почався пік популярності андрогінних зірок, таких як Грейс Джонс, які стали іконами стилю тоді, коли жінки прагнули до нових ролей на роботі та в суспільстві.

У 90-ті, з тенденцією на гранж, все більш популярними стають гендерно нейтральні речі. Серед публічних представників гранж-культури рок-зірки вже не можуть нікого здивувати появою чоловіка в сукні під час публічних виступів. Мішкуваті силуети, величезні куртки, тяжке та масивне взуття органічно вписується як в чоловічий, так і жіночий гардероб.

З розвитком популярності суспільних рухів, що борються за рівні права чоловіків і жінок (фемінізм), поняття відповідності біологічно визначеної статі поступово трансформується відповідно до часу, місця, соціального класу, раси / етнічної приналежності, сексуальності, віку та інших змінних. Фемінізм кинув виклик тому, що вважається ґендерно відповідним, з політичною метою змінити світ та трансформувати гендерні відносини, щоб жінки та чоловіки могли реалізувати свій людський потенціал.

Саме фемінізм як соціокультурне явище вплинув на поступове стирання розуміння відповідності одягу щодо гендеру. Найяскравіший приклад – штани, які довго асоціювались з виключно чоловічим предметом одягу, або рожевий колір, який досі інколи ще відносять до жіночого кольору (славнозвісний податок на рожевий колір), але який вже спокійно сприймається в чоловічому гардеробі. Хоча, звернувшись до історії, приходить усвідомлення постійної зміни щодо відповідного одягу для чоловіків та жінок. Так, у 1918 році усталеним був рожевий колір для хлопчика та синій – для дівчинки. Тоді рожевий колір трактувався як більш сильний і наполегливий колір, а синій – як більш ніжний.

У кінці XX століття в широкому застосунку з'явився термін "Агендер", що означає гендерну нейтральність. Популярні дизайнери масово звернулись до безстатевого дизайну. Модні критики зазначали, що формально одяг для всіх і кожного однаковий, незалежно від їх гендеру. Тому звернення модної індустрії до агендерності вважається однією з найбільш вдалих маркетингових активностей, так як це дозволило соціуму створити власний вибір у самовизначенні, а унісекс став уніформою нового покоління.

З початком XXI століття перед модою більше не стоїть задача відображення певних біологічних та соціокультурних відмінностей людини, а скоріше постає нове завдання: допомога з самовизначенням та ідентифікацією людини як особистості, незважаючи на стать, статус, вік і тд. Мода працює як інструмент, що більше не диктує, а підпорядковується та підтримує соціокультурні зміни.

У постмодернізмі мода починає свою трансформацію із символічної одиниці, яка надає інформацію про засіб, до засобу спілкування, який допомагає людям реалізувати власний людський потенціал, заохочує свободу вибору, самоідентифікацію та самовираження, що відображається у поступовому нівелюванні як статевого, так і

іншого соціокультурного одягу.

Трансформація сучасної моди почала розмивати відмінності, а саме зовнішню біологічну різницю: чоловік і жінка, дитина, дорослий, літня людина. Зараз фешн-індустрія почала ділитися на тих, хто створює одяг відповідно до гендеру та віку, і тих, чиї відмінності виявляються лише в розмірах (відповідно до статі та віку). «Будь-який стиль, що допомагає людині втекти з «тюрми гендеру», безумовно, є визвольним», каже Валері Стіл [7].

Мода завжди передбачає взаємозв'язок новаторства і наслідування зразкам. Мода задовольняє потребу людини в оновленні і в соціальній опорі, тому що вона створює особливий механізм, що допомагає ідентифікувати себе з тією групою, належність до якої сприймається як особлива цінність. Саме цим зразкам людина надає перевагу, бо вважає їх значущими для себе.

Людина відбирає речі, які символізують, з її точки зору, щось таке, що вона хотіла би сказати про себе та чим бажала б підкреслити свою ідентичність. Це не завжди про свою статеву належність, вік, доходи, професії, смаки, настрої і т. д. Одяг відображає більше, а саме внутрішній стан та прагнення людини до самовизначення. Символами виступають як окремі елементи костюма (краватка, запонка, фасон піджака і т. д.), сам костюм як єдине ціле, так і весь набір використаного одягу. Вони співвідносяться як слово, пропозиція, закінчений текст.

Звернувшись до вивчення моди соціологічними теоретиками – Діаною Крейн, Дані Кавалларо, Олександрою Уорвік та Джудіт Батлер, можна припустити, що одяг допоміг зламати гендерні стереотипи. Наприклад, у концепції гендеру Джудіт Батлер пояснює, як люди можуть уникнути статі, створюючи власні правила, для того, щоб претендувати на особисте визначення соціальних актів [2]. А Діана Крейн стверджує, що одяг відіграє вирішальну роль у статевій приналежності людей. За її теорією люди не вибирають одяг на основі вроджених статевих уподобань, а заохочуються носити одяг, який посилить гендерні ролі [4]. Аргумент Дані Каваллеро та Олександри Уорвік стверджує, що, якщо одяг може успішно «сформувати» індивіда, посилюючи необхідні для нього гендерні ролі, то, тим самим, він також зможе кинути виклик призначеним гендерним ролям шляхом свідомого маніпулювання одягом, що відхиляється від статі [3].

У традиційному сенсі споживача, одяг – це головний функціональний та естетичний вибір, відносини між споживачем та одягом є відносно прямими – просте вираження корисної цінності та естетичних уподобань. Проте ці відносини також можуть бути відносинами сприймання символів, нести споживчу функцію та естетичне не повне вираження через костюм, символічне значення поза фізичним сенсом одягу. Культурна символіка одягу стала впливати не на розміщення людини в соціумі, а й на обособлення її від соціуму, точніше, її персональну ідентифікацію, незважаючи на якісь історично прийняті норми.

Наукова новизна. Проведення культурологічного аналізу феномену моди та гендеру. Для культурологічного дослідження, в першу чергу, важливі загальні семіотичні принципи, які супроводжують побудування і дослідження одягу в процесі побудови самоідентифікації людини. Одяг – головний з засобів самовизначення та побудови ідентичності. Тому трансформація сприйняття одиниць одягу відбувається відповідно трансформаційним процесам в культурі та суспільстві.

Дослідження має на меті повідомити та допомогти зрозуміти зміст моди як засобу впливу на наше розуміння та визначення статі – так ми зможемо краще зрозуміти, як мода впливає на суспільні гендерні погляди і навпаки.

Дослідивши зміни в моді як в масовій комунікації, можна отримати набагато більше інформації про гендерні взаємовідносини, ніж через біологічне визначення терміну “стать”.

Самоідентифікація людини стала одним із ключових завдань, що виконує костюм, тому що зовнішнє сприйняття суспільством індивіда, часто залежить виключно через його зовнішнішній вигляд.

Тому дослідження співвідношення гендерних трансформацій та трансформації моди як комунікації культури є актуальним у розрізі культурологічного аналізу через призму соціокультурних змін.

Висновки. Сучасна мода є специфічним феноменом сучасності та оригінальності, які виражають прагнення до несхожості, індивідуальності, з одного боку, і дотримання загальному для всіх «духу часу», з іншого. Відображаючи усі соціально-культурні процеси, мода дає можливість віддзеркалювати все, що властиве людині, незалежно від її соціального положення, зберегти і виразити свій особовий початок. Те нове, що необхідне людині, швидко входить в моду, а непотрібне відкидається. Таким чином, мода допомагає суспільству пристосуватися до постійно

змінних умов існування і визначити свої майбутні потреби.

Треба відзначити, що мода досить чітко відчуває та відображає як зміни умов людської життєдіяльності, особливо ріст предметно-виробничої активності людей, так і ріст їх внутрішніх, соціально-психологічних потреб. Мода як необхідний елемент культури є невід'ємною складовою частиною способу життя людей, здатна адекватно репрезентувати зміни, що відбуваються в суспільстві, виступати своєрідним індикатором соціокультурних трансформацій і служити однією з тих мов, якою кожна культура сама «говорить» про себе.

Тому досить логічно, що питання чіткого визначення гендеру не входить в основні потреби сьогоднішнього одягу. Все частіше в моду входять універсальні речі, які легко підлаштовуються під будь-яку статуру незалежно від статі. Тому вільні силуети, прості лінії та зрозумілі форми залишаються на піку вже більше ніж десятиліття, що досить незвично для самого поняття мінливості моди. Сьогодні, коли змінюється ритм життя, коли люди намагаються жити енергійніше, вільніше, встигнути скрізь і всюди, мода часом набуває незвичних, на перший погляд, рис. Разом з тим вона завжди буде прагнути до мобільності, доцільності, зручності, практичності, розкутості та природності. Мода завжди буде взаємодіяти з суспільством і навпаки.

Сучасна мода починає стирати кордони між соціальним статусом, гендером та віком. Адже трансформаційні процеси, що відбуваються у суспільстві, безпосередньо стосуються трансформації культури і зміни у моді, оскільки мода є одним із структурних елементів культури.

Література

1. Butler, J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, 272 с.
2. Case, S. Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, 336 с.
3. Cavallaro, D., & Warwick, A. Fashioning the frame: Boundaries, dress, and body. Oxford: Berg, 1998, 256 с.
4. Chrisman-Campbell, K. How Unisex Clothing Became a Symbol of the 20th Century's Culture Wars. The Atlantic : веб-сайт. URL: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/when-unisex-was-the-new-black/390168/ (дата звернення: 20.06.2021)
5. Crane, D. Fashion and its social agendas class, gender and identity in clothing. Johanneshov: TPB, 2009, 304 с.
6. Marcangeli, S. Undressing the Power of Fashion: The Semiotic Evolution of Gender Identity By Coco Chanel and Alexander Mcqueen. Bucknell University : веб-сайт. URL: https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/300/ (дата звернення: 20.06.2021)
7. Parker, E. Semiotics in Fashion article. Emily Parker blog : веб-сайт. URL: https://web.archive.org/web/20130711033207/http://emulehparker.co.uk/semiotics-in-fashion-article/ (дата звернення: 23.06.2021)
8. Кущик І.В. Gender transformations of fashion evolution. // І.В.Кущик Тези доповідей міжнародної конференції «The Days of Science» (21-22 квітня 2021), Київ, КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 502 с.

References

1. Butler, J. (2015). Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. [in English]
2. Case, S. (1990). Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre. Baltimore: Johns Hopkins University Press[in English]
3. Cavallaro, D., & Warwick, A. (1998). Fashioning the frame: Boundaries, dress, and body. Oxford: Berg [in English]
4. Crane, D. (2009). Fashion and its social agendas class, gender and identity in clothing. Johanneshov: TPB. [in English]
5. Chrisman-Campbell, K. (2015, April 15). How Unisex Clothing Became a Symbol of the 20th Century's Culture Wars. Retrieved from https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/when-unisex-was-the-new-black/390168/ (date of application: 20.06.2021) [in English]
6. Marcangeli, S. (n.d.). Undressing the Power of Fashion: The Semiotic Evolution of Gender Identity By Coco Chanel and Alexander Mcqueen. Retrieved from https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/300/ [in English]
7. Parker, E. (2013). Semiotics in Fashion article. Emily Parker blog. Retrieved from https://web.archive.org/web/20130711033207/http://emulehparker.co.uk/semiotics-in-fashion-article/ (date of application: 23.06.2021) [in English]
8. Kushchyk I. (2021). Gender transformations of fashion evolution. Proceedings from an international conference «The Days of Science» (pp. 201-203) [in English]

Стаття надійшла до редакції 28.04.2021
Отримано після доопрацювання 18.05.2021
Прийнято до друку 24.05.2021

УДК 7.075:[008:338.3-028.26
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244405

Цитування:
Лавренюк С. В. Продюсер в кіно: європейський культурний контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 72-78.

Lavreniuk S. (2021). Film producer: European cultural context. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 72-78 [in Ukrainian].

Лавренюк Сергій Віталійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9979-5688

ПРОДЮСЕР В КІНО: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Мета статті полягає у виявленні специфіки розвитку діяльності продюсера в кіно у контексті європейського культурного обширу та окресленні векторів взаємовпливу продюсерської діяльності в країнах європростору й України. **Методологія дослідження**. В опрацюванні теми було застосовано історичний метод задля виявлення особливостей походження й розвитку професії кінопродюсера під впливом соціокультурних, економічних, політичних факторів, зокрема, й на теренах України; аналітичний метод та методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, що стали в нагоді в процесі встановлення мистецьких, виробничих, організаційних, управлінських, фінансово-економічних особливостей діяльності кінопродюсера в європейському культурному просторі. Задля мистецтвознавчого та культурологічного аспектів вивчення проблеми були застосовані методи систематизації та аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що походження професії продюсера в кіно розглядається як в контексті європейського культурного простору, так і українського, й стало предметом спеціального багатовекторного дослідження; аргументовано та уточнено зміст концептів «продюсер в кіно», «продюсерська система» як специфічної унікальної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; доведено доцільність використання компаративістського методу задля вивчення та маніфестації особливостей продюсерської діяльності у фільмотворчому процесі європейського та вітчизняного культурного простору. **Висновки**. Ознайомлення з матеріалами дослідження збагачує арсенал знань щодо особливостей походження діяльності кінопродюсера в культурі фільмовиробництва європейських країн та України й складає наукове підґрунтя їх використання в навчальних курсах з теорії та історії культури, зокрема кіномистецтва, продюсування й режисури.

Ключові слова: кіномистецтво, європейський культурний простір, кінопродюсер, кінематограф України, кінорежисер, фільм.

Lavreniuk Sergey, *Applicant, National Academy of Culture and Arts Management*

Film producer: European cultural context

The purpose of the article is to identify the specifics of the development of the producer's activity in cinema in the context of the European cultural space and to outline the vectors of mutual influence of the producer's activity in the countries of the Eurospace and Ukraine. **Methodology.** In elaborating the topic, the historical method was used to identify the peculiarities of the origin and development of the profession of film producer under the influence of socio-cultural, economic, political factors, in particular, in Ukraine; analytical method and methods of scientific analysis, comparison, generalization, which came in handy in the process of establishing artistic, production, organizational, managerial, financial and economic features of the film producer in the European cultural space. For the sake of art history and culturological aspects of studying the problem, methods of systematization and analysis were used. **The scientific novelty** of the study is that the origin of the profession of producer in cinema is considered in the context of both European and Ukrainian cultural space, and has become the subject of a special multi-vector study; the content of the concepts of "film producer", "production system" as specific unique integrity and unity of interconnected elements is argued and clarified; the expediency of using the comparative method to study and manifest the peculiarities of production in the filmmaking process of European and domestic cultural space is proved. **Conclusions.** Acquaintance with the materials of this study enriches the arsenal of knowledge about the origins of the film producer in the culture of film production in European countries and Ukraine and provides a scientific basis for their use in courses on theory and history of culture, including filmmaking, production and directing.

Keywords: cinematography, European cultural space, film producer, cinema of Ukraine, film director, film.

©Лавренюк С. В., 2021

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття у сучасному соціокультурному середовищі, зокрема України, все більш затребуваною виступає продюсерська діяльність, що зумовлено «повсюдним зростанням соціального та економічного значенням культурних індустрій» (серед яких назвемо й кіноіндустрію), підсиленням та невпинним «розширенням ареалу рекреаційних культурних практик нового інформаційного суспільства у глобальному вимірі» [6, 107]. Разом із тим, актуалізація продюсерської культуротворчості на теренах вітчизняного аудіовізуального виробництва й дистриб'юції вимагає проєкції у сьогодення і адаптації здобутків європейського інституту продюсерства (які склались історично) в українській продюсерській школі (котра наразі лише формується), що може слугувати потужним підґрунтям її подальшого розвитку й функціонування.

Аналіз досліджень і публікацій. Діяльність продюсера як в кіно, так і в інших сферах культурної діяльності в різний час була обрана предметом наукових досліджень цілої низки авторитетних українських й зарубіжних науковців та практиків художньо-мистецької царини: Г. Арістарко, Л. Госейка, С. Комарова, В. Мирославського, Г. Погребняк, О. Роднянського, К. Станіславської, К. Стеценка, О. Стогній, М. Ткаченко, О. Мусієнко, Т. Адлєра, Ж.-П. Жанкола, Є. Карцева, В. Огурчікова, А. Кукаркіна, Д. Лоусона, В. Михайлова, Р. Паопелло, Дж. Парді, П. Роффмана, Ж. Садуля, Є. Тєпліца інших, що, застосовуючи багатовекторність культурологічного підходу, широко висвітлювали різні аспекти творчо-виробничої діяльності продюсера і крізь призму історико-культурного становлення та розвитку професії, і в контексті функціонування в сучасних умовах як європейського, так і вітчизняного культурного простору. Зокрема, О. Мусієнко відзначає, що «кіно – перше в сім'ї технологічних мистецтв, що змінили характер самої візуальності. Воно найтісніше пов'язане з виробництвом. Отже, цей фактор і викликає до життя професію, яка органічно об'єднує виробниче і творче начала» [5, 2]. Своєю чергою, М. Ткаченко в роботі «Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця XX – початку XXI століття» вказує, що «появі кінематографа і народження професії кінопродюсера сприяв бурхливий розвиток у передових країнах тогочасного світу науки, природознавства, техніки, економіки, театрального мистецтва та засобів масової комунікації, що передували виникненню кіно – зокрема здобутки в галузі технології підготовки і у проєктуванні рухомих зображень (тіней, малюнків), розвитку форм організації їх показу для отримання комерційної вигоди [8, 4]. У праці «Роль продюсера в контексті європейських цінностей» О. Стогній артикулює думку про те, що нині «процес євроінтеграції торкнувся всіх сфер господарської та культурної діяльності, у тому числі й продюсерської індустрії, а саме орієнтація продюсерської діяльності на формування європейських цінностей у суспільстві через продукт, який він генерує та просуває. Зусилля продюсера в цьому руслі забезпечить одночасно конкурентоспроможність проектів та формування громадянського суспільства з правильними особистісними орієнтаціями» [9, 65].

Мета статті. Виявити специфіку розвитку діяльності продюсера в кіно у контексті європейського культурного обширу та окреслити вектори взаємовпливу продюсерської діяльності в країнах європростору й України

Виклад основного матеріалу. Виникнувши як ярмарковий атракціон і синтезувавши надбання суміжних видів мистецтва, кіно досить швидко маніфестувало як власну унікальну кіномову, так і специфічний досить затратний спосіб продукування й поширення, що, власне, і стимулювало стрімкий розвиток підприємницької діяльності. Аналіз розвитку кіномистецтва ще на ранніх його етапах дає підстави констатувати: і в європейських країнах (зокрема Україні), і в США, і в країнах Сходу підприємництво в царині кіно зароджується одночасно зі становленням його як особливого техногенного виду мистецтва.

Свідченням тому є вже діяльність успішних піонерів кінопоказів Антуана, Огюста та Луї Люм'єр, котрі будучи досить заможними підприємцями (що володіли кількома фабриками з виготовлення фотоматеріалів й статутним капіталом у 3 млн франків) не лише запропонували світові універсальної (й, що важливо, зручної в користуванні, оскільки уможливлювало безпосередньо знімання, друк фільмокопій та їх демонстрацію) конструкції кіноапарат і стояли біля витоків різноманітних способів зйомки, а й заклали підвалини публічної демонстрації та поширення кіно як найбільш масового виду мистецтва, швидко поставивши його на підприємницькі рейки й, по суті, заклавши основи майбутньої продюсерської діяльності в

європейському культурному просторі [12]. При цьому, нагадаємо, що публічний показ відповідно до Закону України «Про кінематографію», передбачає демонстрацію (або публічне сповіщення) фільму, виступає професійною кінематографічною діяльністю, яка полягає в показі фільму глядачам у призначених для цього приміщеннях (кінотеатрах, інших кіновидовищних закладах), на відеоустановках, а також каналами мовлення телебачення [2].

О. Чудна в роботі «Брати Люм'єр – творці кінематографа» пише таке: «Наприкінці літа 1895 року брати поїхали провідати батька. Вони сказали йому: «Прилад ми винайшли, а що тепер нам з цим робити?». Батько ж їм відповів: «Я цим займуся, ми зараз організуємо публічний показ». І от 28 грудня 1895 року в Парижі, знявши за 30 франків в день «Гранд кафе» на бульварі Капуцинів, 14, вони продемонстрували свій винахід та влаштували перший в світі публічний кіносеанс. Вхідний квиток коштував лише один франк ($4,3 на сьогоднішні гроші), куплено було 35 квитків. Брати організували в підвалі кінозал і один з них, крутячи ручку кінематографа, проектував зображення на екран. І от глядачі на розтягнутому білому полотні бачать, як оживають немудрі сценки з міського життя, тривалість кожної була менше хвилини. Враження залишалися неймовірні» [11]. Прикметно, що на тому доленосному для майбутньої долі кінематографа показі демонструвався і сюжет «Вихід робітників з фабрики Люм'єр», що ще раз підтверджує, продукування й поширення фільмової продукції – справа досить заможних людей, або таких, що зможуть віднайти кошти на фільмовиробництво та прокат і неможливе без певних матеріальних затрат.

Виготовивши численні кіноапарати, тисячі короткометражних фільмів та навчаючи зйомкам і фільмодемонстрації десятки агентів-операторів, сімейство Люм'єр, здійснивши значні фінансові затрати, розіслали їх по усьому світу, тим самим, розвиваючи власну рекламно-комерційну діяльність. Це, своєю чергою, сприяло поширенню кіно у світі, здобуттю популярності доступного виду розваг у широкого глядацького загалу і доводило перспективність нового, затребуваного публікою, виду бізнесу [13].

У фундаментальній праці «Історія українського кінематографа. 1896–1995» Любомир Госейко вказує, що «після перших успіхів жанрової рухомої фотографії по Європі – в Парижі, Лондоні, Брюсселі, Берліні, Санкт-Петербурзі, Москві – поступ кінематографа братів Люм'єр сягає і України – першим його громадським показом в Одесі 18 серпня 1896 року за участи французьких кіномеханіків Поля Декора і Маріуса Шапуї». Автор уточнює, що призначені представником ліонської фірми в Росії Артюхом Грюнвальдом, вони об'їжджають територію України від літа 1896-го до осені 1897 року». Дослідник констатує і такий прикрий факт порушення авторського права й своєрідного українського «підприємництва», а по суті кінопіратства в демонстрації кіно. Тож як Л. Госейко засвідчує, що «після прибуття 17 серпня 1896 року до Одеси Декор і Шапюї помічають, що вони тут не перші. З-поміж іще трьох конкурентів, які безуспішно намагались пристосувати власні апарати до люм'єрівського – сіне-люм'єр, хрономатограф, сейнематограф, – одесит К. Краузе демонстрував дивом роздобуту славнозвісну стрічку «Прибуття поїзда на вокзал Ла-Сіота», чим порушував абсолютне право французького патенту показувати її по парках, цирках та інших публічних місцях» [1, 7].

Свій внесок у фундування європейського інституту продюсерства та кіновиробництва здійснили й французькі підприємці Пате (з яких саме Шарлю Пате, що спродюсував близько 400 фільмів, поталанило в кінобізнесі найбільше). Заснувавши у 1896 спочатку лише невеличку фірму «Брати Пате» («Pathe-Freres») з поточного виробництва й продажу кінообладнання (знімального та проєктувального), короткометражних сюжетів (сенсаційно-пригодницького, детективного мелодраматичного, науково-популярного, комічного штибу), кінопідприємці вже через рік об'єднали п'ятнадцять акціонерних товариств і створили гігантську компанію «Pathe Cinema» зі статутним капіталом в 1 мільйон швейцарських франків, тоді як у 1912 році капітал кінопідприємства сягнув понад 30 мільйонів. Показово, що досить швидко (вже 1897 року), усвідомивши перспективність кінобізнесу, брати Пате монополізували виробничо-технологічний і дистриб'юційний процес продукування й поширення фільмової продукції через створення об'єднанної компанії «Societe Pathe Freres», схваливши як логотип «галльського півня» (що вже на той час убезпечувало від кінопіратства). Створивши численні філії в багатьох країнах світу (зокрема й в Росії, а, отже, й в Україні), компанія Пате до 1906 року стала не лише світовим лідером по виробництву й поширенню фільмової продукції, а й бажаним престижним

роботодавцем для багатьох талановитих режисерів і навіть підприємців, що стали розвивати, сказати б, не лише «місцеву кіносправу», а й створювати український кінолітопис. Так Л. Госейко стверджує, що в 1908 році «фірма «Пате» випускає серію із 22 стрічок під назвою «Мальовнича Росія», з яких мають безпосередній стосунок до України «Пожежа в Одесі», «Мальовнича Одеса», «Мальовничий Київ» [1, 15].

Не менш значимий вклад у розвиток продюсерської діяльності як в європейському, так і світовому культурному просторі було здійснено французьким ініновинахідником і кінопідприємцем Леоном Гомоном. Будучи спершу лише очільником компанії з продажу фотоматеріалів і устаткування («Comptoire General de la Photographie») у короткий термін він став успішним і в чомусь небезпечним конкурентом підприємницькій діяльності братів Люм'єр, адже не лише патентує свій перший апарат марки «Хроно» (де завдяки новій системі обтюратора (затемнення) була досягнута повна нерухомість зображення на екрані і абсолютно усунуто миготіння), але й, створюючи студію та спеціальні майстерні, налагоджує їм масове виробництво й продаж кінообладнання. Саме Л. Гомон як обачливий кінопідприємець, піклуючись про безпечність публічних показів, вперше в світі винаходить, виробляє, встановлює у власних глядних залах та реалізує усім бажаючим проектори системи «Гомон», конструкція яких (була оснащена особливим протипожежним щитком) передбачала попередження займання кіноплівки й запобігала пожежам, що на межі XIX – XX століття були досить розповсюдженим явищем. Разом із тим, намагаючись догодити вибагливим смакам публіки, Леон Гомон конструює й патентує унікальні кінопристрої: проектувальний і звуковідтворювальний апарат («Filmparlants»), в якому було синтезовано здобутки грамофона і кінопоказу, а також кінопроектор «Chronochrome», що репродукував проекцію зображення в кольорі [14].

Блискучий стратег Л. Гомон, не припиняючи, по суті, операторсько-режисерської діяльності (у фільмуванні переважно хронікальних сюжетів), засновує у 1906 році компанію «Etablissements Gaumont» (з уставним капіталом 2,5 млн франків, що вже в 1913 році становитиме 2 млн, а в 1921 – 10 мільйонів франків), де створює комфортні умови для творчості таких талановитих режисерів, як Аліс Гі, Луї Фейяд, Жан Дюран, Ромео Бозетті, Леонс Перре, Еміль Кохль, що фільмуватимуть різножанрові стрічки: комедії, драми, вестерни, екранізації, поліцейські, фантастичні, анімаційні стрічки, розуміючи, що це стане в нагоді у завоюванні глядацького інтересу, що, своєю чергою, сприятиме примноженню капіталу, розвитку й розширенню компанії. Тож не випадково успішний французький продюсер не лише вкладає кошти в будівництво паризького кінотеатру «Gaumont-Palace» найбільшого (на 3400 місць) на той час кінотеатру в світі, а й, впевнений у майбутньому кіно, концентрує центр виробництва у Франції, при цьому створюючи складну й багатоступінчату організацію філій у багатьох країнах світу, зокрема, і в США, в Росії (а, отже, й в Україні) [3].

Розвиток професії продюсера в кіно наприкінці XIX – початку XX століття, зокрема в Україні, свідчив про те, що багато з тих по суті подвижників, хто намагався продукувати кіносюжети й прагнули їх публічно демонструвати (де демонстратор фільму відповідно до Закону України «Про кінематографію» – суб'єкт кінематографії, який здійснює демонстрування (публічний показ) фільму, тоді як суб'єкт кінематографії – фізична або юридична особа, яка займається будь-яким видом професійної діяльності у сфері кінематографії [2]), не завжди витримували як економічну конкуренцію чи то в силу браку коштів, чи відсутності організаційних здібностей, невміння чи то небажання займатись водночас і творчою, підприємницькою діяльністю в кінематографії, що передовсім пов'язана з виробництвом, розповсюдженням та демонструванням (публічним показом) фільмів з метою одержання прибутку [2].

К. Стеценко в роботі «Структура діяльності сучасного українського продюсера у сфері шоу-бізнесу» намагається віднайти принципову «відмінність підприємницької діяльності продюсера від його управлінської, менеджерської роботи» у сучасних соціокультурних реаліях і висловлює переконання, що «головною відмінністю продюсера як підприємця є його ставлення до бізнесу. За всіх обставин він виступає законним власником свого підприємства, своєї справи, свого проєкту». Крім того, автор додає, що «за всіх обставин він виступає законним власником усіх можливих прибутків, а також несе персональну відповідальність за всі можливі збитки та ризики своєї підприємницької діяльності» і як власник бізнесу саме «продюсер стає працедавцем, який наймає на

роботу артистів, менеджерів, фахівців інших професій та обслуговуючий персонал». Важливою, як вважає К. Стеценко, «групою статусних і функціональних обов'язків продюсера, є його відношення до інвестування», оскільки несуттєво, «чиї гроші вкладаються у підприємство або бізнес-проект». Головним і найбільш суттєвим є той факт, що вся фінансова, юридична та моральна відповідальність «за залучення та ефективність реалізації інвестицій або донорських коштів у проекти» покладена саме на продюсера. Дослідник доходить висновку, що «продюсер є найвищою відповідальною інстанцією прийняття стратегічних рішень щодо змісту, напрямків та форм реалізації своїх проектів та всієї підприємницької діяльності [7, 228].

З огляду на сказане, досвід фільмування й показу кінопродукції А. Федецьким, відомим харківським фотографом-підприємцем, виявився невдалим і безперспективним з точки зору основних засад продюсерської діяльності. При цьому нагадаємо, що в приміщенні Харківського оперного театру більш ніж тисячному зібранню 1 і 6 грудня 1896 року, він здійснив демонстрацію хронікальних сюжетів, отримавши виключне право на «виготовлення для продажу в Росії плівок негативнопозитивних з різними видами для хронофотографа Демені» [4, 38]. Прикметно, що фотомайстер уперше в Європі, використовуючи в кінопроектувальному апараті електричне джерело світла, продемонстрував власні кінострічки, серед яких: «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького полку»; «Відхід потяга від харківського вокзалу»; «Катання на Красній площі»; «Хресний хід із Куряжа до Харкова» [4, 42]. Однак досить швидко успішний митець усвідомив неможливість ведення комерційної діяльності. Як зазначає в книзі «Альфред Федецький поет фотографії» В. Мирославський, «сеанси в Харкові не окупили затрат на дороговартісне кіновиробництво. Зйомка фільмів не компенсували ні затраченої праці, ні вартості плівки, ні хімікатів на її обробку». Так, як вказує дослідник, «півхвилинний сюжет «Перенесення ікони Озерянської Божої Матері» мав довжину 35 метрів. Фільм такого метражу у 1900 році коштував виробнику майже 500 карбованців. Одначе у 1896 році вартість сирої плівки була вищою, відповідно, й виробництво фільму обходилось дорожче». До того ж, співпрацюючи із фірмою Л. Гомона український піонер кінозйомок зазнав на собі порушення французьким кінопідприємцем угоди про «виключне право», що його придбав Федецький на виготовлення для продажу в Росії плівок негативно-позитивних з різними видами для хронофотографа Демені, що не мало наслідків. На переконання вченого, талановитий фотохудожник і кінематографіст-початківець навіть не прагнув захистити свій підприємницький пріоритет, то ж не знайшовши можливості для збуту своїх фільмів, і, не отримавши замовлень Л. Гомона, вимушений був цілковито відмовитись від фільмування. У підсумку В. Мирославський переконливо доводить, що кінопідприємницька діяльність А. Федецького не була такою вже невтішною, адже кінозйомки та кіносеанси влаштовувались ним, зокрема, й з рекламною метою, «для забезпечення курентоспроможності свого підприємства» – фотографічного. З іншого боку, дослідник висловлює думку, що «кінематограф був сприйнятий Федецьким як чудове творіння людського розуму. Фінансовий прибуток від нового видовища цікавив його незрівнянно менше, ніж передбачення художньо-зображальних можливостей кіноекрану [4, 49], що й змусило його відмовитись від такого виду підприємницької діяльності.

На противагу А. Федецькому діяльність Д. Сахненка – піонера кіновиробництва на теренах України у місті Катеринославі слід вважати більш успішною. Будучи кореспондентом фірми «Пате» в Україні у 1908–1911 рр., кмітливий механік-самоук спершу (одержавши від «представника французької фірми знімальний апарат і декілька коробок кіноплівки» [10]), лише фільмував хронікальні події Катеринослава, представлені як триптих: «Прибуття до міста імператора Миколи II 31 січня 1915 року», «Революційні події лютого 1917 року в Катеринославі», «Дніпро», проте згодом здібний хронікер створює вже власне кінотовариство, вдаючись, передовсім, до виробництва ігрового кіно. Заснувати Південноросійське кінематографічне товариство (разом з комерсантом Шукліним) «Шуклін, Сахненко і К° «Батьківщина» йому вдалось завдяки обставинам, про які йдеться в роботі М. Чабана «Піонер українського кіно Данило Сахненко». Автор зазначає, що катеринославський кореспондент «Пате» працював настільки успішно, що невдовзі одержав листа, в якому повідомлялось, що вартість надісланого за ним кіноматеріалу покривала вартість кіноапарата. Це і давало підстави передати йому компанією «Пате» кіноапарат у власність. То ж саме знімальна камера «Пате» і стала внеском Д. Сахненка в

справу акціонерного товариства, тоді як пайовики, стверджує дослідник, «вкладаючи в справу своє майно й гроші, не без підстав сподівалися швидко розбагатіти. Вони вірили в «золоті руки» мандриківського парубка Данила Сахненка, кореспондента фірми Пате», а ще в його підприємницький хист [10].

Фільмуючи у співпраці з театральною трупою М. Садовського фільми «Наймичка», «Наталка Полтавка», а згодом і такі великі постановочні проєкти, як «Облога Запоріжжя», «Любов Андрія» (за «Тарасом Бульбою» М. Гоголя), «Полтава» інші, Д. Сахненко виконує не лише виробничо-організаційні функції, а й творчі. Як зазначає М. Чабан, у перше десятиліття ХХ ст. «кінорежисерів у сучасному розумінні не було. Тож головною творчою силою й керівником зйомок виступав власник таємниць кіноапарата Сахненко. Знімаючи, він, водночас, командував своєму помічникові або вільному від зйомки акторові, що стояв поруч з апаратом, і той, передаючи команди оператора, лементував: біжіть, падайте, вмирайте!» [10]. Це ще раз підтверджує той факт, що продюсерська діяльність передбачає багатовекторність реалізації особистості як у творчому відношенні, так і організаційно-управлінському.

Наукова новизна роботи. У статті було аргументовано та уточнено зміст концептів «продюсер в кіно», «продюсер фільму», «продюсерська система» як специфічної унікальної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів, зокрема «продюсер фільму – фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму»; продюсерська система – система у сфері кінематографії, яка в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрування (публічного показу) фільмів» [2]. Крім того, походження професії продюсера в кіно було розглянуто як в контексті європейського культурного простору, так і українського, що й стало предметом спеціального багатовекторного дослідження.

Висновки. Доводячи доцільність використання компаративістського методу задля вивчення та маніфестації особливостей продюсерської діяльності у фільмотворчому процесі європейського та вітчизняного культурного простору, нами було встановлено, що специфічні риси й форми професії продюсера в кіно, сформовані на теренах європейського фільмовиробництва й дистриб'юції на початку ХХ століття актуальні в проєкції у фільмотворчий процес сьогодення. Разом із тим, нами було встановлено, що адаптація здобутків європейського інституту продюсерства (які склались історично) в українській продюсерській школі (котра поки перебуває в стані формування), можуть слугувати потужним підґрунтям її подальшого розвитку й функціонування на теренах сучасного культурного простору України.

Література

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1898–1995 / Пер. із франц.– Київ:КІНО-КОЛО, 2005.464 с.
2. Закон України «Про кінематографію». URL: https:// zakon. rada. gov. ua/ laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 23.07.2020).
3. Милокумов Э. Гомон Леон. URL: http://chtoby-pomnili. net/ page. php?id=708 (дата звернення: 26.08.2020).
4. Мирославський В. Альфред Федецький поет фотографії. Харків: Фактор, 2010. 216 с.
5. Мусієнко О.О. Продюсер як творча особистість в контексті аудіовізуальної культури: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.04. Кіномистецтво і телебачення. Київ. 2011. 20 с.
6. Стеценко К. Системотворча роль проекту шоу-бізнесу у формуванні комплексу інтегрованих маркетингових комунікацій // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: традиції, концепції, перспективи. Зб. наукових праць / Відп. за випуск С. М. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2013. С.108–111.
7. Стеценко К. Структура діяльності сучасного українського продюсера у сфері шоу-бізнесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: традиції, концепції, перспективи. Зб. наукових праць / Відп. за випуск С. М. Садовенко. Київ:НАКККіМ,2013. С.225–231.
8. Ткаченко М.К. Становлення світового інституту кінопродюсерів в системі кіновиробництва кінця ХХ – початку XXI століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Теорія та історія культури. Київ.2002.23с.
9. Стогній О. М. Роль продюсера в контексті європейських цінностей // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / Наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2018. С.60–65.
10. Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко . Дніпропетровськ: ДОУНБ, 2010. 60 с. URL: https:// www. libr.dp.ua/kray_face_sakhnenko.html (дата звернення 02.06.2020).
11. Чудна О. Брати Люм'єр – творці кінематографа. URL: https:// phm.

cuspu.edu.ua/nauka/naukovo-populiarni-publikatsii/1760-braty-lium-ie250r-tvortsi-kinematohrafa.html (дата звернення 26.02.2019).

12. Lamotte Jean-Marc. Lumiere et fils // Encyclopedia of Early Cinema / Richard Abel (Ed.). Routledge, 2005. P. 396–398.

13. Lumiere brothers. French inventors //The Editors of Encyclopaedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers (дата звернення 03.04.2020).

14. Mannoni Laurent. Leon Etrnest Gaumont. French producer. URL: https://www.victorian-cinema.net/gaumont (дата звернення 05.06.2020).

References

1. Hoseiko L. (2005). History of Ukrainian cinema. 1898–1995.(Trans.). Kyiv: KINO-KOLO [in Ukrainian].

2. Law of Ukraine "On Cinematography". Retrieved from: https:// zakon. rada. gov. ua/ laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text [in Ukrainian].

3. Milokumov E. Gomon Leon. Retrieved from: http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=708 [in Russian].

4. Myslavskyi V. (2002). Alfred Fedetskyi is poet of photography. Kharkiv: Faktor, 2010 [in Ukrainian].

5. Musiienko O.O. (2011). Producer as a creative person in the context of audiovisual culture: Candidate's thesis. Film and television. Kyiv [in Ukrainian].

6. Stetsenko K. (2013). The system-creating role of a show business project in the formation of a complex of integrated marketing communications. Producer activities in the cultural and artistic space of the XXI century: traditions, concepts, prospects. Coll. scientific works. S. M. Sadovenko (Ed.). Kyiv: NAKKKiM, pp.108–111 [in Ukrainian].

7. Stetsenko K. (2013). The structure of modern Ukrainian producer activity in the field of show business. Producer activities in the cultural and artistic space of the XXI century: traditions, concepts, prospects. Coll. scientific works. S. M. Sadovenko (Ed.). Kyiv: NAKKKiM, 2013, pp. 225–231 [in Ukrainian].

8. Tkachenko M. K. (2002). Formation of the world institute of film producers in film production system of the end of the XX - the beginning of the XXI century: Extended abstract of candidate's thesis. Theory and history of culture. Kyiv [in Ukrainian].

9. Stohnii O. M. (2018). Producer's role in the context of European values. Producer activities in the cultural and artistic space of the XXI century: challenges and concepts of today. Coll. scientific works. S. M. Sadovenko (Ed.). Kyiv : NAKKKiM, pp. 60–65. [in Ukrainian].

10. Chaban M. A pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko. Dnipropetrovsk: DOUNB, 2010. URL: https:// www. libr.dp.ua/kray_face_sakhnenko.html [in Ukrainian].

11. Chudna O. Liumier Brothers are creators of cinema. Retrieved from: https:// phm. cuspu.edu.ua/nauka/naukovo-populiarni-publikatsii/1760-braty-lium-ie250r-tvortsi-kinematohrafa.html.[in Ukrainian].

12. Lamotte Jean-Marc. (2005). Lumiere et fils. Encyclopedia of Early Cinema. Richard Abel (Ed.). Routledge. P. 396–398. [in French].

13. Lumiere brothers. French inventors. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Retrieved from: https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers [in English].

14. Mannoni Laurent. Leon Etrnest Gaumont. French producer. Retrieved from: https: // www.victorian-cinema.net/gaumont [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.02.2021
Отримано після доопрацювання 18.02.2021
Прийнято до друку 25.03.2021

УДК 7.036 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244406

Цитування:
Шевченко М. Є. Ідеологічні та художні чинники відродження національної культури у кризові періоди 1917-1930-х та кінець 1950-х – початок 1970-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 79-86.

Shevchenko M. (2021). Ideological and artistic factors of the revival of national culture in the crisis periods of 1917-1930 and the end of the 1950s - the beginning of the 1970s. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 79-86 [in Ukrainian].

Шевченко Мирослава Євгеніївна,
аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4243-024X
myroshe@gmail.com

ІДЕОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ ЧИННИКИ ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У КРИЗОВІ ПЕРІОДИ 1917-1930-Х ТА КІНЕЦЬ 1950-Х – ПОЧАТОК 1970-Х РОКІВ

Мета статті полягає у необхідності дослідження ідеологічних та художніх чинників відродження національної культури у кризові періоди 1917-1930-х та кінця 1950-х – початку 1970-х рр., аналізі спільних намірів та творчих здобутків у творенні нових догм української культури, вплив політичних процесів на культуру та мистецтво. **Методологія дослідження** ґрунтується на аналітичному методі, що полягає у вивченні історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел. Культурно-історичний – для розгляду загального стану українського образотворчого мистецтва означених періодів, мистецтвознавчий – дає аналіз явища в мистецькому контексті. Історично-порівняльний метод шляхом порівняння дає можливість виявити спільність та відмінність історичних процесів та явищ. **Наукова новизна** полягає у виявленні ідеологічних та художніх чинників відродження національної культури у кризові періоди 1917-1930-х та кінця 1950-х – початку 1970-х рр. **Висновок**. Розкрито основні засади ідеологічних та художніх чинників творення національної культури у періоди 1917-1930-х та кінця 1950-х – початку 1970-х рр. Проаналізовано основні принципи та методи відродження української культури у зазначені періоди.

Ключові слова: культура XX століття, шістдесятники, національна культура, мистецтво XX століття

Shevchenko Myroslava, *Postgraduate Student of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Sciences of Ukraine*

Ideological and artistic factors of the revival of national culture in the crisis periods of 1917-1930 and the end of the 1950s - the beginning of the 1970s.

The purpose of the article is to study the ideological and artistic factors of the revival of national culture in the crisis periods of 1917-1930 and late 1950's - the early 1970s, analysis of common intentions and creative achievements in creating new dogmas of Ukrainian culture, the impact of political processes on culture and art. **The methodology** is based on the analytical method, which consists of the study of historical, art, and cultural sources. Cultural-historical - to consider the general state of Ukrainian fine arts of these periods, art history - provides an analysis of the phenomenon in an artistic context. The historical-comparative method, by comparison, makes it possible to identify commonalities and differences between historical processes and phenomena. **The scientific novelty** is to identify ideological and artistic factors in the revival of national culture in the crisis periods of 1917-1930's and late 1950's - early 1970's. **Conclusion.** The basic principles of ideological and artistic factors of the creation of national culture in the periods of 1917-1930 and the end of the 1950s - the beginning of the 1970s are revealed. The basic principles and methods of the revival of Ukrainian culture in the specified periods are analyzed.

Keywords: culture of the twentieth century, the sixties, national culture, art of the twentieth century.

Актуальність теми. Осмислення та аналіз ідеологічних та художніх чинників у кризові періоди 1917-1930-х та другої половини XX століття є необхідними у контексті розуміння художніх процесів, впливів на мистецтво та культуру сьогодення. Сенсом обох мистецьких цілей було творення національного як за мовою, так і за змістом мистецтва. Відтак

©Шевченко М. Є., 2021

важливо дослідити проблему формування українського національного мистецтва на початку ХХ ст. та чинники, діяльність яких спрямовувалася на націотворчий контекст мистецтва. Досі не досліджувався порівняльний аспект двох кризових періодів 1917-1930-х та 1960-1970-х ХХ століття. Для усвідомлення надбання національної культури другої половини ХХ століття – є графіка художників-шістдесятників, у контексті відродження національного мистецтва. Доля представників цих двох мистецьких періодів вказує на певну циклічність.

Європейський учений Т. Еліот писав: «Я не хотів би вдавати, ніби політика й культура не мають нічого спільного. Коли б вони могли існувати цілком окремо, проблема справді була б простішою. Політична структура нації має істотний вплив на її культуру і навпаки – сама зазнає істотного впливу з її боку», тому чи не найточніше видно зв'язок культури та політики безпосередньо по історичному перебігу подій ХХ століття [6, 147].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для дослідження виявів ідеологічних та художніх чинників відродження національної культури у кризові періоди взяті для дослідження матеріали першоджерел: періодичні видання, листи, мемуарна література, епістолярна спадщина. Ці джерела зібрані з різних архівів, бібліотек, частина з цих матеріалів вперше використовується в науковому дослідженні. Про становлення мистецтва початку ХХ століття писали: М. Біляшівський, В. Модзалевський, Д. Щербаківський, Л. Членова, К. Широцький, О. Строчай, Р. Шмагало, В. Рубан, О. Лагутенко, Ф. Шміт. Явище шістдесятництва переосмислене у науковців: О. Роготченка статті «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», І. Жиленко «Homo feriens», Л. Алексєєвої, П. Голдберга «Покоління відлиги», Л. Смирної, М. Юр, О. Лагутенко, О. Федорука, Г. Скляренко та інших.

Революційні події 1917-1921 років істотно вплинули на культурний розвиток, де митці потребували самореалізації та плацдарму для творчого зростання, натомість з'явилася необхідність повної віддачі культурного потенціалу потребам та запитам Радянського Союзу. Тяжіння митців до кращих зразків світового мистецтва спонукало до появи цілковитого новаторства у стильовому та концептуальному мистецтві, виникнення нових форм вираження.

Враховуючи важкі наслідки революційних подій для України, варто зазначити, що подальший історичний період відзначився неабияким підйомом української культури та мистецтва зокрема. Регенерація української державності її відстоювання та закріплення позицій, сприяли пробудженню національної свідомості українців, безпосередньо інтелігенції. І, як наслідок, вплив цих віянь на культуру, адже саме інтелігенція є високодуховною і ідейною, рушійною силою культури. І саме цей окіл людей є найбільш освіченим, продукує та насаджує культурні цінності народу. У передреволюційний час українська культура довгий період перебувала під тиском російського царизму. Відповідно «русифікаторська політика, особливо посилена в другій половині XIX ст., постійні заборони української книги та літератури, жорстоке переслідування українського слова, брак україномовних навчальних закладів призвели до того, що Україна на початку ХХ ст. вражала високим відсотком неписьменного населення», проте в цих умовах і виникла на противагу цьому активізація мистецько-культурного життя [19, 50].

Перед революцією у художній освіті діяли на той час несучасні форми та методика навчання, що, в свою чергу, потребувало реформування. Художників з професійними навиками було недостатньо в той час і оплата у цій галузі була досить низькою, де найменш оплачуваним, особливо для молодих митців, були живописні розписи церковних інституцій, а найбільш затребуваним та оплачуваним по замовленнях було написання портретів публічних діячів та приватних персон. Сталим способом заробітку були продажі картин, як з колективних, так і приватних виставок, а подекуди і купували забезпечені поціновувачі, колекціонери та інколи музеї. Після революції 1917 року художник Г. Світлицький описуав свої роки після повернення з Петрограду до Києва як нелегкий період життя, пишучи про голод, невизнання художника: «мене, як художника, ігнорували, я буквально голодував, але безперервно працював, не звертаючи зі свого шляху» [7, 18]. Як Г. Світлицький, так і багато інших митців свідомо відмовлялися від поліпшення матеріального достатку шляхом відмови від співпраці з більшовицькою владою, часто отримували погрози та невизнання з боку нової влади, відтак скульптор А. Страхов писав: «не секрет, що далеко не всі художники стали на сторону революції. Декотрі видатні митці під різними приводами виїжджали за кордон. Менш відомі посунули до української «провінції»... Переконавшись, що мало хто з художників, які в цей час перебували в

Катеринославі, виявляв бажання працювати з радянською владою, губревком видав наказ про мобілізацію всіх майстрів пензля, що проживають у місті» [12, 340].

Посилення цензури стало чи не основною перешкодою у становленні демократичного суспільства та розвитку національно-культурного сегменту суспільства, одним із способів була заборона друку частини літератури, періодичних видань тощо. Під кінець правління гетьманату П. Скоропадського частина українських письменників, діячів культури переховувались від влади, уникаючи арештів, серед них були О. Олесь, К. Стеценко, Д. Донцов та інші [5, 14].

Однією з найвизначніших подій XX століття було заснування Української академії мистецтв, яка стала початком великого об'єднавчого культурного плацдарму всеукраїнського значення і «до складу викладачів першої Національної художньої академії запросили відомих майстрів, яким було притаманне спільне прагнення – поєднати давні традиції українського мистецтва з новими відкриттями європейських художніх течій» [19, 149].

Когорта видатних художників, які стали викладачами Академії, а це О. Богомазов, М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, Л. Крамаренко, В. і Ф. Кричевські, К. Малевич, А. Маневич, В. Меллер, О. Мурашко, Г. Нарбут, О. Новаківський ставили собі за мету відродити українське мистецтво, де «пріоритетною у розбудові мистецької школи була концепція розвитку українського образотворчого мистецтва, що включала в себе вирішення проблеми співвідношення народних традицій та новаторства, зорієнтованого на засвоєння модерних здобутків тогочасного світового мистецтва» [1, 44].

Ідеї провідних митців характеризують суть побудови ключових бачень векторів розвитку мистецтва у період 1920-х років: «нехай же ця школа буде збудована на ґрунті стародавніх рідних традицій» [11, арк.1-4].

Як стало відомо з тексту доповідної записки про УАМ, складеною М. Бурачеком: «Українська Академія не продовжить головної помилки старої Петроградської Академії і не буде насилувати духовну вільність художника, навчання в академії має здійснюватися «під стягом національних традицій», де «визнається принцип вільності художньої творчості», проголошується заміна «школи індивідуальністю» та «затверджується система майстерень під керівництвом окремих художників, одкидаються загальні класи, а також поділ по спеціальностях...». [12, 10-11]. Реформування художньої освіти відбувалося в напрямку оновлення принципів освоєння спеціальностей, перехід до індивідуальності у творчих пошуках та спрямуванні до пошуків та реалізацій національних традицій у мистецтві (живописі, графіці, монументальному та пластичному мистецтві).

Пропозиції задекларовані Г. Нарбутом та М. Бойчуком у заяві до Ради УАМ «При академії пропонувалося заснувати Музей української старовини для ознайомлення студентів з традиціями народного мистецтва», що активно віддзеркалилося і у творах самих художників [11, арк.1-4].

За рік до революційних подій за ініціативи О. Мурашка виникло «Товариство київських художників», яке активізувало мистецьке життя у столиці. Саме товариство відрізнялося неабиякою багатогранною програмою діяльності, де головним завданням постало «об'єднати і зблизити артистів образотворчого мистецтв», а також «прищеплювати любов до мистецтва в широких колах громадськості». Безпосередньо ж діяльністю «Товариства київських художників» було організовувати творчі вечори, читання на мистецькі теми та «влаштовувати публічні періодичні, постійні і пересувні виставки картин і взагалі художніх творів у Києві та інших містах як місцевих, так і представників інших міст, а також іноземних митців». Першою подією діяльності «Товариства» стала виставка 1917 року, учасниками якої стали М. Бурачек, М. Козик, О. Мурашко, М. Холодовський, В. Галімський та інші. Будуючи перспективи подальшої діяльності, митці закладали ідею створення цього Товариства, що допомагав би зближенню та налагодженню зносин митців, як це робили шістдесятники завдяки Клубу Творчої Молоді «Сучасник», проте Клуб об'єднував митців різних спрямувань, не лише художників [20, 213-214].

В історії українського мистецтва є сторінки, які докорінно змінюють плин подій та визначають напрям та розвиток мистецтва і культури загалом. Кожна доба творить відмінний світогляд, нові бачення, нові способи вираження. Чинники, які зумовили появу саме таких сюжетних, композиційних напрямів, стильових, художніх особливостей варто розглядати в контексті загальних історичних подій в Україні та світі.

Художники свідомо використовували в образотворчій мові спрощення художніх форм, узагальнені, локальні, чисті, часом насичені

кольори. Часто зустрічається симетричність у композиціях (особливо спостерігається у бойчукістів), декоративність, відсутність непотрібних деталей, які відволікають від основного. Використання ритму як організації простору прочитується у багатьох художніх композиціях. У бойчукістів людські фігури, як і риси обличчя та частини тіла, дещо спрощені, не деталізовані і набувають свого власного стилістичного образу. Спосіб зображення реальних об'єктів у картинах швидше умовний і образний, аніж реалістичний, а могутній символічний рівень картин безперечно є головною ознакою народного мистецтва, принципи якого бойчукісти сміливо використовували у своїх творах.

Особливого значення митці надавали фольклору, народній культурі й побуту (Триптих «Життя» Ф. Кричевського), традиційним українським обрядам («Жінка тіпає коноплі» О. Павленко), народній іконі («Двоє під деревом», М. Бойчука), історичній тематиці, приховуючи в них філософський зміст. У творах бойчукістів часто спостерігається по-дитячому світлий, щирий і в той же час глибинний погляд на світ. Самобутнє мистецтво М. Бойчука та його школи – це інтерпретація народного мистецтва в академічному ключі. Вони прагнули створити художню мову, глибинно вивчаючи традиційне народне мистецтво. Саме з цих глибин М. Бойчук намагався прокласти стежку до нового бачення української культури. Тобто основним для нього було саме пошук істинно глибинного, де цей шлях йшов до істини через аналіз, через заглиблення у тему, образ, звертання до витоків, до коріння. Він виробляв свої теоретичні та практичні основи для авторського методу. Також художником одним із перших започатковано київський селянський реалізм, а сааме: «селянська домінанта» в образотворчому мистецтві м. Києва (М. Бойчук, Г. Лукомський, Г. Нарбут, М. Прахов, В. Реріх та ін.), яка розпочалася з 1919 р. [8, 23].

Зараз його графічні роботи – це те, по суті, що залишається від творчої спадщини художника, прийшовши до узагальнення форм, розробивши систему символів і відобразивши реальні сюжети, які вирішені умовно, але багаті образно. І цінність є у тому, як, «відсікаючи» непотрібні елементи у композиційному рішенні, художнику вдавалося потрапляти в саму суть, обмежуючи деталізованість образів, проте наповнюючи зміст узагальненими формами.

Однією зі знакових фігур зазначеного вище періоду була Софія Налепинська-Бойчук, графічне мистецтво якої позначене глибоким змістом і високохудожньою формою, що напряму віддзеркалює період «розстріляного відродження», як і В. Седляра, І. Падалки, І. Липківського, М. Касперовича. Її вагомий внесок в українське мистецтво та культуру складають твори, виконані в галузі станкової та книжкової графіки (Ілюстрація до вірша Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало», ксилографія, 1928 р., ілюстрація до повісті С. Васильченка «Олив'яний перстень», ксилографія, 1930р.).

Монументальні ритми, побудова та плановість композиції, пластика художньої мови з особливостями прийомів українського народного мистецтва, звернення до давнього іконопису, – від декоративного модуля – до об'ємно-просторового рішення – основна специфіка творчості художниці, яка продовжувала традиції, закладені фундатором М. Бойчуком.

Головним напрямком мистецького процесу початку XX століття став авангардизм. «Українські авангардисти в своїй творчості зверталися до прадавніх мистецьких тенденцій, зафіксованих у різноманітних пам'ятках народного мистецтва», де «взірцем синтетизму для М. Бойчука, В. Кричевського, Г. Нарбута та ін. було народне мистецтво» [10, 103]. Щодо київського кола митців і їхньої творчості, то «провідного значення набула селянська тема, де глибоко дотримувалися гуманні ідеї Т. Шевченка. Жанр краєвиду в представників київської школи набув дещо іншого відтінку, ніж у художників м. Одеси та Харкова. Мистецькі школи М. Мурашка та О. Мурашка в м. Києві стали центром, довкола котрого формувалося творче життя України. Саме різноманітні творчі пошуки викладачів цих шкіл нерідко формували головні напрямки тодішнього мистецького життя України» [21, 8].

Нонконформізмом прийнято вважати художні течії та напрямки, які не відповідали нормам офіційного радянського мистецтва, проте частина художників-шістдесятників були не лише нонконформістами, вони проклали творчий шлях до відродження національної культури шляхом втілення основних засад цієї культурної бази у творчості та громадянській позиції. Друга половина XX століття – це роки послаблення, а невдовзі загострення ситуації навколо волевиявлення та сповідування власних принципів. Так, І. Дзюба пояснює явище: «термін "шістдесятники" спершу

стосувався тих представників нового покоління, які стали в більш чи менш виражену опозицію до рутинного стану речей, до панівних поглядів і шукали нових шляхів у мистецтві», як і представники культурного середовища початку XX століття та «правдивого розуміння суспільних проблем, незупиняючись перед критикою політичного режиму. Поняття "шістдесятник", "шістдесятництво" асоціювалися з певним еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності й етичної відповідальності» [3, 511]

Якщо говорити про шістдесятників, то їхній «феномен необхідно бачити в контексті тієї епохальної кризи, в якій сучасна людина відкриває остаточну для себе правду: вона живе у світі, цілковито відчуженому від потреб індивідуума» [13, 76]. Як культурна епоха "шістдесятництво" починається значно раніше календарних шістдесятих років. Смерть Й. Сталіна, розвінчування культу особи, реабілітація, лібералізація культурного життя – стають поштовхом до виникнення нової генерації української радянської інтелігенції, яка прагнула зберегти мову та культуру, спричинивши такий рух, як «шістдесятництво». Ще в 1954 році радянський письменник І. Еренбург назве свою повість словом «відлига», яке стане назвою цілого періоду і виховає нове покоління митців. Через два роки про великі зміни оголосять з трибуни XX з'їзду, ненадовго, але достатньо, щоб зародити нову епоху і отримати свіжий ковток натхнення, який стане поштовхом для нових звершень і трансформацій. Шість років (з 1956 по 1962 роки) стануть часовими рамками періоду розталі, проте інерція того послаблення ще буде продовжуватись протягом 60-х років і охопить частину 70-х Є. Сверстюк, один із найяскравіших представників цього покоління, його філософ і літописець, так характеризував головний світоглядно-психологічний переворот, що настав: «...люди раптом прокинулись від падіння страшного ідола і кинулись до пробоїна в стіні, де він упав. Цілі ідеологічні загони було кинуто на заліплення пробоїни. Однак одиниці кинулись її розширювати. З цього почалися шістдесятники» [14, 13].

Це був час, коли національні цінності і національні аспекти ставали гострими для певної кількості художників (літераторів, діячів музичного мистецтва та театру) і формувалась основа для втілення тих, внутрішніх власних переконань в тому, що відродження і формування національної культури є необхідним. Однією із найпередовіших цілей Комуністичної партії було ідейне перевиховання старої та виховання нової культурної інтелігенції: так відбулося «перевиховання», злам світобачення та оцінки цінностей, зневолення, проте це «виховання» вплинуло не на всіх. Не всім вдалося нав'язали ворожу українському народові ідеологію.

Для збереження тоталітарної системи необхідно було вдатися до її реструктуризації, звільнення від почуття централізму, майже повної самоізоляції та духовної скутості. Розгорнулася "десталінізація по вертикалі" ланцюгове засудження "культу особи" всіма партійними та ідеологічними структурами. В Україні цей процес зазнав певного сповільнення. Зміст та тон критики були стриманішими. Художники відчувають першу свободу, перші пошуки художніх орієнтирів та більш поглиблене знайомство з культурами поза кордонами Радянського Союзу, в той же час з'являється можливість більш вільно занурюватись у своє коріння, у традиційне народне мистецтво, що, в свою чергу, було основним стрижнем творчості багатьох художників-шістдесятників. Сенсом цього мистецького руху було творення національного за суттю та формою. Їхня творчість, світогляд, мислення, бачення будувалося на нових початках історії, ніколи не втрачаючи зв'язок з минулим, з корінням. Покоління молодих митців та літераторів, які зростали в більш ліберальних умовах культурного життя, відрізнялося від своїх попередників відсутністю страху політичних переслідувань, відходженням від офіційних канонів мистецтва соціалістичного реалізму.

Графічне мистецтво відіграло важливу роль у вихованні тогочасного покоління. У цьому контексті, в першу чергу, згадуються імена таких художників-шістдесятників, як: А. Горської, В. Зарецького, Г. Якутовича, О. Заливахи, Г. Севрук, В. Кушніра, Б. Плаксія, В. Куткіна, Ф. Юр'єва та інших художників, імена яких досі знаходяться поза увагою дослідників. Вони взяли на себе основну місію – відродження національного мистецтва, але зі своєю інтерпретацією національної культури. Їхня творчість стала ключовою в самоусвідомленні українського народу та формуванні національної культури вже другої половини XX ст.

Щоб сприяти осмисленню, активізувати значимі проблеми культурологічного, філософського, соціального, релігійного змісту шістдесятники використовували потенціал постатей попередників, класиків та сучасників:

Т. Шевченка, Л. Українки, М. Рильського, Г. Сковороди, Б. Антоненка-Давидовича, М. Хвильового та інших; і безпосередньо художників періоду «розстріляного відродження», запрошуючи їх до діалогу, тим самим, доводячи собі, що вони не самі, що однодумці ведуть їх на шляху творення спільної культури вже сьогодення. Обираючи свободу для себе, шістдесятники давали відчути свободу і іншим.

Охарактеризував місію шістдесятників В. Стус у «Феномені доби»: «Митця будь-якого іншого народу виносила на собі історична реальність. Специфіка українського митця в тому, що в кращому разі він змушений цю реальність нести на своїх плечах, а в гіршому, і значно частіше, – існувати всупереч реальності. Замість материка наш поет має під ногами прірву. Отож половина його зусиль іде на те, щоб нагодувати прірву, щоб створити материк під ногами». Тобто формулюванням «існувати всупереч реальності» достатньо точно оцінено період творчого поневолення митців [16, 8].

Зв'язок епох розцінює Я. Секо проводячи паралель з російськими шістдесятниками, зазначаючи, що «російські шістдесятники потягнулися до схем "срібного віку", а українські – "розстріляного відродження"» [15, 10].

Коли йде мова про "покоління" шістдесятників, то з точки зору контексту не розглядається в плані соціологічних рамок, а мається на увазі коло людей, об'єднаних спільною ідеєю та напрямком діяльності. Дослідниця цього періоду Л. Тарнашинська, розглядає покоління у наступному контексті: «покоління шістдесятників – як сума окремих особистостей, ядром якої, безперечно, є неповторна індивідуальність» [17, 11].

Філософ А. Гусейнов визначає шістдесятників так: «Це були конкретні, відомі по іменам люди, котрі знали один одного і підтримували, які сповідували певні цінності й були згуртовані навколо них». «Шістдесятники створили особливий публічний простір, який за суттю був "паралельним полісом" (вислів В. Гавела), що знаходився всередині офіційного полісу»; «Воно було втілене в індивідах, їх особистих відносинах, вчинках, функціонувало так, як ніби було етичним станом» [2 ,4-12].

С. Кузнєцов у тлумачному словнику характеризує явище шістдесятництва, як «сукупність ідей і поглядів інтелігенції 60-х років XX ст., що виражали прагнення до демократизації країни» [9]. Письменниця І. Жиленко відмічає: «Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не "школа". Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування і за жанром, і навіть за родом діяльності – людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду» [4, 123].

Метою діяльності було розгортання особистості через творчість та утвердження власної громадянської позиції. Саме ось ця зверненість до власних витоків, пошук власних культурних та етичних основ характеризує філософську культуру українського шістдесятництва. Важливим є те, що «введення в науковий обіг великої кількості раніше не відомих текстів сприяло не тільки поверненню національної пам'яті, а й відроджувало національну гідність, оскільки відсилало до джерел української філософської культури, спонукало до усвідомлення необхідності відновити тяглість філософської традиції». Тут і з'явилася можливість апелювати до творчого світу своїх попередників, вести з ними діалог та черпати натхнення у тому, що було сакральним для них. І «шукання правди як справедливості, гуманізму, ідеологічної доцільності, національної та індивідуальної ідентичності» було пріоритетним для шістдесятників. [18, 52].

Отже, концепція розвитку мистецтва обох течій включала в себе відродження національної культури та індивідуальні пошуки втілення рис українського світогляду у мистецтві на професійному рівні. Шістдесятництво в сукупності особистостей, фундаторів течії формує нову культурну ідентичність. Принцип синергії у творчості шістдесятників як новації українського мистецтва другої половини XX століття відіграв принципову роль. Важливим було прослідкувати спільні засади та принципи у творенні української культури обох явищ української культури. Синергічна дія митців була спрямована на введення нових, модерних канонів на базі власних світоглядних засад, поєднання традиції та новаторства відображаючи культурний зріз кожного з періодів.

Період кінця 1950 років – 1970 років затверджений за принципами соціалістичного реалізму, проте твори окремих художників вибудовують об'єктивну, цілісну картину у розумінні культурних та соціальних процесів. Образотворче мистецтво художників першої половини XX століття позначається, перш за все, утворенням нових парадигм та канонів у візуальному мистецтві, особлива увага до національної тематики. Причиною цих новим зрушень в культурному просторі є, власне,

історичні події, що несуть за собою зміни в розвитку образотворчого мистецтва та позначаються прагнення самоідентифікації.

У 1960-х роках вибудова нових, протилежни політичній системі художніх імпульсів призводила до появи нових методів контролю над митцями. Як художники знаходили чи не знаходили вихід з тоталітарних тенет – так у протистоянні демократичних та авторитарних тенденцій відобразилося на творчих проявах та сформувало художника у бажаному чи неочікуваному для нього ракурсі. «Частина українських митців, уникаючи тематичної картини з сюжетами революції, пафосних сюжетів з робітниками та колгоспниками, писала полотна в жанрах пейзажу, натюрморту, портрету. Активно в цьому напрямку працювали С. Григор'єв, М. Дерегус, Ф. Захаров, К. Трохименко, О. Шовкуненко, С. Шишко, І. Штільман та інші» [1, 45]. Відомі і менш відомі митці-шістдесятники і діячі культури: О. Заливаха, А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Семикіна, В. Кушнір, Г. Якутович, І. Остафійчук, І. Марчук, С. Параджанов, Ю. Іллєнко, І. Миколайчук, В. Стус, В. Симоненко, М. Вінграновський, Л. Костенко, Г. Тютюнник, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська, Р. Корогородський, Н. Світлична створюють своєрідний індивідуальний автопортрет, вибудовують соціально-психологічний портрет доби на тлі тогочасної дійсності. Цей портрет є протилежним до вимальованої дійсності режимом, цей портрет формували різні за напрямком діяльності люди, але спільні за напрямком мислення.

Література

1. Авер'янова Н. М. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. № 16. С. 43-46. URL: http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-16/Averjanova.pdf.
2. Гусейнов А. А. Н. В. Мотрошилова и философы-шестидесятники. Работы разных лет: статьи и эссе. Москва. Феноменология-Герменевтика, 2005. С. 4-12.
3. Дзюба І. М. Спогади і роздуми на фінішній прямій. вступ. ст. М. Г. Жулинського. Київ: Криниця, 2008. 928 с.
4. Жиленко І. В. Homo feriens. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
5. Заденянський Р. Вишня О. Заборонені твори. Торонто: Василіанська преса, 1978. 97 с.
6. Еліот Т. Єдність європейської культури; пер. з англ. М. Рябчука. Англія: Всесвіт, 2003. № 1–2. С. 143–150.
7. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України 173. Од. зб. І/3. Спогади Світлицького Г. П., 18 арк
8. Комашка А. М. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві. Харків: Всеукраїнське художнє видавництво АХЧУ, 1931. 70 с.
9. Кузнецов С. Толковый словарь Кузнецова. Санкт-Петербург: Норинт, 1998 р. URL: https://search.rsl.ru/ru/record/01000580829
10. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
11. Нарбут Г. Бойчук М. До Ради Української Академії Мистецтв від професорів Георгія Нарбута й Михайла Бойчука. Заява про напрями роботи Академії. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського Ф. 1. Комплексний фонд «Літературні матеріали». Зібрання літературних творів і документів поч. XII–XX ст. 1919 р. 04.07.1921 р. Спр. 684. Київ. 1919 р., 4 арк.
12. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : в 2 кн. / ред. кол.: В. Сидоренко (гол.) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. 544 с.
13. Пахльовська О. Є. Українські шістдесятники: філософія бунту. Київ: Сучасність, 2000. № 4. С. 65–84.
14. Сверстюк Є. О. Шістдесятники і Захід // Блудні сини України. Київ: Знання, 1993. 256 с.
15. Секо Я. Шістдесятники: у полоні поняттєвих конструкцій. Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Київ. 2013. Вип. 11. С. 28-40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ues_2013_11_5
16. Стус В. Феномен доби (сходження на голгофу слави). Київ: Знання, 1993. 96 с.
17. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ: Смолоскип, 2010. 632 с.
18. Тарнашинська Л. Б. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття. – Київ: Академперіодика, 2013, 678 с.
19. Телячий Ю. В. Українська літературно-мистецька інтелігенція в національно- культурному відродженні (1917–1921 рр.) Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. 600 с.
20. Членова Л. Г. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Київ: Артанія Нова, 2004. 556 с.
21. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Союз, 1919. 328 с.

References

1. Averyanova N. M. (2012). Ukrainian fine arts in the era of totalitarianism. Ukrainian Studies Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Ukrainian Studies Series. № 16. pp. 43–46. Retrieved from: http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-16/Averjanova.pdf. [in Ukrainian].

2. Huseynov A. A. (2005). N. V. Motroshilov and philosophers of the sixties. N. V. Motroshilova and the philosophers of the sixties. Works of different years: articles and essays. Moscow: Fenomenolohyya-hermenevtyka S. 4-12. [in Russian].

3. Dziuba I. M. (2008). Memories and reflections on the finish line. Kyiv: Krynytsya. [in Ukrainian].

4. Zhilenko I. V. (2011). Homo feriens. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian].

5. Eliot T. (2003). The unity of European culture. (M. Ryabchuk, Trans) England: Vsesvit. № 1-2. Pp. 143–150. [in Ukrainian].

6. Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M.T. Rylsky NAS of Ukraine 173. Unit. zb. I / 3. Memoirs of Svitlitsky GP, 18 sheets. [in Ukrainian].

7. Komashka A. M. (1931). For proletarian hegemony in spatial art. Kharkiv: Vseukrayins′ke khudozhnye vydavnytstvo AKHCHU [in Ukrainian].

8. Kuznetsov S. (1998). Explanatory dictionary of Kuznetsov. St. Petersburg: Norint, Retrieved from: https://search.rsl.ru/ru/record/01000580829 [in Russian].

9. Lagutenko O. A. (2006). Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

10. Narbut G. Boychuk M. (1919). To the Council of the Ukrainian Academy of Arts from professors Georgy Narbut and Mykhailo Boychuk. Statement on the directions of the Academy's work. Institute of Manuscripts of the VI Vernadsky National Library of Ukraine 1. Complex Fund "Literary Materials". Collection of literary works and documents of the beginning. XII-XX centuries. 1919 04.07.1921 Spr. 684. Kyiv. 4 sheets [in Ukrainian].

11. Sidorenko V. D. (Eds.). (2006). Essays on the history of fine arts of Ukraine in the twentieth century: in 2 books. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

12. Pakhlovskaya O. E. (2000). Ukrainian sixties: philosophy of rebellion. Kyiv: Suchasnist. № 4. 65–84 [in Ukrainian].

13. Zadesnyansky R. (1978). Vyshnya O. Forbidden works. Toronto: Bazylians′ka presa. [in Ukrainian].

14. Sverstyuk E. A. (1993). Sixties and the West. Prodigal Sons of Ukraine. Kyiv: Znannia. [in Ukrainian].

15. Seko J. (2013). Sixties: captive of conceptual constructions. International collection of scientific works. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ues_2013_11_5 [in Ukrainian].

16. Stus V. (1993). The phenomenon of the day (ascent to Golgotha of glory). Kyiv: Znannia. [in Ukrainian].

17. Tarnashinskaya L. B. (2010). Ukrainian Sixties: profiles against the background of generation. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

18. Tarnashinska L. B. (2013). The plot of the day: the discourse of the sixties in the Ukrainian literature of the twentieth century. Kyiv: Akademperiodika [in Ukrainian].

19. Telyachy Y. V. (2014). Ukrainian literary and artistic intelligentsia in the national and cultural revival (1917–1921). Ternopil: Terno-graf LLC [in Ukrainian].

20. Chlenova L. G. (2004). Alexander Murashko. Pages of life and work. Kyiv: Artania Nova [in Ukrainian].

21. Schmidt F. I. (1919). Art - its psychology, its style, its evolution. Kharkiv: Soyuz [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2021
Отримано після доопрацювання 14.04.2021
Прийнято до друку 22.04.2021

УДК 78-048.67(71=161.2) (092)-048.67 (71=161.2)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244407

Цитування:
Яців І. В. Популяризація творчості Мирона Федоріва сучасними діячами музичної культури діаспори в Канаді. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук.* журнал. 2021. № 3. С. 87-91.

Yatsiv I. (2021). Popularization of M. Fedoriv's creativity by modern leaders of the music culture diaspora in Canada. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 87-91 [in Ukrainian].

Яців Ірина Володимирівна,
аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5775-6448
Iryna_Yatsiv@meta.ua

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИРОНА ФЕДОРІВА СУЧАСНИМИ ДІЯЧАМИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДІАСПОРИ В КАНАДІ

Мета роботи: естетико-культурологічний аналіз творчості М. Федоріва в проєкціях виконавської практики сучасних діячів музичної культури діаспори. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети було використано порівняльно-історичний, культурологічний і аксіологічні теоретико-методологічні підходи, а також: біографічний й мистецтвознавчий методи наукового пізнання, що спрямовані на розкриття іманентних особливостей досліджуваних продуктів творчої діяльності персоналій наукового дослідження; окреслення значення різносторонньої діяльності М. Федоріва в контексті розвитку української музичної культури ХХ ст. **Наукова новизна** роботи полягає у використанні культурних продуктів музичної індустрії (грамплатівок, компакт-дисків) як елементів джерельної бази дослідження в методології компаративного аналізу диригентської інтерпретації музичної спадщини композитора в контексті професійної діяльності митців Канади. **Висновки.** М. Федорів – представник високопрофесійних митців діаспори, чия різновекторна діяльність позначена піднесенням основних модусів культурної ідентифікації. З метою історичного передання автентики національної традиції літургійного співу митець досліджував і публікував церковно-релігійні наспіви практики богослужіння України, що зупинило процес зникнення канонічних піснеспівів в церквах діаспори. Сягаючи нашого часу, популяризація творчості М. Федоріва вдалася завдяки виконавсько-продюсерській роботі М. Максиміва й Р. Гурка. Так, окрім ротації платівки «Єрусалимська Утреня» М. Федоріва в ефірі радіомовників: CBC (Канада), BBC Radio 3 (Велика Британія) М. Максиміву вдалося двічі перевипустити CD запис Літургії й розповсюдити його в соціальних мережевих платформах. Втім прецедентом пожвавлення процесу інтеграції спадщини композитора в сучасний медіапростір стає діяльність Р. Гурка. Під своїм лейблом CARO Productions митець розміщує спродюсований ним аудіоконтент, ту ж Літургію на інтернет-хостингу Youtube, а в формі трек-листа музичного альбому – на комерційних сервісах (Apple Music, Deezer, Spotify). Відтак площини персональної діяльності М. Максиміва й Р. Гурка стали прикладом репрезентації домінантних ознак культурного геному нації між різними поколіннями українців, а творчість М. Федоріва, завдяки мистецькій практиці цих діячів, сьогодні доступна для своєї цільової аудиторії поза межами часових й будь-яких територіальних кордонів.

Ключові слова: діаспора, композитор М. Федорів, національна музична традиція, Літургія, звукозапис.

Yatsiv Iryna, *Post-Graduate Student, The Department of Musical Ukrainian Studies and Folk and Instruments Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Popularization of M. Fedoriv's creativity by modern leaders of the music culture diaspora in Canada

The purpose of the article is an esthetic and cultural analysis of art by M. Fedoriv in the projection of performing practice the contemporary figures of musical culture in the diaspora. **Methodology**. To achieve the set objective was used comparative-historical, culturological, axiological theoretical and methodological approaches, also biographical and art history methods of scientific knowledge, which directed on the disclosure of the immanent features of investigated products of the creative activity of the personalities in this scientific research; determining the significance of M. Fedoriv's in the context of the development of Ukrainian musical culture of the 20th century**. The scientific novelty** of the work consists in applying cultural products of the music industry (gramophone record, CDs), as elements in the source base of research in methodology comparative analysis performance-conducting interpretation of the musical heritage of the composer in the context into the professional activity of Canadian musicians. **Conclusions.** M. Fedoriv is a representative of the highly professional musicians from the diaspora, which multi-vector activity is marked by the upturn of the basic form of cultural identification. In order to convey the historical authenticity of the national musical tradition of liturgical singing, he researched and published church-religious tunes of the practice of worship in Ukraine,

©Яців І. В., 2021

which stoped the total simplification in the performance of canonical chants in the churches of the diaspora. Reaching our time, the popularization of M. Fedoriv's work was possible thanks to the performance and production work of M. Maksymiv and R. Hurko. Thus, in except to the rotation of the digitized album «Jerusalem Matins» by M. Fedoriv on the air of foreign radio broadcasters: CBC (Canada), BBC Radio 3 (Great Britain), M. Maksimiv succeeded to reissue the CD recording of the Liturgy twice and distribute it on social network platforms. However, the precedent of reviving the process of integrating the composer's heritage into the modern media space is the activity of R. Hurko. However, the precedent of reviving the process of integrating the composer's heritage into the modern media space is the activity of R. Hurko. Under his record label CARO Productions, the artist places the audio content produced by him, the same Liturgy on Youtube, and in the form of a tracklist of a music album on commercial services (Apple Music, Deezer, Spotify). Thus, the planes of the personal activity of M. Maksymov and R. Gurko became an example of representation of dominant features of the nation's cultural genome between different generations of Ukrainians, and M. Fedoriv's work is available to its target audience beyond temporal and any territorial borders.

Keywords: diaspora, composer M. Fedoriv, national musical tradition, Liturgy, sound recording.

Актуальність теми дослідження. У своїх культурно-світоглядних орієнтирах, всупереч історичним обставинам, Україна завжди прагнула до Європи, де у процесах навколо церковного життя помітно витримувалися ліберальна лінія впливу, звідси українська духовна музика отримала цінні художні форми виразу, від найпростішого монодійного – до високохудожніх зразків багатоголосного, партесного богослужбового співу. Найяскравішою стадією розвитку української музичної культури виявилося XVIII ст., що утвердило основу богослужбового життя церкви – Службу Божу у творчості М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, а вершиною розквіту української Літургії як музичного циклу вважається творча діяльність М. Леонтовича, К. Стеценка на початку XX ст.

Однак, з утвердженням в Україні тоталітарного режиму у 1930-х роках процес творення духовної музики впродовж 70-ти років був заблокований. Тільки в діаспорі шляхом масштабно розгорнутої діяльності великого кола митців (О. Кошиця, М. Гайворонського, П. Маценка, А. Гнатишина, І. Соневицького) вціліли кращі здобутки українського музичного мистецтва.

Поряд з визнаними корифеями в історії української музичної культури несправедливо замовчувалося ім'я композитора, диригента, культурно-громадського діяча й музикознавця Мирона Федоріва (1907–1996)[1]. Опираючись на найшляхетніші первні духовної й національної ідеї, він належав до плеяди тих високопрофесійних музикантів XX століття, чия діяльність істотно вплинула на процеси мистецьких пошуків у сфері культової церковної творчості та практики літургійних відправ в українських церквах діаспори.

Аналіз досліджень і публікацій. До недавнього часу, почерпнути інформацію про митця можливо було лише з окремих публікацій періодики США [4; 5; 9; 11]. В обріях нового вектору гуманітарних наукових досліджень в Україні, що отримала назву – музичне діаспорознавство, аналіз окремих культуротворчих аспектів мистецької діяльності М. Федоріва віддзеркалилися у працях Г. Карась [9], Т. Прокопович [11].

Однак, дослідження композиторської спадщини М. Федоріва[2], що представлена в аналоговому й цифровому форматі передачі аудіоінформації, ще не отримувало висвітлення в наукових розвідках, що й зумовило вибір теми дослідження. Мета роботи: естетико-культурологічний аналіз творчості М. Федоріва в проєкціях виконавської практики сучасних діячів музичної культури діаспори.

Наукова новизна роботи полягає у використанні культурних продуктів музичної індустрії (грамплатівок, компакт-дисків) як джерельної бази дослідження в методології компаративного аналізу диригентської інтерпретації музичної спадщини композитора в контексті професійної діяльності митців Канади.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи процеси розвитку національної духовної культури у середині XX ст., можна стверджувати, що фактично, бувши витісненою з материкової України, в зовсім іншому річищі протікає її становлення в діаспорі. Діяльність творчої інтелігенції за кордоном забезпечила розквіт української культури, а світовий ринок культурних артефактів поповнився унікальною мистецькою спадщиною.

До трансформаційних змін в культурно-мистецькому житті західної діаспори безпосередньо був прилучений М. Федорів. У часі проведення II Ватиканського Собору (1966 р.) як музикознавець він входив до складу Літургійної комісії при кафедрі в Чикаго, діяльність якої визначалася змінами у практиці християнських літургійних обрядів в УКЦ [8, 728].

Наслідуючи стильово-композиційні принципи «перемишльської школи», до опрацювання М. Федорів бере записи українсько-галицьких наспівів (самолівкову форму народного хорового співу, що фігурувала як найбільш поширена в церковній практиці в Галичині) і так скомпановує повноцінну бібліотеку музичних зразків, найрізноманітніших жанрових типів і форм конструктивно-циклічної системи історично зорганізованих у церквах Східного обряду регулярних богослужінь [8, 572; 10, 62].

Серед написаних композитором циклічних обрядових музичних творів, особливе місце посідає «Єрусалимська Утреня» (1971 р.). У вступному анотуванні до твору композитор розкриває деякі музично-теоретичні аспекти й історико-художній зміст Літургії [12, 3]. Написана для хору «Славута» церкви св. Миколая в Чикаго, ця Служба Божа, як нотне видання була опублікована під патронатом Єпископського Українсько-Католицького Ординаріату в 1971 році [8, 570; 12]. Втім, для широкого кола слухачів почути її виконання в типово концертній манері стане можливо лише в 1983 році. Зреалізувати цей проєкт вдалося завдяки творчій ініціативі музично-громадського діяча Мирона Максиміва [3] за участі українсько-канадійського камерного хору «Musicus Bortnianskii».

Свідченням про запис першого виконання «Єрусалимської Утрені» є публікація в часописі «Свобода»: «Надзвичайна Велика П'ятниця 6- го травня 1983 року <…> до парохіян церкви Пресвятої Євхаристії у східньому Торонто долучилися миряни з усіх частин великого міста. <…> Немов зачаровані вислухали вірні півторагодинну відому відправу – Єрусалимську Утреню, але таку, якої ще в своєму житті не чули. Служитель о. Ярослав Дибка, ЧНІ, своїм гарним голосом і хор «Музікус Бортнянський» разом творили одну ревну, величну цілість.<…> А в Квітну Неділю американське радіо передало уривок цієї Утрені в Україну» [7, 4].

Одним із перших відгук про цю подію в пресі залишив диригент Роман Андрушко: «В музиці у цій платівці <…> все має сенс, стиль, логіку й вимову. Вокальна група ансамблю "Музікус Бортнянський" справляється правильно у всьому, за всіма інтерпретаційними вимогами диригента, робить приємне, молитовне, часами й могутнє враження. З цього наспіву можуть багато навчитись наші хори й диригенти, й дуже важливою річчю в цій Утрені є те, шо вона дає нам у калейдоскопічній мінливості показ краси наших обрядових співів, яких досі недооцінювалось» [5, 2–5]

Стоячи на таких же позиціях на пошану багатовікової культової традиції, М. Максимів у 2000-му році, в кооперації із канадською студією «Englington United» в Торонто здійснює випуск «Велика Вечірня з Литією» М. Федоріва й двічі у 2013 та 2016 році перевипускає платівку з архівними звукозаписами «Єрусалимської Утрені»[3].

Мистецько-культурний діалог поколінь продовжив ще один представник сучасної творчої інтелігенції Канади – Роман Гурко [4]. У 2016 році, під диригентурою митця, за участі українського церковного хору «Видубичі» в м. Києві виходить CD-диск з новим записом «Утреня в Єрусалимі (Плач біля могили)» М. Федоріва [1].

Принагідно свою оцінку творчим зусиллям канадського митця серед відомих музикантів на Прикарпатті надав заслужений діяч мистецтв України, диригент хору «Cantemus» церкви Царя Христа монастиря оо. Василіян УГКЦ – Ігор Дем'янець: «Тут немає нічого штучного, це "живе" виконання, а не просто технічно "сухий" студійний запис. <…> Р. Гурко, підійшов до виконання творів М. Федоріва дуже фахово, він музично-грамотно й з чуттям "огранив" подекуди лаконізм мелодики й динамічну сталість в типовій фактурній моделі цієї хорової партитури <…> чудово попрацював над передачею художнього образу в музиці, над розкриттям основної думки поетичного тексту» [13].

За складних умов, випускаючи друком «Єрусалимську Утреню», М. Федоріву «хотілося зробити перелім у <…> практиці «простопівного» співання <…> щоб ці прегарні напіви зберегти для потреб наших хорів на еміграції й хорів для Рідного Краю, якщо прийде час для їх використання» [12, 3].

Це своєрідне композиторське «передбачення» повною мірою проявиться в мистецькій практиці М. Максиміва й Р. Гурка. І тут важливо надати належне практично-орієнтованій спрямованості композиторської діяльності митця, адже його творчість, зважаючи на дефіцит нотного музичного матеріалу в діаспорі, для покоління народжених в еміграції українців послужила джерелом розуміння музично-виконавських особливостей пісенної традиції як елементу національної самобутності народу.

Висновки. М. Федорів – представник високопрофесійних митців діаспори, чия різновекторна діяльність позначена піднесенням основних модусів культурної

ідентифікації. З метою історичного передання автентики національної традиції літургійного співу митець досліджував і публікував церковно-релігійні наспіви практики богослужіння України, що зупинило процес зникнення канонічних піснеспівів в церквах діаспори. Сягаючи нашого часу, популяризація творчості М. Федоріва вдалася завдяки виконавсько-продюсерській роботі М. Максиміва й Р. Гурка. Так, М. Максиміву окрім ротації платівки «Єрусалимська Утреня» М. Федоріва в ефірі зарубіжних радіомовників: CBC (Канада), BBC Radio 3 (Велика Британія) вдалося двічі перевипустити CD запис Літургії й розповсюдити його в соціальних мережевих платформах. Втім прецедентом пожвавлення процесу інтеграції спадщини композитора в сучасний медіапростір стає діяльність Р. Гурка. Під своїм лейблом CARO Productions митець розміщює спродюсований ним аудіоконтент, ту ж Літургію М. Федоріва на інтернет-хостингу Youtube, а в формі трек-листа музичного альбому на комерційних сервісах (Apple Music, Deezer, Spotify). Відтак площини персональної діяльності М. Максиміва й Р. Гурка стали прикладом репрезентації домінантних ознак культурного геному нації між різними поколіннями українців, а творчість М. Федоріва завдяки мистецькій практиці цих діячів сьогодні доступна для своєї цільової аудиторії поза межами часових й будь-яких територіальних кордонів.

Примітки

[1] Мирон Федорів (1907 р., с. Криве, Україна – 1996 р., Філадельфія, США). З 1926–1933 рр. він навчався у василіанських монастирях на Львівщині. У 1932 р. М. Федорів приймає ступінь священства Чину св. Василія Великого. З 1935–1944 рр. отримує музичну освіту у Варшавській та Зальцбурзькій консерваторіях. В 1945 р. митець емігрує до США, оселяється в Філадельфії, а в 1949-му, покидає служіння УГКЦ. В 1950 р. стає слухачем Філадельфійського університету. З 1947–1968 рр. займається викладацько-педагогічною діяльністю, керував церковними хорами у Чикаго та Філадельфії. Входив до Спілки Української Молоді Америки, інші [5; 9, 571; 12].

[2] Творчість М. Федоріва представлена жанровим різноманіттям – світської, паралітургійної та літургійної музики, це зокрема: в ІІІ ч. «Українські пісні на жіночі хори» (1964 р.); музика до поезії Лесі Українки – цикл «Сім Струн» (1971 р.); «Збірник співів Закарпатської Церкви» (1982 р.); «Воскресна утреня» (1967 р.), «Велика Вечірня з Литією» (1986 р.) та ін. [5; 9, 727, 1053; 12].

[3] Мирон Максимів (1946 р., Госляр, Німеччина) – диригент, випускник української духовної семінарії (1964 р.), музичного факультету Торонтського університету (1982 р.). Під час проживання в Україні (1991–1996 рр.) працював з хоровою капелою «Трембіта» та хором при Архікатедральному соборі святого Юра (УГКЦ) у Львові. Сьогодні проживає в Канаді [7; 8].

[4] Роман Гурко (1962 р., Торонто, Канада) – композитор і диригент. Народився в сім'ї вихідців із Західної України. Музичну освіту здобув в університеті Торонто (1987 р.). З 1988 р. – працює в жанрі оперної режисури (Канадська оперна трупа (Торонто), «Ковент-Гарден» (Лондон). З 2004 р. – член Національної спілки композиторів України [2].

Література

1. Hurko Roman: Composer of Christian Byzantine Rite Secred Music. URL: http://www.romanhurko.com/ (Last accessed:15.04.2021).

2. Maksymiw Myron – Musicus Bortnianskii. JERUSALEM MATINS M. FEDORIV. Rights reserved Musicus Bortnianskii. Canada, 2016. 1 electron. compact-disc (CD).

3. Maksymiw Myron – Musicus Bortnianskii. GREAT VESPERS WITH LYTIA M. FEDORIV. Digital Recording. Canada, 2000. 1 electron. compact-disc (CD).

4. Myron Michael Fedoriw. Musician and author, 89. The Philadelphia Inquirer. Philadelphia, Pennsuylvania. 1996. Dec. 27. С. 11.

5. Андрушко Р. Ще про платівку з духовною музикою. Свобода. 1984. 8-го черв., ч. 108. С. 2, 5.

6. Грандіозний проєкт «Музікус Бортнянський» до 1000-річчя Хрищення України. Свобода. 1985. 15-го бер., ч. 50. С. 1, 4.

7. Жовнір-Клос С. Гратулюємо!. Свобода.1986. 1-го бер., ч. 40. С. 4.

8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монограф. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

9. Кухар Р. Він залишив нам ключ до розуміння церковного співу. Свобода. 2000. 18 лют. № 7. С. 18.

10. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Рівненський держ. гум. ун-т. Рівне, 2001. 185 с.

11. Тодорів Б. Св. п. М. Федорів – композитор і музиколог. Свобода. 1998. 4 бер. № 42. С. 6.

12. Федорів Мирон М. Єрусалимська Утреня. Чікаго: ПА. 1971. 48 с.

13. Яців І. Про студійний запис: «Утреня в Єрусалимі (Плач біля могили)» М. Федоріва з диригентом І. Дем'янцем від 21.04. 2020 р., м. Івано-Франківськ. Інтерв'юєр: І. Яців. Особистий архів автора.

References

1. Hurko, R. (2021 April 15). Composer of Christian Byzantine Rite Secred Music Retrieved from URL: http://www.romanhurko.com/

2. Maksymiw, M. (2016). Musicus Bortnianskii. Jerusalem Matins M. Fedoriv. Rights reserved Musicus Bortnianskii. Canada, 1 electron. compact-disc (CD).

3. Maksymiw, M. (2000). Musicus Bortnianskii.Great Vespers with Lytia M. Fedoriv. Digital Recording. Canada, 1 electron. compact-disc (CD).

4. Myron Michael Fedoriw. Musician and author, 89. (1996, December 27) The Philadelphia Inquirer, 27, 11 [in English].

5. Andrushko, R. (1984, June 8). More about a record with sacred music. Svoboda, 108, 2, 5 [in Ukrainian].

6. Grandiose project «Musicus Bortnyansky» to the 1000th anniversary of the Immersion of Ukraine. (1985, January 15). Svoboda, 50, 1, 4 [in Ukrainian].

7. Zhovnir-Klos, S. (1986, March 1). Congratulations. Svoboda, 40, 4 [in Ukrainian].

8. Karas, H. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the XX century: monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit. [in Ukrainian].

9. Kukhar, R. (2000 February 18). He left us the key to understanding church singing. Svoboda, 7, 18 [in Ukrainian].

10. Prokopovych, T. (2001). Functioning of national tradition in religious art of the Ukrainian diaspora of the second half of the XX century. Candidate's thesis. Rivne [in Ukrainian].

11. Todoriv, B. (1998 March 4). Holy Memory M. Fedoriv – composer and musicologist. Svoboda, 42, 6 [in Ukrainian].

12. Fedoriv, M. (1971) Jerusalem Matins. Chikago: PA. [in Ukrainian].

13. Yatsiv, I (2020 April 4). About the studio recording: «Matins in Jerusalem (Crying at the Tomb)» M. Fedoriva with conductor I. Demyanets. Personal archive of the author [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 007:004.738.5
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244408

Цитування:
Гавран І. А., Грабарчук О. М., Грубич К. В. Жанрово-тематична класифікація відеоблогінга: науковий підхід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 92-97.

Gavran I., Grabarchuk O., Grubich K. (2021). Genre and thematic classification of video blogging: A scientific approach. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 92-97 [in Ukrainian].

Гавран Ірина Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри тележурналістики
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6777-3038
gavran7146-1@kaiost.cn
Грабарчук Ольга Миколаївна,
асистент кафедри тележурналістики
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-1339-817X
hrabarchuk7146-1@uohk.com.cn
Грубич Костянтин Володимирович,
кандидат наук з соціальних комунікацій,
старший викладач кафедри тележурналістики
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6286-1880
hrubych7146-1@delfttech.eu

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ ВІДЕОБЛОГІНГА: НАУКОВИЙ ПІДХІД

Мета роботи – з’ясувати жанрово-тематичну класифікацію відеоблогінгу та специфіку його належності до стилістичних характеристик через призму наукового підходу. На сьогоднішній момент відсутня офіційна класифікація відеоблогу, але виділено його види і типи, що допомагають частково згрупувати в єдину систему все різноманіття контенту. **Методологія дослідження.** У ході проведення дослідження застосовувались такі методи: науковий, контент-аналіз, описовий, статистичний, компаративний. **Наукова новизна** роботи полягає в ознайомленні відеоблогінгу як предмету наукового аналізу та вивченні жанрів окремих відеоплатформ і мережевих спільнот з точки зору ризиків та можливостей. **Висновки.** Відеоблогінг – це відносно нове поняття уособлює діяльність, котра характеризується комунікаційною функцією та гібридним жанром, який виник внаслідок технічного прогресу. Цей феномен об’єднує в собі декілька жанрів, зокрема жанри коментарів та постів і супроводжує комунікативні ситуації в інтернет мережах. Жанр цього явища обумовлений рухливою характеристикою, адже кожного дня створюються нові сучасні відео, які складно віднести до конкретної тематики, оскільки вони постійно перемішуються та видозмінюються між собою. Характер автора до своєї аудиторії залежить від аспектів індивідуальності та сторін особистості. Зараз велика кількість успішних відеоблогів є продуктами масового інтернет-споживання, позбавлених контенту монотонності, що враховують інтереси аудиторії і допомагають максимально раціонально провести зйомку завдяки додатковим ефектам та монтажу.

Ключові слова: блог; відеоблог; стрім; шоу; відеоплатформи; летсплей.

Gavran Iryna, *Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Actor's Skill at the Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Grabarchuk Olga,*** *Assistant of the Department of Television Journalism and Actor's Skill at the Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Grubich Kostyantyn,*** *Ph.D. in Social Communities, Senior Vice President of the Department of Television Journalism and Actor's Skill at the Kyiv National University of Culture and Arts*

©Гавран І. А., 2021
©Грабарчук О. М., 2021
©Грубич К. В., 2021

Genre and thematic classification of video blogging: A scientific approach

The purpose of the article is to clarify the genre-thematic classification of video blogging and the specific features of its affiliation with stylistic characteristics through the lens of a scientific approach. At present, there is no official classification of video blogging, but there are some types that help partially group all the variety of content into a single system. **Methodology.** The following methods were used during the study: scientific, content analysis, descriptive, statistical, comparative. **The scientific novelty** is to investigate video blogging as a subject of scientific analysis and study the genres of individual video platforms and online communities in terms of risks and opportunities. **Conclusions.** Video blogging is a relatively new concept that embodies an activity that is described by a communication function and a hybrid genre that has emerged as a result of technological progress. This phenomenon combines several genres, including the genres of comments and posts, and accompanies communicative situations on the Internet. The genre of this phenomenon is explained by its mobile features, because new modern videos are created every day, and they are difficult to refer to a specific topic because they are constantly mixed and modified with each other. The author's attitude towards his or her audience depends on aspects of individuality and aspects of personality. Today, a considerable number of successful video blogs are products of mass Internet consumption, devoid of monotonous content, which factor in the interests of the audience and help the film as efficiently as possible due to additional effects and editing.

Keywords: blog, video blog, stream, show, video platforms, letsplay.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі відеоблогінг є одним із ресурсів формування суспільної думки та поширення різноманітної інформації. На основі виділених функцій є підстава називати це явище засобом масової інформації і комунікацією нового типу. З появою глобальної комп'ютерної мережі інтернет-комунікація між індивідами набула нових характеристик. Сучасні платформи відіграють важливу роль у вільному доступі та обміні інформацією завдяки відсутності більшості обмежень для користувачів, створюючи розвиток середовища для висловлення думок на будь-яку тему. Блогінг знаходиться в активній фазі розвитку. Простота інтерфейсу платформ і доступність інтернет-підключення дозволяє кожному охочому користувачу публікувати відеоролики на різну тематику та збирати свою аудиторію [1, 24].

Аналіз досліджень і публікацій. Щодо класифікації, варто відзначити, що тематика і жанри відеоблогінга запозичуються з різних сфер культурної, наукової та інших сфер. На зміну вже існуючим, постійно приходять нові жанри, навіяні сучасними трендами. Кожен канал має свою нішу, тематику і проблематику. Наприклад: краса і мода, комп'ютерні ігри, гумор, новини і політика, транспорт, музика, фільми, наука та освіта. Відеоблоги можливо знайти в різних категоріях, все залежить від того, до якого жанру буде віднесено канал. Найчастіше відеоролики спочатку створюються звичайними людьми з систематичною періодичністю, однак через певний час автор здобуває достатню кількість досвіду, щоб освоїти техніку монтажу і збільшити аудиторію відвідувачів. Засоби масової інформації і телебачення стали особливо стрімко втрачати молоду аудиторію. Адже у гонитві за вільним контентом молодь частіше знаходить необхідну інформацію в зручній формі саме на інтернет-платформах [2, 147].

На сьогодні з'являється безліч різних форматів і жанрів відео, які запозичуються і активно розвиваються не тільки з тележурналістики, а й з інших екранних мистецтв. Завдяки мінімальній цензурі та досить вільному майданчику відеоблогінг активно потребує доповнення жанрово-тематичної класифікації. Якщо у автора виникає бажання опублікувати відео, що не підпадає під його загальну концепцію, він створює новий на своїй платформі. Якщо новий формат має успіх серед користувачів, то автор продовжує випускати аналогічні відео. А інші відеоблогери, в свою чергу, запозичують цей новий формат, персоналізувавши його на своїх каналах. Таким чином відбувається трансформація контенту і жанрова інтеграція [3]. Цей феномен може запропонувати користувачам практично необмежені варіації контенту, чого не зустрінеш на радіо чи телебаченні. Стійкий передбачуваний інтерес автоматично переводить глядача в групу підписників.

Мета дослідження – з'ясувати жанрово-тематичну класифікацію відеоблогінгу та специфіку його належності до стилістичних характеристик через призму наукового підходу.

Виклад основного матеріалу. Питання жанрово-тематичної класифікації відеоблогінгу останнім часом набуває все більшої популярності. На даний момент не існує єдиної загальноприйнятої класифікації відеоблогів й жанрів відео, згрупованих в єдину систему, що охоплювала б усю багатовекторність контенту. Створити класифікацію достатньо складно, що обумовлено трансформацією, рухливістю, швидкістю життєвого циклу жанру, модифікацією, що, в першу чергу, спричинено відсутністю регламентованої бази видів. Більше того, жанри зароджуються і

створюються хаотично, видозмінюючись блогерами на інтуїтивному рівні. Тобто, можливо запевнити, що процес класифікації на інтернет-платформах випереджає процес осягнення цього явища. Однак низка науковців виділяє жанрово-тематичні види сфери відеоблогінгу за темами. Провідними визначені наступні: лайфхак, пранк, летсплей, огляд, стрім, шоу, діалог, блог, гайд, скетч, челлендж, інтернет-серіал. Низка дослідників пов'язує цей феномен із журналістикою, оскільки деякі жанри споріднені з телебаченням та радіо: репортаж, опитування, огляди, інтерв'ю.

Блог виступає одним із видів популярного способу взаємодії користувача платформи та автора ролика. Це одна з форм авторського проєкту, свого роду, інформаційно наповнений щоденник. Відеоблогери, як правило, показують те, що з ними відбувається, висловлюють свої думки з приводу тих чи інших економічних, політичних, культурних і соціальних подій. Цей жанр платформи дозволяє будь-якій людині, що має доступ до інтернету і камери, знімати та викладати відео в мережу. Найчастіше викладаються фрагменти життя, зняті на звичайну побутову камеру або мобільний телефон. Звичайно, якість деяких роликів бажає кращого, проте, саме це і підкуповує глядачів. Вони спостерігають за реальним життям інших людей, а не відредагованими телевізійними сюжетами. Головною відмінною рисою такого виду особистих щоденників в форматі відео є отримання зворотної реакції в форматі коментарів та наявність великої аудиторії.

Одним із жанрово-тематичних різновидів відеоблогу є відеоогляд, у межах якого проводиться аналіз певного предмету з ціллю визначення якісних характеристик, які повинні спонукати користувача до сформування позитивного або негативного враження про той чи інший об'єкт огляду. Цілком очевидно, що в момент презентації продукту блогери репрезентують його результати, які відбиваються на етапах сприйняття і вербалізації інформації під час огляду певного продукту та прямо впливають на вибір глядача. Причина такого явища – особливості комунікативного процесу, зокрема бажання автора точніше описати ознаки об'єкта огляду задля досягнення комунікативної мети.

На сучасному етапі популярними стають стріми – прямі трансляції відеоблогерів, під час яких вони можуть спілкуватися з ними. Також створюються спільні проєкти – колаборації, що викликають подвоєну зацікавленість з боку користувачів. Пізніше, коли збирається певна кількість переглядів, розпочинається процес монетизації – заробітку. Навколо платформи формується прибуткова галузь, основу якої складають перегляди роликів та число підписників. Основу комерційного відеоблогінгу складає реклама, контракти якої укладаються між виробниками товарів і послуг та блогерами. Ведення відеоблогу на YouTube має змагальний характер, оскільки автори борються за кількість зареєстрованих користувачів, за місце в загальному рейтингу каналів та кількість переглядів відео. Адже, глядачі можуть поставити різні позначки під відео, які виступають маркером ставлення до контенту автора і частково сприймаються як показник статусу учасника [4, 46].

Можна виділити також такі популярні види відеоблогів, як летсплей та шоу. Летсплей у перекладі з англійської мови означає «будемо грати». Це запис з екрану комп'ютера того, як людина проходить ту чи іншу комп'ютерну гру. Людина, що знімає подібний контент, називається в мережі летсплейщиком. Шоу – особливий жанр відеоблогінгу, представлений у вигляді серії епізодів, об'єднаних єдиною формою подачі матеріалу і тематикою, що публікуються з певною періодичністю. Незважаючи на те, що всі блоги мають універсальний набір можливостей, засобів і функціональних елементів, відеоблогерам вдається знайти свій неповторний підхід до подачі матеріалу і зробити спілкування з глядачами максимально зручним та ефективним. Характер відносин автора блогу зі своєю аудиторією залежить від аспектів його індивідуальності, якими він бажає поділитися зі своїми користувачами або які нові стороні своєї особистості буде створено. Успішні блоги є продуктами масового інтернет-споживання, оскільки блогери намагаються працювати на аудиторію та позбавляти контент від монотонності шляхом професійного виконання монтажу.

Особливою популярністю користуються такі ролики, як лайфхак, які зазвичай уособлюють поради, що допомагають швидко та легко вирішити певну проблему або полегшити рутинні повсякденні справи. Успіх лайфхаків в тому, що вони прості у виконанні для автора і викликають зацікавленість у користувачів. Також в тренді відеоролики в жанрі пранк, що в дослівному перекладі означає розіграш, звичайне хуліганство. Він прийшов до нас із-за кордону, де блогери відтворюють різного роду і формату пародії, жартівливі та соціальні експерименти над людьми. Не менш успішним є челлендж, тобто виклик, який блогери полюбляють кидати як собі, так і своїм колегам. Такі відео завжди цікаві глядачам, тому що вони кумедні і пізнавальні [5, 79]. Скетч – зйомка комедійних

замальовок, де, на відміну від телевізійних нарізок, у відеоблогінгу скетчі можуть бути різного хронометражу та якості зйомки. Гайд – у перекладі з англійської мови означає «провідник». Цей жанр відео використовується у світі комп'ютерних ігор і являє собою докладну інструкцію, що описує покрокове проходження гри або одного з її фрагментів.

Особлива жанрово-тематична класифікація, що сформувалася за цей час, максимально ефективно допомагає інформації надходити до глядача з мінімальними енергетичними витратами. На популярність відеоблогу впливають технічні можливості майданчика YouTube, який є найбільшою платформою контенту на сьогоднішній день. Його ресурси мають широкий функціонал, що сприяє розвитку популярності як для просто користувача, так і для відеоблогера. Автор може додавати до своїх роликів коментарі, субтитри, посилання на ресурси, а користувачі – залишати коментарі до відео. Таким чином, процес відеоблогінгу набуває інтерактивності. Важливий і той факт, що YouTube дозволяє зручно експортувати або копіювати контент на інші ресурси, збільшуючи при цьому охоплення аудиторії. Для того, щоб кількість підписників постійно збільшувалася, блогери змушені вдосконалювати свої продукти: проводити зйомки в екзотичних місцях, використовувати різноманітні редактори для обробки відео, використовувати більш сучасну техніку для зйомки [6, 41].

Незважаючи на безліч особливостей, які на думку науковців, мають місце в інформаційному просторі, YouTube на сучасному етапі є найпопулярнішою платформою для потенційних користувачів. Такою причиною виступає функціонування серіальності, що притаманна медіапростору та мистецтву XXI ст. На думку дослідників, це викликано саме потребою аудиторії, адже в контексті постійного інформаційного тиску, автор надає своєму споживачеві унікальну можливість по-справжньому розслабитися. Донині YouTube є основною платформою відеоблогінгу, зручною, як для відеоблогерів, так і для їхніх глядачів. Тим паче, мотивацією є поняття дискурсивного маркеру відеоблогу, який передбачає різні ознаки інформаційного явища: кількість підписників, переглядів, тривалість функціонування, частота коментарів [7, 17; 8]. Узагальнюючи ці факти, можна сказати, що популярність цього феномену обумовлена такими характеристиками, як: пропаганда власних цінностей та ідей, свобода від цензури, тематичне розмаїття, відкритість для будь-якого користувача, можливість одночасної комерціалізації та комунікативної самореалізації. У відеоблозі, в основному, завжди проглядається особистість автора, яка розміщує контент на платформі у відповідному стилі та обраній темі, в якій він усвідомлює себе експертом.

Традиційно відеоблогінг за тематикою поділяють по функціональній спрямованості: навчальне відео – створюється з метою не тільки надавати певну інформацію про товар чи послугу, а й продемонструвати наскільки ця продукція доступна в застосуванні; розважальне відео – контент для відпочинку і задоволення різнопланових інтересів; інформаційне відео – невеликий відеоряд, у якому змістовно представлена інформація. Тематика повинна бути цікавою, актуальною і гострою, або, навпаки, радісною та веселою. Безумовно, ці категорії переплітаються між собою, адже інформаційна категорія несе в собі навчальну складову, розважальна може бути інформаційною.

Відеоблогінг як процес вимагає від блогера прийняття усвідомлених та важливих рішень. Спочатку автор повинен визначити роль, яку він буде займати в цьому процесі, оцінюючи тематику, жанр, можливості та ризики з різних позицій. У зв'язку з цим, з наукової призми, можна визначити, що цей процес соціалізації обумовлений глобальною інформатизацією суспільства. Взаємодія користувача з будь-чим автоматично стає його референтною групою, формуючи або перетворюючи його нормативно-ціннісні установки. В процесі цього явища формуються різноманітні за складом групи. Це продиктовано специфікою інтернет-простору, оскільки відсутність багатьох меж дозволяє користувачам об'єднуватися в групи незалежно від національності, віку, статі, регіону проживання. Важливим параметром навколо блогу є емоційні відносини [9, 47].

Розвиток цифрових технологій і їх доступність провокують медіа до стрімкої втрати своєї аудиторії, внаслідок чого відбувається пошук майданчиків для нових можливостей. Конкуренція змушує якнайчастіше оновлювати відеоролики. Середня періодичність оновлення – один раз в декілька днів або на тиждень. Матеріали, що публікуються нерегулярно та з низькою частотою, в переважній більшості випадків не можуть розглядатися як активна форма блогерської творчості. Тривалість роликів в основному коливається в діапазоні від 2 до 20 хвилин. Зазвичай блогер сам встановлює для себе допустимі рамки хронікальних відхилень, за які намагається не виходити. Автори підходять до виробництва контенту сценарно, стежать за порядком, вступають в колаборації,

підтримують зворотний зв'язок з аудиторією та відповідають на актуальні запити. Найчастіше утримати велику аудиторію можливо за рахунок інтерактивних форм спілкування з аудиторією та розважального контенту. При цьому, набір інструментів для просування відеороликів невпинно розширюється та набуває нових тематичних канонів [10, 27].

Дослідження відеоблогів показало, що феномен відеоблогінгу дуже тісно пов'язаний з журналістикою. Зрушення відеоблогосфери від домашнього формату до мобільних налаштувань цікавий, але, в той же час, досить тривожний в сучасному суспільстві. Його жанри мають велику схожість з жанрами телевізійної журналістики. Також повторюється тематика, що висвітлюється в журналістиці і відеоблогінгу – це музика, подорожі, кіно, beauty-індустрія, література, мистецтво. Окрім того, простежується певна схожість між тактикою ведення програми, технікою роботи в кадрі і манерою мови. Відеоблогери, як і журналісти, відвідують різноманітні заходи, беруть інтерв'ю. Деякі блоги нагадують аматорські телерепортажі. Неформальна подача інформації та непрофесійна зйомка надають матеріалам певної достовірності та правдивості.

Канал відеоблогінгу вже перетворився в засіб масової комунікації. Відеоблогери стають не просто медійними персонами, а справжніми лідерами думок, які з легкістю можуть впливати на свідомість своєї аудиторії: формувати звички, керувати її настроєм та ставленням до тих чи інших речей. Розуміючи це, сучасні прогресуючі комерційні компанії почали активно взаємодіяти з відеоблогерами і використовувати їх інтернет-ресурси в маркетингових та рекламних цілях. Інтернет-магазини формують окремі канали для залучення клієнтів і залишають гіперпосилання на сайт магазину. За допомогою блогерів компанії сповіщають цільову аудиторію про конкурси, акції, новий продукт та інші події. Формат конкурсів є одним з основних для компанії. Він залучає аудиторію в творчий процес і отримує позитивні відгуки. Ефект від реклами бренду виміряти значно складніше, тому багато рекламодавців з недовірою ставляться до відеоблогінгу і вважають за краще перевірені традиційні ресурси.

Потенціал відеоблогінгу як каналу комунікації вкрай високий. Все більша кількість людей розпочинають вести відеоблоги і тому розширюється тематика пропонованого контенту. Технічний прогрес дозволяє легко створювати свій контент всім, кому є що сказати. Компанії, націлені на молодіжну аудиторію, проводять рекламні кампанії і досягають поставлених цілей, а інтернет-магазини отримують прибуток від продажу товарів. Варто зазначити, що на сьогоднішній момент відбувається двостороння продуктивна взаємодія традиційних засобів масової інформації із блогерами. Створений контент перетворюється в публікацію, а особистість самого блогера стає знаряддям для залучення інтернет-аудиторії. Оскільки відеоблогерам важливо різними способами утримувати зацікавленість підписників та залучати нову аудиторію. Цим пояснюється існування блогів, які дублюють телевізійні формати. В умовах росту популярності подібних форматів в інтернет-мережі, деякі з них реалізуються в телевізійному форматі.

Головна перевага відеоблогінгу – свобода творчості і самовираження, свобода слова. Однак цей термін завжди вимагає великої відповідальності, а як показує практика, далеко не кожен відеоблогер повністю усвідомлює силу впливу свого контенту на аудиторію. Відеоблогінг як продукт творчої діяльності характеризується діалогічною природою, оскільки автор, при створенні матеріалу орієнтується на свого глядача по інший бік екрану. Як тільки у користувача виникає постійна зацікавленість в спілкуванні з блогером, можна говорити, що автору вдалося отримати відгук і викликати активну співучасть. Особливо важливо, що блогери здатні отримувати реальний відгук від глядача через систему оцінювання, коментарі та соціальні мережі. Заключним етапом ефективної взаємодії з потенційним підписником є відкритість, яка завжди залишається по той бік комунікативного ланцюжка. Так само і користувач доносить свої висновки та ідеї з приводу переглянутого відеоролика за допомогою згаданих раніше коментарів та контактів у соціальних мережах. Ці прийоми пов'язані з особливостями сучасної інтернет-аудиторії і властивими їй унікальними рисами та елементами.

Наукова новизна. Таким чином, на підставі усього вищезгаданого можна сказати, що відеоблогінг на сучасному етапі розвитку є одним з найбільш популярних форматів у світі. Вітчизняний відеоблог пройшов всі етапи становлення і розвитку, оскільки автори не мали досвіду подібної роботи, спеціальної техніки, їх проекти були аматорськими. В подальшому відеоплатформи пройшли етап трансформації, внаслідок чого стало закріпилися на просторах інтернет-ресурсів завдяки унікальному контенту і великої кількості підписників. Ключовим фактором

популяризації формату відео є загальнодоступність безлімітного Інтернету.

Висновки. Відеоблогінг на сьогодні – це засіб комунікації, інформаційно-розважальний канал, платформа реклами і просування. Кількість і якість блогів невпинно підвищується, збільшуються інвестиції, що заохочують розвиток цієї сфери. Інформаційне суспільство створює нові реалії для повсякденного життя сучасної людини. На даний момент з'являється безліч різних жанрів і форматів відео, ця сфера активно розвивається, і тематика відеоблогінгу запозичується не тільки з тележурналістики, а й з інших екранних мистецтв. Жанри відеоблогів видозмінюються і легко поєднуються між собою. Завдяки вільним платформам та мінімальній цензурі блогінг активно розвивається, тому жанрова класифікація потребуватиме неминучого доповнення. В ході дослідження було проаналізовано зміст певних відеоблогів, а також культурні установки і мотивація авторів блогу. Аналіз показав, що жанрово-тематична класифікація відрізняється від традиційного визначення, але має під собою основу з традиційних журналістських жанрів. А також має ряд специфічних особливостей, що вносяться середовищем і формують унікальні характеристики.

Література

1. Habermas J. The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society: monograph. Cambridge: The MIT Press, 2019. 301 p.
2. Strangelove M. Watching YouTube: Extraordinary videos by ordinary people: monograph. Toronto: University of Toronto Press, 2018. 272 p.
3. Karen H. Education as entertainment: YouTube sensations teaching the future. URL: https://www.forbes.com/sites/karenhua/2015/06/23/education-as-entertainment-youtube-sensations-teaching-the-future/ (дата звернення: 18.05.2021)
4. Warmbrodt J., Sheng H., Hall R., Cao J. Understanding the video bloggers community. International Journal of Virtual Communities and Social Networking. 2010. Vol. 2 (2). Pp. 43-59.
5. Deuze M. Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture. The Information Society. 2006. Vol 22 (2). Pp. 77-89.
6. Rodrigues M. The promise of a new media and development agenda. Media International Australia incorporating Culture and Polic. 2010. Vol. 137 (137). Pp. 36-46.
7. Miller M. YouTube for business: Online video marketing for any business monograph. London: Pearson Publishing, 2011. 314 p.
8. Garsia J. Start a successful blog: 8 easy steps. URL: https://www.websitetooltester.com/en/blog/how-to-start-a-successful-blog/ (дата звернення: 20.05.2021)
9. Viegas F. B. Bloggers' expectations of privacy and accountability: An initial survey. Journal of Computer-Mediated Communication. 2017. Vol. 10 (3). Pp. 43-51.
10. Kiran P. S. Detecting spammers in YouTube: A study to find spam content in a video platform. IOSR Journal of Engineering. 2020. Vol. 5 (7). Pp. 26-30.

References

1. Habermas, J. (2019). The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society. Cambridge: The MIT Press [in English].
2. Strangelove, M. (2018). Watching YouTube: Extraordinary videos by ordinary people. Toronto: University of Toronto Press [in English].
3. Karen, H. (2020). Education as entertainment: YouTube sensations teaching the future. Retrieved from https://www.forbes.com/sites/karenhua/2015/06/23/education-as-entertainment-youtube-sensations-teaching-the-future/ [in English].
4. Warmbrodt, J., Sheng, H., Hall, R., & Cao, J. (2010). Understanding the video bloggers community. International Journal of Virtual Communities and Social Networking, 2(2), 43-59 [in English].
5. Deuze, M. (2006). Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture. The Information Society, 22(2), 77-89 [in English].
6. Rodrigues, M. (2010). The promise of a new media and development agenda. Media International Australia incorporating Culture and Policy, 137(137), 36-46 [in English].
7. Miller, M. (2011). YouTube for business: Online video marketing for any business. London: Pearson Publishing [in English].
8. Garsia, J. (2019). Start a successful blog: 8 easy steps. Retrieved from https://www.websitetooltester.com/en/blog/how-to-start-a-successful-blog/ [in English].
9. Viegas, F. B. (2017). Bloggers' expectations of privacy and accountability: An initial survey. Journal of Computer-Mediated Communication, 10(3), 43-51 [in English].
10. Kiran, P. S. (2020). Detecting spammers in YouTube: A study to find spam content in a video platform. IOSR Journal of Engineering, 5(7), 26-30 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.06.2021
Отримано після доопрацювання 21.06.2021
Прийнято до друку 25.06.2021

УДК 304.4(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244409

Цитування:
Левченко М. Г., Форостян А. Ф., Кузнецов С. В. Інтеграція сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 98-101.

Levchenko M., Forostian A., Kuznetsov S. (2021). Integration of contemporary art in the cultural space of the regions of Ukraine. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 98-101 [in Ukrainian].

Левченко Микола Григорович,
кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету культури і мистецтв, професор кафедри культурології Херсонського державного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4069-1729
Форостян Анатолій Федорович,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри культурології Херсонського державного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-1823-4628
Кузнецов Сергій Володимирович,
кандидат філологічних наук, проректор з соціально-гуманітарної та науково-педагогічної роботи Херсонського державного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5546-1865
nayka235@ukr.net

ІНТЕГРАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР РЕГІОНІВ УКРАЇНИ

Мета роботи полягає у вивченні особливостей інтеграції сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України. **Методологія.** У дослідженні широко застосовувалася загальнонаукова методологія, а саме: структурно-функціональний, системний, герменевтичний, аксіологічний, семіотичний методи дослідження. Використання елементів структурно-функціонального аналізу було пов'язано з розглядом об’єкта дослідження як цілісної системи, в якій кожен елемент має своє місце і функцію в структурі. **Наукова новизна** запропонованого дослідження полягає у тому, що окреслена проблематика не висвітлена достатнім чином українськими науковцями і потребує ґрунтовного дослідження. **Висновки.** Перед викликами сучасності в українському суспільстві особливо гостро постало питання про пошук об’єднуючих начал, які могли б стати основою для згуртування і плідної взаємодії різних локальних (регіональних) культур. Доведено, що з’єднання культурних смислів і цінностей, властивих кожної з них, народжують єдине поле культурного простору. Свідченням об'єктивності його існування служать тенденції до зближення та інтеграції культур внаслідок впливу процесу глобалізації. Саме культура видається вмістилищем найбільш стійких систем соціокультурних смислів, універсальних цінностей, виступає як форма буття і спілкування людей різних – минулих, нинішніх і майбутніх – культур, інакше кажучи формою діалогу і взаємопородження культур. Важливо відзначити, що в загальному культурному просторі зберігаються тільки ті цінності й ідеали локальних культур, які сприяють розвитку суспільства як єдиного цілого. Оцінена роль сучасного мистецтва в особливостях інтеграції сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України. Відзначено, що основною місією культурної політики має стати поширення культурних норм, загальнолюдських і національних соціальних ідеалів, а також створення умов для повноцінного і гармонійного розвитку особистості через збереження та залучення культурної спадщини (матеріальної і нематеріальної), традицій і їх актуалізації в сучасному житті. Сучасне мистецтво становить особливу значущість у реалізації цієї проблеми, а культурний ландшафт являє собою фізичне і ментальне вираження організації простору людиною. Він дозволяє розглянути культурний простір локально, на прикладі конкретного регіону, в його взаємозв’язку з єдиною культурою. Таким чином, можна говорити про культурний ландшафт регіону, області, міста, а також окремого колективу чи іншої спільності.

Ключові слова: сучасне мистецтво, культурний ландшафт регіону, регіональний розвиток, діалог культур, інтеграція.

Levchenko Mykola, *Candidate of Pedagogical Sciences, Docent, Dean of the Faculty of Culture and Arts, Professor of Cultural Studies of Kherson State University;* ***Forostian Anatolii,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Culturology of Kherson State University;* ***Kuznetsov Sergii,*** *Candidate of Philological Sciences, Prorector of Social, Humanitarian, and Pedagogic Activities, Kherson State University*

Integration of contemporary art in the cultural space of the regions of Ukraine

The purpose of the article is to study the peculiarities of the integration of contemporary art into the cultural space of the regions of Ukraine. **Methodology.** The general scientific methodology was widely used in the research, namely

©Левченко М. Г., 2021
©Форостян А. Ф., 2021
©Кузнецов С. В., 2021

structural-functional, systemic, hermeneutic, axiological, semiotic research methods. The use of elements of structural-functional analysis was associated with the consideration of the object of study as a holistic system in which each element has its place and function in the structure. **The scientific novelty** of the proposed study is that this issue is not sufficiently covered by Ukrainian scientists and requires a thorough study. **Conclusions.** The challenge of modernity in Ukrainian society is particularly acute for the search for unifying principles that could become the basis for cohesion and fruitful interaction of different local (regional) cultures. It has been proven that the combination of cultural meanings and values inherent in each of them gives birth to a single field of cultural space. Evidence of the objectivity of its existence is the tendencies to convergence and integration of cultures due to the impact of globalization. Culture is the container of the most stable systems of socio-cultural meanings, universal values, acts as a form of existence and communication of people of different - past, present, and future - cultures, in other words, a form of dialogue and intergeneration of cultures. It is important to note that in the common cultural space are preserved only those values and ideals of local cultures that contribute to the development of society as a whole. The role of contemporary art in the peculiarities of the integration of contemporary art into the cultural space of the regions of Ukraine is assessed. It is noted that the main mission of cultural policy should be the spread of cultural norms, universal and national social ideals, as well as creating conditions for the full and harmonious development of the individual through preservation and involvement of cultural heritage (tangible and intangible), traditions and their actualization in modern life. Contemporary art is of particular importance in the implementation of this problem, and the cultural landscape is a physical and mental expression of the organization of space by man. It allows you to consider the cultural space locally, on the example of a particular region, in its relationship with a single culture. Thus, we can talk about the cultural landscape of the region, region, city, as well as an individual group or other community.

Keywords: contemporary art, cultural landscape of the region, regional development, dialogue of cultures, integration.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом в урядових документах і засобах масової інформації активно вживається термін «єдиний культурний простір», однак не дається його цілісне тлумачення, що обумовлює необхідність його пояснення і поглибленого вивчення. Одна з основних причин такого частого вживання цього поняття криється в невизначеності суспільного ідеалу й ініціації його активних пошуків. Шляхом розкриття суті і структури єдиного культурного простору можна прийти до глибшого розуміння причин політичних, економічних і соціокультурних процесів, що відбуваються в нашій країні. Сучасному мистецтву у цьому питанні приділяється особливе місце.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей інтеграції сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогоднішній час немає робіт, що спеціалізуються на вивченні єдиного культурного простору та інтеграції в нього сучасного мистецтва. Однак, вже починаючи з античності в працях Платона, Аристотеля, Демокрита, Епікура в тій чи іншій мірі були спроби осмислення культури з точки зору її цілісності. Пізніше в період Середньовіччя ці роздуми продовжили Фома Аквінський і Альберт Великий. Цієї проблеми стосувалися і класики російської філософії, такі як В. Соловйов, П. Флоренський, М. Бахтін. У XX столітті пошук підстав єдності культурного простору продовжили найбільші західні філософи: Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Х. Ортега-і-Гассет та інші. Ключовим фактором цілісності вони називали онтологічну єдність, тобто спільність традицій, способу життя. Таким чином, в якості глибинних підстав єдності культури дослідниками виділяються ціннісні універсалії [цит. за 2, 113].

З огляду на вищенаведені інтерпретації поняття єдиного культурного простору, нам слід вивести цілісне визначення, що включає в себе поняття єдності, культури, простору. Єдність забезпечує плідне співіснування культур, оскільки здатна вмістити всю різноманітність їх форм. Універсальні цінності культур забезпечують загальні для всіх потреби, які можуть бути задоволені в єдиному культурному просторі. Під універсальними цінностями маються на увазі загальні для цих культур ідеали, смисли, ідеї. Саме вони є фундаментом для соціокультурного контексту епохи, поширюючись через різні інформаційно-комунікаційні канали. Такі цінності є двигуном внутрішнього розвитку культури, забезпечуючи полілог культур в часі і просторі. Незважаючи на існування універсальних цінностей, кожна культура має власний фундамент. Підміна універсальних цінностей приватними підставами веде до небезпеки конфлікту у взаємодії культур [1].

Виклад основного матеріалу дослідження. У цьому контексті категорія простору не може існувати поза культурою, так як саме вона є носієм усіх форм людської діяльності. Простір може існувати тільки як єдине, цілісне і закономірне явище. Для культури це виявляється можливим: при всьому різноманітті це єдина структура, яка підтримує своє існування багато тисячоліть. Невід'ємною властивістю культурного простору є його цілеспрямованість [3, 18].

Поєднавши всі ці поняття, ми приходимо до наступного визначення: культурний простір

є формою існування культури в єдності її матеріально-речових і духовно-смислових результатів і зразків, яка виражає протяжність їх поширення, ступінь впливу на свідомість і поведінку людей, глибину засвоєння, прийняття ними ціннісно-смислового змісту культури. Таким чином, культурний простір є провідником і вмістилищем соціокультурного досвіду, що лежить в основі людських відносин. За допомогою нього історико-культурну спадщину у вигляді текстів культури, смислів, символів, суспільних ідеалів і зразків поведінки, ідей і припущень може бути актуалізовано в будь-якому моменті теперішнього часу. Іншими словами, це простір реалізації людської віртуальності (задатків, можливостей, здібностей, бажань та ін.), Здійснення соціальних програм, цілей і інтересів, поширення ідей і поглядів, мови і традицій, вірувань і норм.

Розширення культурного простору відбувається за допомогою збільшення кількості культурних шарів, ускладнення варіацій і модифікацій культурних форм. Носії цих форм набувають сукупної культурної ідентичності, яка є відображенням навколишнього його культурного контексту [4, 116].

Культурний ландшафт являє собою фізичне і ментальне вираження організації простору людиною. Він дозволяє розглянути культурний простір локально, на прикладі конкретної території, в її взаємозв'язку з єдиною культурою. Можна говорити про культурний ландшафт регіону, області, міста, а також окремого колективу чи іншої спільності. Прикладом центру тяжіння, навколо якого вибудовується культурний ландшафт, може служити велика річка, на берегах якої будується місто. Також центром може служити великий парк, або місце значущих історичних подій, яке збирає навколо себе заходи і великий потік людей. Тут слід зазначити, що, створюючи той чи інший культурний ландшафт, ми створюємо основу динамічного саморозвитку, яка, увібравши в себе наші уявлення про вищі цінності і цілі, потім сама формує ці цілі і цінності, безпосередньо коректуючи діяльність людини [5, 47].

Окрім всесвітньо відомих Асканії-Нова, гейзерів, грязьових лікувальних озер на Херсонщенні існують визначні природні об'єкти Станіславський Гранд-Каньйон, Лемурійське озеро, Олешківські піски, водоспади Херсонщини тощо, що є ознакою південного культурного ландшафту України.

Незважаючи на розділення підпросторів за видом діяльності, етнічною, географічною, політичною або іншою ознакою, всі вони мають єдині для всього культурного простору характеристики: присутність системи «центр-периферія», ареал впливу, а також області часткового зіткнення або злиття з іншими просторами.

Втіленням єдиного культурного простору може служити концепція полікультурного розвитку людського суспільства на основі проведення єдиної культурної політики, створення єдиних правових і економічних умов для розвитку культур різних народів. На державному рівні це політика відкритого розвитку (відповідно до підписаних договорів або прийнятих законів) культурно-національних автономій, товариств і організацій, взаємообміну культурними заходами, надання можливості розвиватися самодіяльної творчості і професійного мистецтва [6, 76].

Основною місією культурної політики має стати поширення культурних норм, загальнолюдських і національних соціальних ідеалів, а також створення умов для повноцінного і гармонійного розвитку особистості через збереження культурної спадщини (матеріального і нематеріального), традицій і їх актуалізації в сучасному житті.

Так, у 2004 році херсонський художник Вячеслав Мошніцький заснував музей сучасного мистецтва Херсонщини. Основу колекції музею утворюють роботи митців, які працюють у напрямах сучасного мистецтва та художників-наївістів.

Отже, в практичному застосуванні, єдиний культурний простір може відбутися на рівні існуючого порядку, вираженого в повсякденних операціях. Усі явища в ньому регулюються за допомогою вторинних систем: державних законів, правил, ідеології, культурних стандартів. Таке визначення може бути застосовано в рівній мірі як в масштабах країни, так і в межах окремих регіонів і міст.

Сучасне мистецтво за своєю природою інтерактивне. Воно вимагає максимально емоційних відгуків на свої меседжі від максимально великої кількості учасників. При цьому характер таких відгуків – негативний або позитивний – особливого значення не має.

Крім того, сучасне мистецтво в силу своєї демократичності і наближеності до вуличної культури дозволяє переформатувати міський культурний ландшафт. Виставки-акції художників у спальних районах мегаполісів допоможуть зв'язати простір енергією співтворчості і активізувати соціальну ініціативу міських сусідств. Співпраця місцевої влади, архітекторів, соціальних дизайнерів, актуальних художників і жителів районів формує поле загального інтересу і допомагає відновити зруйновані суспільні комунікації.

Значущими соціально-економічними результатами включення актуального мистецтва в культурну політику міста і регіону є нові можливості в плані регенерації і міського розвитку в цілому, підвищення обсягів туристичних потоків (від 3% щорічно), створення нових робочих місць і стимул до розвитку та інших галузей, поліпшення вигляду міста і актуалізація проблеми місця в публічному дискурсі [7, 48].

Так, у жовтні 2016 року за ініціативи Віталія та Світлани Бєлобрових на території колишнього комбайнового заводу почав свою роботу Urban CAD, що став свого роду арт-простором для дизайнерів, художників, музикантів, кіношників та просто креативних людей.

Що стосується соціальних переваг, які забезпечуються новою культурною політикою, то найбільш значущими з них є підвищення соціальної солідарності і зниження соціальної напруженості на основі розширення міжкультурного діалогу; розвиток окремих цільових програм для дітей, молоді, пенсіонерів, меншин, проблемних дітей; поширення волонтерського руху. В цілому проекти актуального мистецтва, що розширюють зону комунікації, сприяють низовій культурній активності громадян.

Висновки. Таким чином, можна розширити сфери культурної активності в залежності від особливостей і потреб регіонів і міст (ландшафтна архітектура, ленд-арт, стріт-арт, історико-культурні проекти, актуальні театральні, музичні фестивалі тощо), а також виробити нові підходи до стратегічного планування міського і регіонального розвитку на основі культури із залученням проєктів актуального мистецтва. Це допоможе трансформувати точкові успіхи в окремих регіонах в стабільно зростаючий потенціал формування нових відносин між державою, бізнесом, творчою інтелігенцією та громадянським суспільством.

References

1. Директиви культурної політики України/ Розроблено експертами групи Культура Реанімаційного пакету реформ. серпень 2015 р. Режим доступу: https://rpr.org.ua/wp-content/ uploads/2017/11/1508_Dyrektyvy-kulturnoji-polityky.pdf (дата звернення: 15.09.2021)

2. Доманська, О. Концептуальне осмислення поняття «національний культурний простір» // Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія. 2014. Вип. 706-707. С. 113-117

3. Appadurai, A. Modernity Al Large: Cultural Dimensions of Globalization / Arjun Appadurai. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996. 229 p.

4. Baumol, W.J. Performing Arts: The Economic Dilemma/ W.J. Baumol, W.G. Bowen. New York: The Twentieth Century Fund, 2019. 582 p.

5. Berry, J.W. Lead Article. Immigration, Acculturation, and Adaptation // Applied Psychology: An International Review. 2017. №46 (1). PP. 5-68. Retrieved from: http://www. ucd.ie/mcri/resources/Dermot%20Ryan%20Reading.pdf. (date of access: 15.09.2021)

6. Kester, G. Conversation Pieces: The Role of Dialogue in SociallyEngaged Art // Theory in Contemporary Art Since 1985/ eds.: Z. Kocur and S. Leung. Oxford: Blackwell, 2015. PP. 76-100. Retrieved from: http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/ Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf. (date of access: 15.09.2021)

7. Moretti, E. The New Geography of Jobs. Boston, New York: Mariner Books, 2013. 294 p.

Література

1. Directives of cultural policy of Ukraine. Developed by experts of the Culture group of the Resuscitation package of reforms. (August 2015). Access mode: https://rpr.org.ua/wp-content/ uploads / 2017/11 / 1508_Dyrektyvy-kulturnoji-polityky.pdf [in Ukrainian].

2. Domans'ka, O. (2014). Conceptual understanding of the concept of "national cultural space". Scientific Bulletin of Chernivtsi University. Philosophy. 2014. Num. 706-707. 113-117 [in Ukrainian].

3. Appadurai, A. (1996). Modernity Al Large: Cultural Dimensions of Globalization/ Arjun Appadurai. Minnesota: University of Minnesota Press. 229. [in English].

4. Baumol, W. J. (2019). Performing Arts: The Economic Dilemma/ W.J. Baumol, W.G. Bowen. New York: The Twentieth Century Fund. 582. [in English].

5. Berry, J.W. (2017). Lead Article. Immigration, Acculturation, and Adaptation. John W. Berry. Applied Psychology: An International Review. №46 (1). 5-68. Retrieved from: http://www. ucd.ie/mcri/resources/Dermot%20Ryan%20Reading.pdf [in English].

6. Kester, G. (2015). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in SociallyEngaged Art. Theory in Contemporary Art Since 1985, eds.: Z. Kocur and S. Leung. Oxford: Blackwell, 2015. 76-100. Retrieved from: http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/ [in English].

7. Moretti, E. (2013). The New Geography of Jobs. Enrico Moretti. Boston, New York: Mariner Books. 294. [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.03.2021
Отримано після доопрацювання 20.04.2021
Прийнято до друку 30.04.2021

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244410

Цитування:
Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 102-107.

Akimov D. (2021). Purchasers of artworks on the art market and their motivations. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 102-107 [in Ukrainian].

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
Голова Генеральної Дирекції Міжнародної Академії рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-0732-7287
akimov@fortuna.org.ua

НАБУВАЧІ ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА АРТ-РИНКУ ТА ЇХНІ МОТИВАЦІЇ

Мета роботи – дослідження та аналіз алгоритмів маркетингових технологій та вивчення мотивацій набувачів продуктів образотворчого мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та аналітичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати мотивації набувачів творів мистецтва та подальші дослідження маркетингових процесів при просуванні творів мистецтва на арт-ринку. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про мотивації набувачів творів образотворчого мистецтва. В статті досліджуються маркетингові процеси на арт-ринку. Проаналізовано алгоритми маркетингових технологій при аналізі мотивацій набувачів творів образотворчого мистецтва. У статті доведено, що в арт-маркетингу є актуальним та необхідним регулярне вивчення алгоритмів поведінки набувачів творів мистецтва, а також в цілому – ситуацій, в яких колекціонер приймає рішення стосовно придбання творів мистецтва. Дослідження в сфері маркетингу арт-ринку дають підстави констатувати, що мистецька творчість є сферою діяльності великого та малого бізнесу, який має глибоко вивчати та аналізувати мотивації набувачів, залучаючи в свою діяльність спеціалістів в галузі психології, соціології, економіки. Зазначимо, що в маркетингу образотворчого мистецтва цілеспрямовано та продуктивно використовуються технології вивчення та аналізу мотивацій набувачів творів мистецтва. **Висновки**. В статті проаналізовані моделі набування творів образотворчого мистецтва. Також доведено, що поведінка набувача творів мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивід – Продукт – Ситуація, на яких будується модель споживання та споживацької поведінки. Отже, нами досліджені індивіди, що беруть участь в набуванні творів мистецтва, які є продуктами на ринку, представлені в натуральній формі в музейних чи в приватних колекціях. Успіх маркетингу мистецтва залежить не тільки від особистості митця, який створив продукт, представлений на ринку, не тільки від платоспроможності кінцевого набувача цього продукту, а й від особистості, творчих та ділових якостей дилерів, дистриб'юторів, інших посередників на арт-ринку, які на певному етапі теж стають набувачами цього продукту на шляху від митця до остаточного покупця – музею чи приватного колекціонера тощо. Також досліджено ринкові алгоритми набування творів мистецтва в колекції.

Ключові слова: арт-ринок, маркетингові дослідження, мотивація набувачів творів мистецтва, символічне споживання творів мистецтва, поведінка набувачів арт-ринку.

Akimov Dmytro, *Doctor of Sociology, Professor of The Department of The Art History Expertise of The National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"*

Purchasers of artworks on the art market and their motivations

The purpose of the article. Research and analysis of marketing technology algorithms and study of motivations of purchasers of products of fine arts. **The methodology** is to apply comparative, empirical, and theoretical methods. This methodological approach allows us to analyze the motivations of purchasers of works of fine art and further research of marketing processes in the promotion of works of fine art in the art market. **The scientific novelty** consists in the expansion of ideas about the motivations of purchasers of works of fine art. The article explores the marketing processes in the art market. Algorithms of marketing technologies in the analysis of motivations of purchasers of works of fine arts are analyzed. That is, the article proves that in art marketing it is relevant and necessary to regularly study the algorithms

©Акімов Д. І., 2021

of the behavior of purchasers of works of art, as well as in general - situations in which the collector decides on the purchase of works of art. Research in the field of art market marketing gives grounds to state that artistic creativity is a field of large and small business, which should deeply study and analyze the motivations of purchasers, involving specialists in psychology, sociology, economics. It should be noted that in the marketing of fine arts the technologies of studying and analyzing the motivations of the purchasers of works of art are purposefully and productively used. **Conclusions.** The article analyzes the models of acquisition of works of fine art. It is also proved that the behavior of the purchaser of works of art is determined by three mandatory components: Individual - Product - Situation, on which the model of consumption and consumer behavior is based. Thus, we have studied the individuals involved in the acquisition of works of art that are products on the market, presented in kind in museums or private collections. The success of art marketing depends not only on the personality of the artist who created the product presented on the market, not only on the solvency of the final purchaser of this product but also on the personality, creative and business qualities of dealers, distributors, and other intermediaries in the art market. At a certain stage, they also become purchasers of this product on the way from the artist to the final buyer - a museum or a private collector, etc. We also explored market algorithms for acquiring works of art in a collection.

Keywords: art market, marketing research, motivation of consumers of works of art, symbolic use of works of art, symbolic location of works of art, behavior of art market purchasers.

Актуальність теми дослідження. В статті розглянуті певні алгоритми поведінки учасників арт-ринку, в першу чергу – набувачів творів мистецтва на арт-ринку, в умовах існування тріади споживання, а саме: Індивід – Продукт – Ситуація. В статті різнобічно розглянута маркетингова модель набуття та колекціонування творів мистецтва. При аналізі поведінки набувачів творів мистецтва на арт-ринку візьмемо до уваги авторську позицію таких науковців, як Ф. Коблер та Ж. Нантель, які вважають, що поведінка споживачів має певні схожі ознаки у випадках, коли ми розглядаємо споживачів культурного продукту, чи споживчого товару, чи відповідних послуг [1, 92–93]. Отже, ми розглядаємо динаміку ринку, пояснюємо її розвиток, аналізуючи та беручи до уваги взаємозв'язок трьох зазначених чинників. У полі нашого зору знаходиться Індивід, який приймає для себе рішення придбати твір мистецтва з певною метою. Також беремо до уваги Продукт – твір мистецтва, яким зацікавився покупець. Далі досліджуємо ситуацію, в якій відбувається набування твору мистецтва.

Підкреслимо, що в процесах набування творів мистецтва беруть участь менеджери арт-ринку, в тому числі впливові колекціонери творів мистецтва, керівники різних рівнів в підрозділах художніх музеїв та в галереях, дилери та бізнесмени, що мають на меті придбання творів мистецтва для подальшого зберігання в тій чи в іншій колекції чи для подальшого перепродажу. Арт-ринок в періоди свого підйому досягає обертів, які можна порівнювати з ринками продажу енергоносіїв, нерухомості тощо. Тому особистості учасників арт-ринку постійно залишаються актуальними для дослідження, а алгоритми їхньої поведінки та мотивації є проблемними питаннями маркетингу.

Аналіз досліджень і публікацій на означену тему є обмеженим кількома публікаціями автора цієї статті та його колег, зокрема професора Б. Платонова. Також варто звернути увагу на журналістські розслідування зарубіжного автора П. Доссі, яка не є науковцем, але її публікації на тему функціонування арт-ринку заслуговують на увагу, адже наукових публікацій на тему маркетингу арт-ринку досі дуже мало. Варто зазначити, що один з класиків маркетингу Ф. Колбер, який своїми публікаціями охопив майже всі сфери людської діяльності, присвятив певну увагу й маркетингу мистецтва, але, щоправда, в одній роботі, в якій він досліджував й маркетинг культури. Тому можна зробити висновок, що всебічне дослідження маркетингових процесів арт-ринку потребує копіткої тривалої роботи науковців в галузях соціології, економіки, психології та мистецтвознавства.

Мета роботи – дослідження та аналіз алгоритмів маркетингових технологій та вивчення мотивацій набувачів продуктів образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо групу споживачів образотворчого мистецтва, до якої входять менеджери арт-ринку, в тому числі колекціонери, галеристи, музейники, дилери, й проаналізуємо, з якою метою та яким чином набуваються ними художні твори, та які основні мотиви переслідуються при цьому.

Як зауважує в своїх працях Ф. Колбер: «Наші знання про споживачів культури залишаються суттєво обмеженими. Моделі, що викладені для пояснення поведінки споживачів в інших ситуаціях споживання, корисні лише тим, що допомагають зрозуміти феномен, який стосується всіх ситуацій купівлі, в тому числі й купівлі культурного продукту» [1, 246].

Вивчаючи поведінку набувачів

образотворчого мистецтва, звернемо увагу на потреби, які вони задовольняють. Наприклад, дослідник І. Гольман поділяє покупців на арт-ринку на дві основні групи. Представників першої групи, на думку дослідника, цікавить декоративний аспект, візуальна насолода, а також задоволення від самого факту володіння художнім твором (детально про таку мотивацію мова піде далі). Як вважає автор, меншою мірою представники першої групи цікавляться інвестиційними перспективами свого придбання.

«Друга група покупців, – зауважує І.А. Гольман, – включає в себе професійних реселлерів (та арт-дилерів), непрофесійних реселлерів, інтер'єрних дизайнерів, архітекторів, будівельників, корпоративних покупців (для декорування офісів, або на подарункові програми) та арт-інвесторів (тобто учасників ринку, що вкладають гроші у сучасне мистецтво у надії на його подорожчання в майбутньому). Останні поділені на дві категорії: пасивні та активні інвестори з цілком різною ринковою поведінкою» [2, 122].

Резюмуючи вище сказане, можна шляхом сегментації «за потребами» виділити три групи набувачів продуктів образотворчого мистецтва:

1. Споживачі, що інвестують грошові кошти в твори мистецтва. Таких споживачів, у свою чергу, можна поділити на активних та пасивних інвесторів.

2. Споживачі, що набувають твори мистецтва з метою колекціонування та отримують задоволення від володіння експонатами власних колекцій та від візуального споглядання цих експонатів.

3. Посередники (які, в свою чергу, теж є споживачами арт-ринку), що виконують посередницькі функції на шляху твору мистецтва від попереднього власника (автора твору чи колекціонера, або музею, галереї, тощо) до наступного власника. Тобто мова йде про дистриб'юторів, які мають контракти з художниками чи з мистецькими об'єднаннями, або йдеться про арт-дилерів (до яких належать, наприклад, арт-галереї), що скуповують гуртом твори мистецтва, наприклад, у художників, або у приватних колекціонерів, а потім в роздріб продають ці твори споживачам, які, в свою чергу, можуть належати до будь-яких споживчих груп. Також тут йдеться про приватних реселлерів, які спеціалізуються на пошуку та перепродажі тематичних та «брендових» творів мистецтва для тематичних колекцій, заробляючи на посередницьких послугах, які вони надають для музеїв, галерей, приватних колекціонерів.

Необхідно підкреслити, що колекційні твори мистецтва є вагомим матеріальним активом. «Якщо твори мистецтва мають властивості активів, – зазначає науковець Б.О. Платонов, – вони згодом можуть приносити прибуток – різницю між вкладеним і поверненим капіталом. Для творів образотворчого мистецтва, що мають матеріальну форму, рівні прибутковості ранжирувані в такому порядку: на першому місці (найвищий рівень прибутковості) – живопис, на другому – скульптура, потім – художні ювелірні вироби, предмети декоративно-прикладного мистецтва, а потім, з найменшим рівнем повернення – решта видів мистецтв» [3, 37]. Погоджуючись з автором вище наведеного дослідження, зазначимо, що більшість вітчизняних та зарубіжних олігархів, бізнесменів, промисловців стають колекціонерами творів мистецтва, в першу чергу – живопису. Загальновідомо, що протягом XIX – XXI століть інвестування в мистецькі колекції перетворилося у престижну форму бізнесу. Операціями з капіталом у вигляді творів мистецтва займаються не тільки окремі торговці та галеристи, а й банки, аукціонні будинки, художні фонди тощо. Причому, як зауважує популярна дослідниця П. Доссі, на грошовому ринку твори мистецтва досягли статусу самостійної інвестиційної категорії [4, 37].

Новини із всесвітньо відомих аукціонів потрапляють в інформаційні випуски найпрестижніших ЗМІ, а про вартість художніх творів ходять легенди. Мільйони людей переконані, що, купуючи та перепродаючи полотна відомих художників, можна заробити величезні кошти. Учасники арт-ринку знають, що існують тисячі прикладів щасливих вдач та сумних невдач «гравців» аукціонів та ярмарків образотворчого мистецтва. А тому пропонуємо ще один погляд на сегментацію споживачів образотворчого мистецтва, де існують широкі верстви шанувальників та знавців мистецтва, більшість з яких знаходить можливість прикрасити своє житло хоча б кількома відносно недорогими, але достойними позитивної оцінки творами живопису, а в той же час в арт-просторі функціонують дві впливові категорії споживачів, першу з яких шанувальники мистецтва традиційно називають відповідно колекціонерами, а до другої відносять дистриб'юторів, дилерів та спекулянтів творами мистецтва. Зазначимо, що колекціонери теж купують твори мистецтва для подальшого вигідного перепродажу, але колекціонери всіляко часто підкреслюють, що

вони «не наживаються» на мистецтві. Отже, визначаючи сегмент спекулянтів на арт-ринку, треба охопити простір тих споживачів образотворчого мистецтва, які з певною регулярністю купують та продають, перепродають твори мистецтва, відокремити колекціонерів, дистриб'юторів, дилерів, реселлерів, які працюють офіційно, сплачують податки від всіх операцій купівлі-продажу, а потім подивитись, хто залишиться, й на кому можна поставити негативне «тавро» неплатника податків, або контрабандиста, або тіньового комерсанта арт-ринку, тобто спекулянта. Варто погодитись, що таке юридичне поняття, як «спекулянт» залишилось в минулому, в нашій історії ХХ століття в Кримінальному кодексі Української РСР, а фіскальні та правоохоронні служби використовують по відношенню до так званих «спекулянтів» більш сучасну термінологію. Треба віддати належне «спекулянтам» радянських часів, які завдяки своїй так званій «спекулятивній» діяльності актуалізували в арт-ринковому просторі чимало художніх творів, які за інших обставин загубилися б на сторіччя, чи були б втрачені для нас назавжди.

Тепер зупинимо свою увагу на проблемі певної непередбачуваності процесів інвестування в твори мистецтва, що відбуваються на арт-ринку. Ризики непередбачуваності в процесі інвестування у твори мистецтва існують у будь-якої фізичної чи юридичної особи, в тому числі у фондів, галерей, аукціонних домів тощо. Немає сумніву, що арт-ринок є привабливим для інвестицій. Але пошук вільних для придбання творів мистецтва, їх подальше зберігання, страхування потребують значних зусиль. Дослідник А. Арутюнова в своїх наукових працях підкреслює, що арт-ринок не є аналогом ринку звичайних активів. Навіть коли фахівці арт-ринку кажуть про переваги арт-інвестицій, вони не завжди впевнені, що у функціонуванні арт-ринку не виявиться несподіваних проблем. Отже, функціонування арт-ринку або його окремих сегментів не завжди буває передбачуваним [5, 105]. Треба також брати до уваги недостатню ліквідність інвестиційно привабливої складової арт-ринку: якщо цінні папери можна придбати та продати кілька разів протягом дня, то цінна картина відомого майстра може «дочікуватися» аукціону та продатися лише через кілька місяців. Або зовсім не продатись цього разу. Або різко впасти в ціні. Або відбудуться ще якісь форс-мажорні обставини.

Повертаючись до фізичних та юридичних осіб, що належать до так би мовити «спекулянтського» сегменту ринку мистецтв, враховуючи «спекулянтські» наміри та цілі, визначимо їхню споживацьку мотивацію:

1. Пошук творів мистецтва, які є перспективними матеріальними активами для подальшого використання на арт-ринку;

2. Наміри та їхня подальша реалізація щодо придбання фінансово вигідних матеріальних активів арт-ринку в той спосіб, що дозволяють обставини, з використанням всіх ситуативних можливостей ухиляння від оподаткування, розмитнення, іншої адміністративної та кримінальної відповідальності тощо;

3. Ефективний прибутковий продаж успішно придбаних творів мистецтва на арт-ринку знову-таки в той спосіб, що дозволяють обставини, з використанням всіх ситуативних можливостей ухиляння від оподаткування, розмитнення, іншої адміністративної та кримінальної відповідальності тощо.

А тепер подивимось на споживацьку мотивацію не тільки очима маркетолога-мистецтвознавця, а й очима психолога, що бере участь у маркетингових дослідженнях арт-ринку. Отже, ми маємо всі підстави для власного переконання в тому, що для колекціонерів, дистриб'юторів, дилерів, реселлерів, які працюють офіційно, сплачують податки від всіх операцій купівлі-продажу, а, тим більше, для «спекулянтського» сегменту ринку мистецтв, прогресивно зростає мотивація в процесі пошуку творів мистецтва, а також у процесі формування намірів щодо придбання зазначених творів з метою подальшого максимально прибуткового перепродажу. Й, відповідно, подальша реалізація, перепродаж нещодавно придбаних творів мистецтва, що має принести значний прибуток, підвищує мотивацію цієї категорії споживачів арт-ринку. Прогресивність зростання мотивації, яку тут доречно було б назвати «ринковим азартом», пропорційно залежить від складових, на які звертають увагу чимало дослідників, серед яких й Ф. Колбер: це невідповідність між поточним становищем споживача та тим становищем, до якого він прагне. Чим ширшим є розрив між цими двома становищами, тим сильнішою буде мотивація споживача [1, 92]. Зараз доречно подивитись очима психолога на колекціонера, дистриб'ютора, дилера, реселлера або спекулянта, який знаходиться в психологічному стані незадоволення власним життям й відповідного когнітивного дисонансу чи фрустрації та відчуває величезну невідповідність між своїм власним способом

життя та, наприклад, способом життя свого замовника, який може собі дозволити скуповувати нечувано дорогі предмети мистецтва для приватної домашньої колекції. Всесвітньо відомий психолог Леон Фестінгер у 1957 році запропонував людству поняття когнітивного дисонансу, яким визначив стан психічного дискомфорту індивіда, що викликаний зіткненням в його свідомості конфліктуючих уявлень. Ймовірно, що Л. Фестінгер й не замислювався над питаннями психічного дискомфорту арт-дилера чи спекулянта творами живопису, які витрачають своє життя на пошук нових експонатів для приватної колекції якогось мультимільйонера. Але можна собі уявити, як перекупник картин всесвітньо відомих майстрів приносить до себе до дому, в скромну квартиру, буквально на одну годину, наприклад, дрібний графічний малюнок Альбрехта Дюрера, розгортає цей малюнок, зіпсувавши упаковку попереднього власника, потім бере цей малюнок просто в руки і думає про те, що всі найвідоміші музеї світу хотіли б мати в своїй колекції цей малюнок як власний експонат. Потім перекупник привозить безцінну спадщину світового мистецтва в шикарний офіс свого замовника на п'ятдесятий чи на сотий поверх престижного хмарочосу, уявляючи, як передаватиме цей малюнок з рук в руки мультимільйонеру, уявляє собі їхню неспішну, довірливу розмову за кавою… Але перекупника зустрічає заклопотаний співробітник офісу, який не пропонує каву, але про всяк випадок висловлює незадоволення станом збереження малюнку, не розуміючи, що цей малюнок був створений у п'ятнадцятому сторіччі… Потім перекупник повертається в свою квартиру і жалкує, що він забув зробити селфі на телефон на власній кухні з малюнком А. Дюрера на холодильнику. Стан психіки цієї людини, вірогідно, можна охарактеризувати як розчарування, або когнітивний дисонанс, в наслідок чого виникає фрустрація, потім – депресивний стан, відчай. Тобто, в статті доведено, що в арт-маркетингу є актуальним та необхідним регулярне вивчення алгоритмів поведінки набувачів творів мистецтва

Висновки. В статті проаналізовані моделі набування творів образотворчого мистецтва. Також доведено, що поведінка набувача творів мистецтва визначається трьома обов'язковими складовими: Індивід – Продукт – Ситуація, на яких будується модель споживання та споживацької поведінки. Отже, нами досліджені індивіди, що беруть участь в набуванні творів мистецтва, які є продуктами на ринку, представлені в натуральній формі в музейних чи в приватних колекціях. Успіх маркетингу мистецтва залежить не тільки від особистості митця, який створив продукт, представлений на ринку, не тільки від платоспроможності кінцевого набувача цього продукту, а й від особистості, творчих та ділових якостей дилерів, дистриб'юторів, інших посередників на арт-ринку, які на певному етапі теж стають набувачами даного продукту на шляху від митця до остаточного покупця – музею чи приватного колекціонера тощо. Також ми дослідили ринкові алгоритми набування творів мистецтва в колекції.

Література

1. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Издатель Васин А. И., 2004. 256 с.

2. Гольман И. А. Эвент-маркетинг премиумных товаров (на примере современного российского арт-рынка) / Научные труды Московского гуманитарного университета. 2017. № 3. С. 118-128.

3. Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей: курс лекцій. Київ: НАКККіМ. 2016. 108 с.

4. Досси П. Продано! Искусство и деньги: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.

5. Арутюнова А. Г. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 232 с.

6. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. Культура і сучасність: альманах. 2021. № 1. С. 139-144.

7. Акімов Д. І. Сегментація арт-ринку в маркетингу образотворчого мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. № 39. С. 27-31.

8. Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. № 37. С. 22-27.

9. Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. Альманах «Культура і сучасність». 2020. № 1, С. 104-109.

10. Акімов Д. І. Маркетинг мистецтва та інтегровані маркетингові комунікації (реклама, стимулювання збуту, паблік рілейшнз). Альманах «Культура і сучасність» 2019. № 1. С. 61-67.

11. Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингут мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2019. № 36. С. 3-8.

References

1. Colbert F. (2004). Marketing of culture and art. (Trans). Sankt-Peterburg Izdatel' Vasin A. [in Russian].
2. Gol'man, I. A. (2017). Event marketing of premium products (on the example of the modern Russian art market). Scientific works of the Moscow Humanitarian University, 3, 118-128 [in Russian].
3. Platonov, B. O. (2016). Collections of cultural values: a course of lectures. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].
4. Dossey P. (2017). Sold! Art and money. (Trans). Sankt-Pererburg: Limbus Press, OOO «Izdatel'stvo K. Tublina» [in Russian].
5. Arutyunova A. G. (2017). Art market in the XXI century: the space of artistic experiment. Moscow: Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki [in Russian].
6. Akimov D. I. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 139-144 [in Ukrainian].
7. Akimov D. I. (2021). Segmentation of art market in the fine art' marketing. Art notes, 39, 27-31 [in Ukrainian].
8. Akimov D. I. (2020). Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of population to works in art marketing. Art notes, 37, 22-27 [in Ukrainian].
9. Akimov D. I. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. Culture and contemporaneity: almanac, 1, 104-109 [in Ukrainian].
10. Akimov D. I. (2019). Marketing art and integrated marketing communications (advertising, stimulation of object, please re- leases). Culture and contemporaneity: almanac, 1, 61-67 [in Ukrainian].
11. Akimov D. I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. Art notes, 36, 3-8 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.05.2021
Отримано після доопрацювання 28.05.2021
Прийнято до друку 04.06.2021

УДК 746.3(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244411

Цитування:
Варивончик А. В., Бондар І. С., Кулик А. В. Мистецтвознавчі та культурологічні аспекти знаків і символів в образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 108-114.

Varyvonchyk A., Bondar I., Kulik A. (2021). Artistic and cultural aspects of signs and symbols in creative art. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 108-114 [in Ukrainian].

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4455-1109
Бондар Ігор Савич,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8972-0941
Кулик Андрій Віталійович,
старший викладач кафедри
дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9722-5585

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЗНАКІВ І СИМВОЛІВ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є з'ясування першопричин виникнення основних понять в когнітивній антропології; введення до мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу теоретично обробленої, узагальненої, проаналізованої інформації щодо розуміння сенсу символів і знаків у культурології та мистецтвознавстві. **Методологія** дослідження ґрунтується на методі критичного аналізу культурологічних, мистецтвознавчих та літературних джерел; семіотичному методі; методах індукції та дедукції; історичному, логічному та методі міждисциплінарного синтезу. **Наукова новизна**. Звертаючись до минулого досвіду науковців, філософів, мистецтвознавців, культурологів, доводимо необхідність звертання уваги на сенс символів та знаків в українському мистецтвознавстві та культурології. З'ясовано витоки зародження основних понять когнітивної антропології. Розглянуто сучасний підхід до дискусійних питань, стосовно «коду культури» та визначень терміну «культура». Вивчено та проаналізовано найновіші досягнення зарубіжних та вітчизняних дослідників про дефініції культури, семіотичної термінології, логічних обґрунтувань символів та знаків у культурології та мистецтвознавстві. Результати дослідження літературних джерел з зазначеної теми надали можливість зробити **висновки**, що у проаналізованих виданнях багатьох авторів приділена недостатня увага походженню термінів когнітивної антропології при викладі наукового матеріалу. У статті викладено авторське бачення знаковості та символізму невербальної мови, що засвоюється через оволодіння національною культурою та вимагає інтелектуальних зусиль, що відповідає гіпотезі Н. Хомського, згідно якої сутність природи знання, його використання, матеріальних чи фізичних механізмів формування бази знань та її застосування пов'язане з когнітивною здатністю людини загалом.

Ключові слова: знак, символ, симулякр, код культури, культура, когнітивна антропологія.

Varyvonchyk Anastasiia, *Doctor of Sciences (Art Studies), Associate Professor, Professor of the Department of Technology and Design Kyiv National Universiti of Culture and Arts;* ***Bondar Igor,*** *Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor Design and Technology Department Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Kulik Andriy,*** *Senior Lecturer of Design and Technology Department Kyiv National University of Culture and Arts*

Artistic and cultural aspects of signs and symbols in creative art

The purpose of the article is to introduce into art historical and cultural discourse of theoretically processed, generalized, analyzed information regarding the understanding of the meaning of symbols and signs in cultural studies and art historian scientists; Clarification of the root causes of the occurrence of basic concepts in cognitive anthropology. **The methodology** is based on the method of critical analysis of cultural, art historical, and literary sources; semiotic method; induction and deduction methods; historical, logical, and method of interdisciplinary synthesis. **Scientific Novelty.** Intrutded to the past experience of scientists, philosophers, art historians, culturalologists bring the need to pay attention to the meaning of symbols and signs in art history and cultural studies. The origins of the origin of the basic concepts of cognitive anthropology are found out. The author's vision of the badge and symbolism of the non-verbal language is set out, which is assimilated through the mastery of the national culture and requires intellectual efforts, corresponds to the N. Chomsky hypothesis, according to which the nature of knowledge, its use, material or physical

©Варивончик А. В., 2021
©Бондар І. С., 2021
©Кулик А. В., 2021

mechanisms, the formation of the knowledge base and its application are associated with cognitive ability man in general. A modern approach to discuss issues on perceptual, security-indexed, subject-functional and other codes in the perception of reality are considered. The newest achievements of foreign and domestic researchers in the definitions of semiotic terminology, logical justifications of symbols and signs in cultural studies, and art historian examination were studied and analyzed. **Conclusions.** The results of the study of literary sources on this topic provided the opportunity to draw conclusions that in the analyzed editions of many authors was given insufficient attention to the origin of the terms of cognitive anthropology in the presentation of scientific material.

Keywords: sign, symbol, simular, bodybuilding code, culture, cognitive anthropology.

Актуальність теми дослідження полягає у відкритті сторінок культури та мистецтва, які стосуються маловивченої галузі у когнітивної антропології, що потребують подальшого висвітлення в контексті євроінтеграційних та глобалізаційних процесів. Знання смислів і цілей життя – це квінтесенція будь-якого наукового пізнання. Рівень освіченості людини впливає на його компетентність в мистецтвознавстві, культурології, естетиці та інших науках, що призводить до підвищення рівня свідомості, самосвідомості, самовдосконалення, задоволення духовних потреб індивіда. Неможливо уявити повноцінну наукову картину світу, не маючи знань про культурні та духовні цінності. Людство прагне вдосконалювання суспільства, поваги до культурних традицій та прав і свобод, що можливо лише при наявності фундаментальних знань та вмінь, включно й знань національних традицій та загальної культури. Розуміння сенсу символів і знаків виховує естетичний смак, впливає на смислове сприйняття художньої мови та розвиток суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття «символ» і «знак» є найбільш суперечливими. Їх часто плутають з такими термінами, як «алегорія», «емблема», «персоніфікація», «тип», «міф» та ін. Проаналізувавши літературні джерела за цією тематикою, ми наголошуємо, що майже відсутні ґрунтовні дослідження цих понять. Складність обраної тематики засвідчена різноманіттям їх визначень. Науковець Ч. Пірс, один з небагатьох, хто детально розглядає етимологію слова «символ», класифікує «знаки» (налічує 76 різних типів знаків) у праці «Логические основания теории знаков» [6, 51]. Діалектику символу та його пізнавальне значення досліджені у праці А. Лосєва «Проблема символу і реалістичне мистецтво» [6, 48]. Більше двох десятків прикладів розуміння терміна «символ» наводить критик А. Бєлий [2, 131]. Зміст дохристиянської і християнської *іконографії* представлено у дослідженнях П. Флоренского «Symbolarium» (1971); С. Кримського «Знаково-символический менталитет иконы» (1994), «Під сигнатурою Софії» (2008); В. Лєпахіної «Ікона та іронічність» (2001); В. Жаворонка «Знаки української етнокультури. Словник-довідник» (2006); І. Нечуй-Левицького «Світогляд українського народу (Ескіз української міфології)» (2019). Мистецтвознавчі, культурологічні та філософські аспекти символів та знаків вивчали П. Кретов «Гносеологічний аспект символізму» (2000); М. Шумка «Символізм у філософській культурі України» (2001); О. Федорук «Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті» (2006) [10]; Н. Ковальчук «Символічні структури етнокультурного процесу в Україні» (2007); О. Щербань «Твір мистецтва як символічна реальність» (2009). Українська державна і національна символіка детально проаналізована у працях М. Грушевського «На порозі Нової України: гадки і мрії» (1991); В. Сергійчика «Доля української суверенної символіки» (1990), «Символіка суверенності – синьо-жовта» (1993); О. Братко-Кутинського «Феномен України» (1996), А. Хорошевського «100 знаменитых символов Украины» (2007). Інформація про найважливіші міфологічні, релігійні, філософські, художні, наукові, побутові українські символи і знаки широко подана у словниках, книгах під редакцією М. Дмитренка, В. Коцура, О. Потапенка та інших авторів. У двотомному енциклопедичному виданні С. Безклубенка «Мистецтво: терміни та поняття» більш ґрунтовно подано визначення термінів «культура», «символ», «знак» та ін. [3]. Неоднозначність термінології і визначень науковців позначує, що картина світу завжди представлена безліччю думок, та є сенс у формуванні єдиного знаменника у вітчизняному науковому просторі.

Виклад основного матеріалу. Процес створення художнього образу в мистецтві є результатом чуттєвого пізнання через відчуття, сприйняття, уявлення, досвід, який виражається у відображенні цього пізнання в предметах і явищах матеріального світу. В образотворчому мистецтві образ передається за допомогою зображення з використанням різних засобів художньої виразності (композиція, малюнок, колорит), використовуючи символи і знаки для кодування інформації свого внутрішнього світосприйняття, передачі ідей і

сутностей. Смислова структура символів і знаків розрахована на активне сприймання і внутрішню роботу глядача. Для цього процесу необхідні знання. Цікавлячись символами, знаками можливо не тільки зрозуміти твір мистецтва, а й відчути духовний стан художника в момент творення, стати причетним до подій. Символи і знаки – це впізнаванні елементи, які передають конкретні поняття, ідеї, значення, будучи «мовою» образотворчого мистецтва, що вивчаються когнітивною антропологією.

Одна з перших наук про людину, його поведінку, становлення норм, заборон, табу, існування в природному середовищі та в суспільстві – антропологія. Першим вжив цей термін Аристотель при вивченні духовної складової людської природи. У книзі «Про душу» Аристотель бачить природу поділу здатності душі на судження і відчуття, які визначають раціональне і ірраціональне в осмисленні навколишньої дійсності. У ірраціональному осмисленні розвиваються інтуїція і уява художника, які стають детермінантами образного мислення, що ведуть до симулякрів [1, 236]. Відомо, що слово «симулякр» введено Платоном, що означало картинку, зображення, репрезентацію. Пізніше цей термін використовував Ж. Бодрійяр. Він вважав, що симулякри, є значеннями та символікою культури і засобів інформації, які конструюють сприйняту реальність, придбане розуміння, за допомогою якого наше життя і спільне існування легко читається. Під дією симуляції відбувається «заміна реального знаками» [4]. В Середньовічній теології до симулякрів можна віднести символи Божественого початку в іконах. Як приклад «заміни реального знаками» можемо навести факти про ікону «Salus Populi Romani», де бачимо зображення Мадонни з немовлям.

Рис. 1. «Salus Populi Romani», VI ст. [5, 253].

Ісус тримає в лівій руці книгу як символ Божественної мудрості і Книги Життя, в яку вписані імена врятованих, другою робить жест благословення. В правій руці Марії маппул. (свого роду церемоніальна вишита хустка, що походить від носової хустини, яку в Стародавньому Римі тримали в руках високі державні діячі. Спочатку маппул був консульським символом, а потім імперським). Це означає, що зображення, ймовірно, є одним з тих, на яких Марія зображена як цариця. Відомо, що за часів Римської імперії були храми присвячені «Salus Publica populi romani», тобто здоров'ю римського народу, із зображенням богині, у вигляді молодої жінки, що сидить на троні зі змією [5, 253]. Згадуючи богиню зі змієм, по-перше, необхідно звернути увагу на Афіну Палладу – незайману богиню мудрості, цілительку, що навчила людей безлічі медичних практик, включаючи секрет відродження за допомогою крові Медузи Горгони, де Змій, символ мудрості, є частим атрибутом Афіни; по-друге, – на фаянсові статуетки мінойського мистецтва – так звані «Богині зі зміями» знайдені Артуром Евансом в 1903 році; по-третє, на Бону Деа (Добру Богиню) – в римській міфології богиня родючості, здоров'я і невинності, богиня жінок. Зображення Доброї Богині переважно являють собою жінку з рогом достатку в одній руці і чашею зі змією в іншій. Також богиня володіла можливістю зцілювати різні недуги.

Давньоруське християнське мистецтво вже в перші століття свого існування засвоїло «символічний погляд» і символічну форму презентації, що панували в візантійському мистецтві періоду його розквіту. Візантійське мистецтво передало Стародавньої Русі безліч символічних образів. Відомо, що один з перших символів Спасителя – риба, що отримана з акровірша грецького слова «ichthys», складові літери якого є початкові літери слів «Jesoys Christos Hyios TheoУ Soter» (Ісус Христос Син Божий Спаситель). Інший символ, корабель, представляв Церкву, в якій віруючі пливуть через море життя. Ягня зображувало Христа з Євангелія від Іоанна, а лев – Книгу Одкровення, де Христос названий «Левом племені Йуди». Павич представляв безсмертя; фенікс – Воскресіння; дракон або змій – сатану; олень – душу, прагнучу Хрещення. Священна монограма «ХР» була небесним знаком, який імператор Костянтин побачив напередодні перемоги над Максенціем: це перші дві букви грецького слова Christos, які Костянтин зобразив на своєму прапорі. Так само монограма «ХР» зустрічається на ранньохристиянських монетах та візантійських саркофагах [6, 280].

Етимологічно слово «символ» означає зібрану, зведену воєдино річ. Вважається, що слово «символ» (звести воєдино) слід розуміти

як «відновити» (to conjecture). Греки часто використовували вираз «звести воєдино» (συμβάλλει) для означування угоди. Дійсно, можна знайти безліч прикладів використання слова «символ» (σνμβολον), починаючи з найдавніших часів, у значенні угоди. Аристотель називав іменник «символом», тобто конвенціональним знаком. У греків «символом» або засобом оповіщення називалося сигнальне вогнище, що застосовувалося по певній угоді. Штандарт або інсигнії також були «символами». «Символом» був пароль. Відзнаку називали «символом». Віра в Богів іменувалася «символом», так як позначала певний образ думок і манеру поведінки. «Символом» називали театральний квиток, і взагалі будь-який квиток або ярлик, що давав право на отримання будь-чого. Вираз почуттів називали «символом». Він застосовується до чого завгодно, що може слугувати підставою розуміння зв'язку деякої ідеї і відповідного слова. Такими були основні значення «символа» [8, 91]. В «Encyclopedia Britannica» подано поняття «символ» як «елемент комунікації, призначений для простого уявлення або позначення сукупності людей, об'єктів, групи або ідеї. Символи можуть бути представлені графічно, як в хресті для християнства і в червоному хресті або півмісяці для служб збереження життя християнських та ісламських країн; репрезентативні, як в людських постатях Маріанна, Джон Булл і Дядько Сем означає Францію, Англію і Сполучені Штати відповідно; вони можуть включати літери, як «K» для хімічного елемента калію; або вони можуть бути призначені довільно, як в математичному символі ∞ – для нескінченності або символі $ – для долара [13].

У творчості Сандро Боттічеллі, Мікеланджело Буонарроті, Рафаеля Санті, Леонардо да Вінчі та інших майстрів епохи Відродження символами наповнені картини. У «Весні» Боттічеллі, виконаної для Лоренцо Медічі, міфологічний сюжет написаний на тлі апельсинового гаю. Символ будинку Медічі – апельсинове дерево. Грації уособлюють жіночі чесноти: цнотливість, красу і насолоду. Перлини на їх головах символізують чистоту. Меркурій уособлював красномовство і розум. З рота німфи Хлоріс злітає барвінок – символ вірності. Флора в образі юної діви у вбранні, прикрашеному волошками (символ привітності), ромашками (вірність), суницею (ніжність) и так далі. Особливо яскраво символами володіють художники-маньєристи. Своєрідний внесок в еволюцію маньєризму внесли Джуліо Романо, Доменіко Беккафумі, Джорджо Вазарі, Періно дель Вага, Якопо Понтормо, Россо Фьорентіно та інші. Нерідко на полотнах сюжет проникнений трагізмом, присутні колористичні і світлотіньові дисонанси, змінені пропорції фігур, характерна експресивність поз, переважають насичені гротескної орнаментикою рішення. Під впливом Артура Шопенгауера, Зигмунда Фрейда, Фрідріха Ніцше та інших особистостей в період модерну художники стали зображувати мрії, стихії, пристрасть з використанням символів, знаків, орнаментів. Відмінними ознаками модерну можна назвати відсутність прямих кутів і прямих ліній, асиметричність, наявність природних вигнутих плавних ліній, використання стилізованих рослин, високу декоративність. Вся філософія модерну укладена в ідеї зростання, розвитку і вічного руху. Тому мотив квітки став однією з найбільш розповсюджених тем. Популярністю користуються ірис, цикламен, «водні» рослини: лілії, латаття, водорості. Окрім них, часто зустрічаються тюльпани, орхідеї, соняшники, маки і нарциси. Цим рослинам присвоювалось особливе значення. Зображення ірису передбачало любовне послання. Шаблеподібна форма листя ірису символізувала самурайську доблесть, трагедію, смерть. Лілія використовувалась як елемент чистоти і невинності. Орхідея, латаття і тюльпан були символами суму і смерті. Троянда символізувала любов і щастя. Соняшники позначали сонце, жагу до життя, рух до світла. Дзвіночок – бажання, латаття – тривогу. Маки – перехідний стан між сном і дійсністю, життям і смертю. Образ Дерева Життя символізував райське життя. Меншою мірою розповсюджені образи фауни, проте надають багату зооморфну палітру. Тварини з м'яко вигнутими формами, їх лінії рухливі, часто відсутні тіні, і з цієї причини далекі від натуралізму. Представниками модерну є Анрі Ван де Вельде, Германн Обрист, Еміль Галле, Альфонс Муха, Рене Лалик, Поль Пуаре, Ернесто Базіле, Петер Беренс, Август Ендель, Густав Клімт та інші. Першорядною метою модерну було прагнення протиставити свою творчість еклектизму минулого періоду, але завершився він тією ж еклектикою.

У 1918 році П. Флоренським була розпочата праця «Symbolarium» (Словник символів), яку відносять до теорії символів і кольорів, що нажаль не була завершена. Згідно з Флоренським, крапка, мізерно мала, та за її допомогою існує простір, вона символізує Центр, першопричину, місце, звідки все відбувається і куди все повертається, промінь який виходить з неї є Бог-творець, який творить Світобудову, що і дає Одиницю; V – знак істини; Λ – знак брехні і таке інше. У символіці

кольорів світобудови П. Флоренського «Бог – є світло», розкішні кольори світобудови прикрашають небосхил [11, 521]. Також основи символічного релігійного мислення досліджували К. Юнг, Г. Гадамер, А. Лосєв, Н. Бердяєв, О. Волкова, В. Сулимов та ін. У праці дослідника християнської символіки А. Уварова знаходимо тлумачення традиційних символів мистецтва: тризуб – знак апостольського служіння, уловлення людських душ вірою в Святу Трійцю; дерево, квітка – праведник, родове древо праведника; два квітучих деревця – Рай, перебування святих душ в Раю; плоди – плоди чеснот, плоди Святого Духа, духовна зрілість душі; засіяне поле – світ; зерно, насіння – Слово Боже, посіяне в світ, Сини Царства Небесного; кінь – символ служіння Господу і покірного дотримання Його Волі, прообраз цілого народу або людини, відомого Богом; лев – неподібне подобіє Господа Ісуса Христа; птах – прообраз молитовної душі, що споживає плоди чеснот; жіноча фігурка – Церква Земна; підняті вгору руки – молитва Земній Церкві; трикутник – ідея єдності і неподільності Святої Трійці; коло – символ нескінченності і вічності як властивостей Бога; хрести – безліч різновидів, і кожен з них має своє глибоке богословське обґрунтування, закріплене в християнських писемних джерелах [9].

Митці, науковці так само звертають увагу на знаки, що навмисно створені в культурі для комунікації між членами колективу і для репрезентації об’єктів їх діяльності. Вони приймають важливу роль у формуванні індивідуальної та колективної свідомості. В праці Ч. Пірса відведено головне місце поняттю «знак», в якості якого він розглядає будь-який об’єкт, який замінює інший об’єкт [8, 58]. На думку Ч. Пірса, семіотика культури являє собою розділ семіотики, який досліджував знакові структури, що зустрічаються в різних культурах. Він класифікував знаки на «Ікони, Індекси та Символи». Згідно його концепції «Ікона є Знак, що відсилає до Об’єкту, який він денотує просто за допомогою властивих йому характерів, якими він володіє незалежно від того, існує такий Об’єкт насправді чи ні. Індекс є знак, що відсилає до Об’єкту, який він денотує, перебуваючи під реальним впливом цього Об’єкту. Символ є знаком, що відсилає до Об’єкту, який він денотує за допомогою закону, зазвичай – з’єднання деяких загальних ідей, яке діє таким чином, що стає причиною інтерпретації Символу, що відсилає до зазначеного Об’єкту» [8, 59]. Таким чином, Пірс вважав символ конвенціональним знаком або знаком, що залежить від звички (придбаної або вродженої) [8, 90]. Отже, ікони, індекси та символи є невід’ємною частиною мови народу, його культури.

Культура – це основний термін з фундаментальних понять соціально-гуманітарного пізнання, яке активно використовується з цього часу. Слово «культура» має латинське походження і спочатку зустрічалося у трактаті про землеробство Марка Порція Катона. З часом в основу культурної антропології було закладено уявлення про культуру як «комплекс, що включає знання, вірування, мистецтва, закони, мораль, звичаї та інші здібності та звички, придбані людиною як членом суспільства», що слугувало поштовхом для розвитку когнітивної антропології – науки про культуру як систему символів, специфічної людському способу пізнання, організації та ментального структурування світу [12, 174]. Культурна антропологія зосереджена на символах, цінностях людини, приділяє велику увагу культурним смислам, які виникають, коли люди вивчають, створюють, інтерпретують та застосовують індивідуальні і колективні уявлення [15, 532]. З початку XX століття «культурні антропологи» зосередилися на тому, як люди висловлюють свою думку про себе і свій світ, особливо в символічних формах, таких як мистецтво. Досліджуючи знакові системи, фахівці використовують різні підходи. Прагматичний підхід розроблений Ч. Пірсом вказує, що будь-який об’єкт може стати знаком не через свої фізичні властивості, а через те, що він має знакове вживання в конкретному співтоваристві. На сьогодні немає єдиного розуміння культури, тому існує багато визначень та шляхів її вивчення. Науковці використовують різноманітні підходи: ціннісний (М. Хайдеггер, М. Вебер, Г. Францев, Н. Чавчавадзе трактують культуру як сукупність духовних і матеріальних цінностей, створюваних людьми); діяльнісний (Б. Малиновський, Е. Тарасов, Ю. Сорокін, Е. Маркарян та ін. розуміють культуру як властивий людині спосіб задоволення потреб, як особливий рід людської діяльності); описовий (для перераховування окремих елементів і проявів культури); функціональний (характеризує культуру через функції, які вона виконує в суспільстві: інформаційну, адаптивну, комунікативну, регулятивну, нормативну, оціночну, інтегративну, соціалізаційну та ін.); духовний (Л. Кертман); інформаційний (в якому культура представлена як система створення, зберігання, використання та передачі інформації). Ю. Лотман уявляв культуру як систему знаків, що використовуються суспільством, в якій зашифрована соціальна інформація, тобто

вкладені людьми зміст, значення, сенс, та висунув ідею семіосфери як результату і умови розвитку культури, відзначивши особливу роль перекладу як основного механізму розвитку семіосфери [14, 269] В основі вивчення культури як знакового явища лежить уявлення про еквівалентний обмін інформацією між адресантом та адресатом. Визначаючи культуру як «певну вторинну мову», Ю. Лотман вводить поняття «текст культури». Всякий культурний текст (твір мистецтва) може розглядатися як єдиний текст з єдиним кодом і як сукупність текстів з певною сукупністю кодів. Мова, мистецтво, міфологія, ритуали, традиції – це цілісні знакові системи, що володіють власними кодами, за допомогою яких шифруються смисли культури. Згідно існуючих визначень, культура – це властиві народу способи життя та діяльності в світі, відносини між людьми (звичаї, обряди, особливості спілкування і таке інше), способи бачення, розуміння і перетворення світу, «символічний всесвіт та семіосфера» (Ю. Лотман), соціальна інформація, яка накопичується в суспільстві за допомогою знакових систем. Дослідник мистецтва Е. Панофський, розвиваючи ідеї Ю. Лотмана, А. Варбурга, А. Ріглі, Г. Вельфліна заклав основи іконологічного методу вивчення художніх творів, досліджуючи символічні значення не тільки зображуваних фігур, а й самого просторового ладу, їх перспективних побудов [7, 274]. Щоб зрозуміти культуру народу необхідно знати мову вербальну та невербальну. У цьому випадку говорять про існування культурного коду, що виробляється і функціонує у культурі. «Код культури» – це передача матеріального і духовного досвіду (досягнень, заповітів і т. ін.), виробленого людством і підтверджених матеріально (артефактами, літописами і т. ін.) Таким чином, культура – це не просто сукупність артефактів це світ смислів, які людина вкладає в продукти своєї діяльності і в саму діяльність. Створення нових смислів саме стає сенсом діяльності в мистецтві.

Наукова новизна. Символам та знакам в образотворчому мистецтві присвячена велика кількість статей, монографій, словників, але лише в невеликій кількості робіт є подання точних формулювань, ґрунтовно досліджені витоки понять. Проаналізувавши аспекти знаків і символів в образотворчому мистецтві, можемо зробити такі висновки. Дослідження літературних джерел із зазначеної теми надало можливість визначити, що у працях багатьох авторів приділено недостатньо уваги походженню термінів когнітивної антропології при викладі наукового матеріалу. Ми з'ясували витоки зародження основних понять та виклали авторське бачення знаковості і символізму невербальної мови, що засвоюється через оволодіння національною культурою та вимагає інтелектуальних зусиль. Розглянуто сучасний підхід до дискусійних питань про значення символіки та знаковості у сприйнятті дійсності. Вивчено та проаналізовано найновіші досягнення зарубіжних та вітчизняних дослідників про визначення семиотичної термінології, логічних обґрунтувань символів та знаків у культурології та мистецтвознавстві, які залежать від епохи, релігії, культури народу. Образотворче мистецтво дозволяє не тільки одночасно відображати звичайні об'єкти, символи, а й поєднувати їх в єдиному мистецькому просторі, де предмети і символи можуть взаємодіяти один з одним як сутності одного порядку.

Література

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 352 с.
2. Белий А. Эмблематика смысла. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. Москва: Искусство, 1994. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml (дата звернення: 15.04.2021).
3. Безклубенко. С. Мистецтво:терміни та поняття. Енциклопедичне видання у 2 т. Т 1 (А-Л) Київ: Інститут культурології АМУ, 2008. 240 с.
4. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA. 2001. URL: https://postmodernism.academic.ru/115/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D1%80 (дата звернення: 12.04.2021).
5. Колпакова Г. Мистецтво Візантії. Ранній та середній періоди. Москва: Азбука, 2005. 528 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/iskusstvo-vizantii-rannij-i-srednij-periody/1_1 (дата звернення: 15.04.2021).
6. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. [2-е изд., испр.]./ Москва: Искусство, 1995. 320 с. URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/losev/losev_problema_sim/b (дата звернення: 25.05 2021).
7. Панофский Е. Перспектива як символічна форма. Готическая архітектура, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 336 с. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/panofskij_eh_perspektiva_kak_simvolicheskaja_forma/16-1-0-2550 (дата звернення: 24.05.2021).
8. Пірс Ч. С. Начала прагматизма. Перевод с английского В. В. Кирющенко и М. В. Колопотина / Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с. (серия «Метафизические

исследования. Приложение к альманаху») ISBN 5-89329-278-28.

9. Тимонина О. Ю. Народне мистецтво в системі духовно-морального виховання Стародавньої Русі. URL: https: // cyberleninka. ru / article / n / narodnoe-iskusstvo-v-sisteme-duhovno-nravstvennogo-vospitaniyadrevney-rusi (дата звернення: 12.05.2021).

10. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 260 с.

11. Флоренский П. Столп и утверждение истины: опыт православной традиции. Москва: АСТ, 2003. 640 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdenie-istiny/30 (дата звернення: 12.05.2021).

12. Чумаков А. Метафизика глобализации. Культурно-цивилизационный контекст. Моногр. Изд. 2 испр. и доп. Москва: Проспект, 2017. 496 с. .

13. Encyclopedia Britannica URL: https://www.britannica.com/topic/symbol (дата звернення: 07.06.2021).

14. Lotman Yu. (1990). Universe of the mind: A semiotic theory of culture. Bloomington; Indiana University Press, URL: https://monoskop.org/File:Lotman_Yuri_M_Universe_of_the_Mind_A_Semiotic_Theory_of_Culture_1990.pdf (дата звернення: 07.05.2021).

15. Strauss, C. "Cognitive Anthropology", Encyclopedia of Language & Linguistics, Elsevier, 2006. pp. 529–532, doi:10.1016/b0-08-044854-2/03016-9, ISBN 978-0-08-044854-1, retrieved 2021-05-10.

References

1. Arystotel. Poetics. Rhetoric. (2007). Arystotel; trans. with ancient Greek. V. Appelrota, N. Platonovoi and P. Popova. Sankt-Peterburh: Azbuka-klassyka [in Russian].

2. Belyi A. (1994). Emblems of meaning. Criticism. Aesthetics. Theory of symbolism: in 2 volumes.T. 1 entry. Art., Sost. A. L. Kazyn, comment. A. L. Kazyn, N. V. Kudriasheva. Moscow: Yskusstvo, URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml (access date: 15.04.2021). [in Russian].

3. Bezklubenko S. (2008). Art: Terms of that concept. Encyclopedic every 2 t. T 1 (A-L) Kyiv: Estitution of culturalism AMU [in Ukrainian].

4. Ylyn Y. P. (2001). Postmodernism. Glossary terms. Moscow: YNYON RAN (literary science department) INTRADA. URL: https://postmodernism.academic.ru/115/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D1%80 (access date: 12.04.2021). [in Russian].

5. Kolpakova H. (2005). The art of Byzantium. Early and mean periods. Moscow: Azbuka. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/iskusstvo-vizantii-rannij-i-srednij-periody/1_1 (access date: 15.04.2021) [in Russian].

6. Losev A. (1995). The problem of symbol and realistic art [2 ed., IPR.]. Moscow: Yskusstvo. URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/losev/losev_problema_sim/b (access date: 25.05 2021) [in Russian].

7. Panofskyi E. (2004). Perspective as a symbolic form. Gothic architecture. Sankt-Peterburh: Azbuka-klassyka. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/panofskij_eh_perspektiva_kak_simvolicheskaja_forma/16-1-0-2550 (access date: 24.05.2021). [in Russian].

8. Pirs Ch. S. (2000). Start of pragmatism. Translation from English V. V. Kyriushchenko and M. V. Kolopotyna. SPb.: Laboratory of metaphysical studies of the Philosophical Faculty of St. Petersburg State University: Aleteiia, (Series «Metaphysical Research. Annex to Almanachu») ISBN 5-89329-278-28 [in Russian].

9. Tymonyna O. Yu. Folk art in the system of spiritual and moral education of Ancient Rus [Electronic resource]. URL: https: // cyberleninka. ru / article / n / narodnoe-iskusstvo-v-sisteme-duhovno-nravstvennogo-vospitaniyadrevney-rusi (access date: 12.05.2021) [in Russian].

10. Fedoruk O. K. (2006). Cross-section: Selected art articles: In 3 books. 1: History and theory of art. The figure. Folk creativity. Kyiv: Vydavnychyi dim A+S [in Ukrainian].

11. Florenskyi P. (2003). Pillar and approval of truth: the experience of the Orthodox tradition. Moscow: AST. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdenie-istiny/30 (access date: 12.05.2021) [in Russian].

12. Chumakov A. (2017). Metaphysics of globalization. Cultural civilization context. Monogr. Ed. 2 copy. and add. Moscow: Prospekt [in Russian].

13. “Encyclopedia Britannica” URL: https://www.britannica.com/topic/symbol (access date: 07.06.2021) [in English].

14. Lotman Yu. (1990). Universe of the mind: A semiotic theory of culture. Bloomington; Indiana University Press, URL: https://monoskop.org/images/5/5e/Lotman_Yuri_M_Universe_of_the_Mind_A_Semiotic_Theory_of_Culture_1990.pdf (access date: 07.05.2021) [in English].

15. Strauss C. (2006). "Cognitive Anthropology", Encyclopedia of Language & Linguistics, Elsevier, 529–532, doi:10.1016/b0-08-044854-2/03016-9, ISBN 978-0-08-044854-1, retrieved 2021-05-10 [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2021
Отримано після доопрацювання 14.05.2021
Прийнято до друку 18.06.2021

УДК 75.03 (045) "18/19"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244412

Цитування:
Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Печерської церкви кінця XIX століття як інтерпретація його давньоруського образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 115-121.

Bardik M. (2021). The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 115-121 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-3092-8929
mb30@i.ua

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ВЕЛИКОЇ ПЕЧЕРСЬКОЇ ЦЕРКВИ КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЙОГО ДАВНЬОРУСЬКОГО ОБРАЗУ

Мета статті – дослідити настінний живопис Великої Печерської церкви як версію богослов'я й академічного сакрального монументального живопису кінця XIX ст. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні історико-культурного, мистецтвознавчого аналізу, біографічного методу. **Наукова новизна** роботи. Визначено, що процес створення образу давньоруського храму у Великій Печерській церкві (Успенському соборі) розпочався в 1880 р. Введено в науковий обіг фото креслення древньої частини храму, зробленого за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. Живописна декорація досліджена як синтез академічної богословської думки й академічного сакрального монументального живопису. Розкрито його реалізацію у виборі тем, сюжетів і розміщенні композицій. Охарактеризовано корпус джерел щодо розписів із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Досліджено трансформацію первісного проекту розписів та візантійського канону XI–XII ст. на користь Богородичної тематики. Простежено зв'язок композиції «Вознесіння Панагії» з традицією чернечого життя в Києво-Печерській лаврі. Уточнено тематико-сюжетні лінії: утвердження християнства на теренах Давньої Русі визначено ще однією провідною темою. **Висновки.** Процес створення нового живопису Великої Печерської церкви розпочався ще в 1880 р. Виявлення древньої частини храму сприяло зміні його живописної декорації. Остання була результатом академічної богословської програми, реалізованої засобами академічного сакрального монументального живопису. У первісному проекті зберігалась традиція попередньої декорації, відображалась одна з традицій чернечого життя Лаври. У розписах було втілено свідоцтво Печерського Патерика про композиції у Великій церкві. Проте у розміщенні сюжетів академічна богословська думка кінця XIX ст. не усіляко підпорядковувалась канону XI–XII ст. Тема утвердження християнства була презентована в стінописі як одна з провідних тем.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, сакральний академічний живопис, монументальний живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор.

Bardik Maryna*, Candidate in Study of Art, Leading Researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"*

The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image

The purpose of the article is to discover the mural paintings of the Great Pechersk Church as the version of theology and academic sacred mural painting of the late 19th century. The research **methodology** is based on complex using historical and cultural analysis, art study analysis, and biographical method. **Scientific novelty.** It is determined that the process of creating the Old Russian image in the Great Pechersk Church (the Dormition Cathedral) began in 1880. The photo of the drawing of the ancient part of the Church made by the order of A. Prakhov in 1893, has been introduced into scientific circulation. The author studied the painting decoration as a synthesis of the academic theological thought and academic sacred mural painting, discovered its implementation in choosing topics, plots, and placement of compositions. The author gave a characteristic of the source corps on the paintings from the collection of the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra". The author researched the transformation of painting preliminary design and Byzantine Canon of the 11–12th centuries on behalf of the Holy Mother of God theme and observed the connection of the composition "Ascension of Panagia" on the tradition of monastic life in the Kyiv-Pechersk Lavra. The topical and plotlines have been improved namely Christianize Old Russian is determined by one more leading topic. **Conclusions.** The process of creating a new mural painting in the Great Pechersk Church began still yet 1880. The detection of the ancient part of the Church contributed to the change in its painting decoration. This change was the result of the academic theological program

©Бардік М. А., 2021

implemented by means of academic sacred mural painting. The tradition of previous painting decoration preserved in the preliminary design end reflected one of the traditions of monastic life in the Kyiv-Pechersk Lavra. The witness in Pechersk Paterikon of the compositions in the Great Church has been implemented in mural paintings. However, the academic theological opinion of the late 19th century was subordinated to the canon of 11–12th centuries not complete. The theme of the introduction of Christianity was presented in mural painting as one of the leading topics.

Keywords: sacral culture, Orthodoxy, sacral academic painting, mural painting, KyivPechersk Lavra, Dormition Cathedral.

Актуальність теми дослідження. Дивним чином ювілейні дати форматують людську пам'ять: минулі події стають близькими і набувають нового смислу. Відчувається відносність категорії часу й усвідомлюється універсальність істини, висловленої апостолом Петром, що «… у Бога один день, як тисяча років, і тисяча років, як один день» (2 Пет 3,8). І цей поточний рік є, з одного боку, нагадуванням про трагічну 80-ту річницю знищення майже всього храмового стінопису під час вибуху Успенського собору Києво-Печерської лаври (3.11.1941), а з другого – про 120-ту річницю освячення храму. Саме 1901 р. 6 серпня (за старим стилем) Велика Печерська церква після проведення комплексу заходів по ремонту, вдосконалення системи опалення і вентиляції, часткової зміни внутрішньої архітектурної композиції, створенню нового настінного живопису, влаштування нових вікон і підлоги була урочисто освячена. У ній відновилися перервані на час ремонту богослужіння, і вона предстала перед очами вірян у розкішному декоративному оздобленні.

Провідна роль у виборі сюжетів, їхньої локації в храмі належала київському митрополиту Іоанникію (Руднєву), а в художньому втіленні цього задуму – професору живопису Василю Петровичу Верещагіну, академіку архітектури Семену Миколайовичу Лазарєву-Станищеву, академіку живопису Віктору Дормидонтовичу Фартусову. В. П. Верещагін розписав Велику церкву (близько 280 композицій); С. М. Лазарєв-Станищев виконав загальний проєкт розпису храму, розбивку стін під живопис, ескізи орнаментів у візантійському стилі; В. Д. Фартусов провів підготовку стін під живопис, написав золоті фони й орнаменти. З ними працював колектив художників і майстрів. Академічний аспект богословської й образотворчої складових програми стінопису Великої Печерської церкви не потрапляв в поле зору дослідників. Тому для історії українського сакрального живопису є актуальним дослідження академічної інтерпретації давньоруського храму, образ якого створювали в Успенській Києво-Печерській лаврі наприкінці XIX ст.

Аналіз досліджень. Повідомлення про новий стінопис Великої Печерської церкви з'явились ще до його «вхождения» в суспільне життя, тобто до освячення храму і початку богослужінь. Серед них особливо відзначимо статті М. Петрова. Він оприлюднив факти про попередню роботу компетентних комісій у 1886 р., члени яких обґрунтували керівництву Лаври можливість ліквідації існуючого стінопису та доцільність створення нового – в дусі давньоруських та візантійських церков XI–XII ст. [1]. М. Петров був членом інших комісій, які поетапно приймали новий стінопис та розв'язували питання нового іконостаса. Окрім викладу хроніки подій, насичених колізіями нетворчого (скоріше конкурентного) характеру, він, серед іншого, назвав зображення, що прикрашали центральний купол та підпружні арки, зупинився на деяких художніх особливостях композицій, підкреслюючи професіоналізм В. П. Верещагіна [2]. Очевидцем освячення Великої Печерської церкви і автором першого окремого видання про неї був А. Савенко. Його книга містила, зокрема, низку важливих відомостей щодо нового монументального малярства, серед яких: факти про складання та утвердження проекту нового розпису, його основних авторів і виконавців, кількість написаних зображень і суму винагороди тощо; украй важливим був ретельний опис розташування побачених автором основних композицій у компартиментах, відомості про техніку й особливості виконання зображень (розписи виконували олією з використанням золотих фонів для досягнення ефекту золота мозаїки) [3, 12–22]. Автор, як і М. Петров, звернув увагу на історичну достовірність узятих за взірець візантійських орнаментів. Перелік зображень, наданий А. Савенком і М. Петровим, доповнила інформація в публікаціях О. Сіткарьової, в яких також вказано розташування зображень святих і преподобних Печерських, наведені фотографії розписів. [4, 174–178, 182–184; 5].

Загалом автори дотримувались історико-описового принципу, тому використання культурно-історичного та мистецтвознавчого аналізу дозволить по-новому осмислити процес

створення нового храмового живопису 1890-х рр.

Мета статті – дослідити настінний живопис Великої Печерської церкви як версію богослов'я й академічного сакрального монументального живопису кінця XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Точкою відліку у процесі зміни стінопису Успенського храму, зазвичай, вважають 1886 р. – саме цього року були дві комісії, які зробили висновок про зміну стінопису. Одначе ретроспектива подій дозволяє точніше визначити ґенезу передумов цього радикального кроку. Справа в тому, що в 1880 –1881 рр. (частково і в 1882 р.) проводились ремонтні роботи у Великій Успенській і Троїцькій Надбрамній церквах, під час яких було видалено занепалий тиньк на зовнішній поверхні стін [6]. Тоді з-під пізніших нашарувань була виділена давньоруська основа цих архітектурних споруд, а у Великій церкві на головній вівтарній апсиді виявили збережений давній карниз і орнамент – меандр [6, 119, 122]. В архівних документах зафіксовано, що меандр винайшли в 1880 р.; крім того, карниз і меандр відновили у відповідності до первісного вигляду, пофарбували ліловою фарбою (додаймо, що при вході на хори, на стіні західних хорів були помітні сліди давнього кам'яного шиферного карнизу; залишки таких карнизів малися в північно-західному куті храму) [7, 15–15зв.]. Цей факт є підставою скоригувати датування початку процесу зміни стінопису: 1880 р. Наступним кроком стало рішення двох комісій в 1886 р. про доцільність зміни розписів в інтер'єрі.

Участь в одній із комісій професора А. Прахова, який відкрив мозаїчні композиції в Софійському соборі (1884), слугувала своєрідним каталізатором у прийнятті такого рішення. Знаменно, що після зняття тиньку з внутрішньої поверхні стін у 1893 р. за його розпорядженням було виконано креслення плану давньої частини храму. Його фото зберігається в колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ), яке вводимо в науковий обіг (КПЛ-А-1634; рис. 1). Унизу креслення професор А. Прахов поставив свій підпис (фахівець, який робив обміри і креслення також залишив своє прізвище).

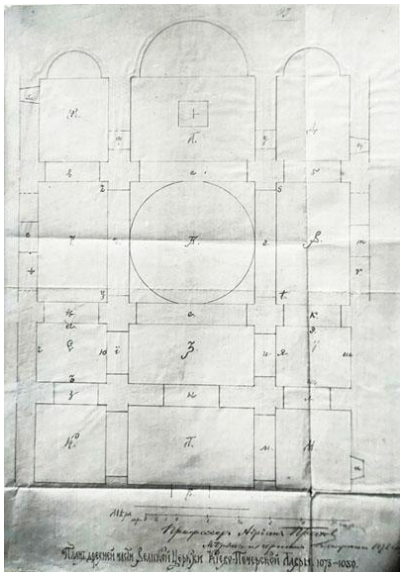

Рис. 1. План древньої частини Великої церкви Києво-Печерської лаври. 1073–1089. Фото креслення, виконаного за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. НЗКПЛ

Із занепалим тиньком зник існуючий стінопис Успенського храму. Зняття тиньку виявило аварійний стан його архітектурних поверхонь, вони потребували капітального ремонту, і зберегти існуючий розпис було просто неможливо [3, 8–10]. Отже, в історії живопису Великої Печерської церкви розпочинався новий етап – повернення до джерел.

Знаковою рисою цього етапу визначаємо наукову складову: архітектурні та художні роботи виконувались під керівництвом і за безпосередньої участі професіоналів. Загальне керівництво ремонтно-відновлювальними роботами здійснював академік архітектури В. Ніколаєв. Під час ремонтних робіт були не тільки укріплені стіни, склепіння, куполи й арки собору, але й частково змінена архітектурна композиція храму, влаштовані нові вікна, що покращило освітлення та огляд живописних композицій для вірян; також удосконалена система опалення і вентиляції, що сприяло створенню комфортних умов для тих, хто перебував у храмі під час богослужінь та збереженню його живопису.

Як ми зазначали раніше, ідея нової програми розписів належала митрополиту Київському і Галицькому Іоанникію (Руднєву). Він успішно закінчив Київську духовну академію і тоді ж у Лаврі прийняв чернечий постриг (1849). Був викладачем Академії, став її ректором, а потім – ректором Духовної академії в Санкт-Петербурзі. Служінню на київській кафедрі присвятив останні роки життя митрополит Іоанникій (1891–1900).

Лаврська земля для нього стала рідною, тому органічними були обрані ним дві провідні теми програми нових розписів: Богородична, оскільки це храм на честь Її Успіння, і тема одного з Її земних уділів – Печерського монастиря.

Обидві теми блискучо втілив В. П. Верещагін у написаній ним на західній стіні центральної нави багатофігурній композиції (КПЛ-Н-846; рис. 2). Вона ілюструвала оповідь Печерського Патерика про заснування Великої церкви [8, 158–161] і являла собою смисловий центр храмової декорації. Акцентування ідейно-тематичного центру системи розписів, використовуючи просторове розташування, виявляло професійність художника-монументаліста.

Рис. 2. В. П. Верещагін і художники. "Видѣніе зодчихъ во Влахернѣ. Великая Печерская церковь, видѣнная зодчими на воздусѣ. Пришествіе злдчихъ въ Кіевъ". 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Негатив поч. XX ст. НЗКПЛ

В. П. Верещагін працював в історичному і портретному жанрах, писав монументальні і станкові твори на релігійну тематику; брав участь в художньому оздобленні Храму Христа Спасителя, який освятив митрополит Іоанникій (1883). В. П. Верещагін викладав живопис в Імператорській Академії мистецтв (м. Санкт-Петербург), але в 1894 р. він уклав договір із Лаврою, залишив викладацьку роботу і присвятив себе створенню нового живопису її головного храму. Цього року він розпочав роботу над підготовчими ескізами композицій. Вони виконані технічно досконало, майстерно з точки зору академічного рисунка, побудови композиції, простору. Ескізи затверджувались митрополитом Іонникієм і Духовним Собором Лаври. Підготовчі ескізи В. П. Верещагіна – це самодостатні графічні твори академічного сакрального мистецтва. Згодом ескізи було старанно переведено на архітектурні поверхні храму (наприклад, КПЛ-Н-307, КПЛ-Ф-3960; рис. 3, 4).

Рис. 3. В. П. Верещагин. Христос Вседержитель. Ескіз. 1894–1898. Негатив поч. XX ст. НЗКПЛ

Рис. 4. В. П. Верещагін і художники. Христос Вседержитель. 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Фото поч. XX ст. НЗКПЛ

Окремо зауважимо, що розписи Успенського храму Лаври були популярними, на початку XX ст. з них були зроблені фотознімки. Серед архівних матеріалів чисельністю і різноманітністю відзначений корпус джерел з колекції НЗКПЛ, яка була утворена та збережена завдяки шанувальникам українського сакрального мистецтва, музейним працівникам, співробітникам наукових установ. Колекція складається з візуальних і текстових джерел: це фотознімки і скляні негативи, з яких робилися фото, фрагментів загального проєкту розписів, підготовчих ескізів, настінних композицій, креслень; серед них є фототипії, зроблені у фотомайстерні та друкарні Києво-Печерської лаври; а також документи, пов'язані з проведенням живописних і ремонтних робіт, влаштуванням опалення і вентиляції тощо.

Проєкт розпису великої церкви розглядався Імператорською Археологічною комісією за участі Святішого Синоду та Імператорською Академією мистецтв, у 1894 р. був затверджений імператором [3, 13]. Згодом деталі проєкту частково змінювались і доопрацьовувались. Разом із митрополитом Іонникієм та В. П. Верещагіним у розробці проєкту брав участь академік архітектури С. Лазарєв-Станищев. Він склав *"Проэктъ росписанія внутреннихъ стѣнъ церкви во имя Успенія Богоматери въ Кіево Печерской Лаврѣ"*. Це – варіант розпису, датований 1896 р. Фото і негативи фотознімків фрагментів зазначеного «Проєкту..» зберігається в НЗКПЛ (приміром, КПЛ-Ф-1637, рис. 5; КПЛ-Н-2146, КПЛ-Н-2195, 2244). «Проєкт..» представляє інтерес з точки зору трансформації сюжетних ліній та іконографії зображень. Первісний задум підтверджує відданість митрополита Іонникія лаврській художній традиції: так, у скуфії центрального купола планувалося залишити композицію «Новозавітна Трійця», на склепінні трансепта – композиції на тему Одкровення Іоанна Богослова, у жертовнику – сюжети Страсного циклу. Останні були втілені в розписах, а в куполі був зображений Христос Пантократор згідно з візантійським каноном храмової декорації XI–XII ст.

Рис. 5. С М. Лазарєв-Станищев. Поперечний розріз східної стіни. Проект розпису Великої церкви Києво-Печерської лаври. Фрагмент. 1896. Фото поч. XX ст. НЗКПЛ

У «Проєкті…» зображена композиція «Вознесіння Панагії» в апсиді головного вівтаря. Смисл зображення стає зрозумілим після ознайомлення з описом однієї з лаврських традицій. «При окончаніи обѣда совершается, при общемъ пѣніи всей монашествующей братіи, такъ называемый "чинъ возношенія панагіи", состоящій в томъ, что одинъ изъ священнослужащихъ крестообразно трижды поднимаетъ вверхъ просфору предъ иконой на память того, что подобное дѣлали св. апотолы послѣ вознесенія Іисуса Христа и успенія Божией Матери, оставляя за столомъ хлѣбъ въ честь ихъ и дѣля оный между собою. По окончаніи возношенія братія начинаетъ пѣть ирмосъ: Побѣждаются естества уставы, а во время пѣнія передается изъ рукъ въ руки всѣмъ присутствующимъ блюдце съ раздробленною

частью просфоры и круговая чаша меду, почерпнутаго изъ большой серебряной вызолоченной чаши, украшенной финифтевыми иконками» [9, 54–55]. В остаточному варіанті В. П. Верещагін виконав композицію, що прославляла Богородицю, – «Про Тебе радіє» («Похвала Богородиці») (КПЛ-Н-851; рис. 6).

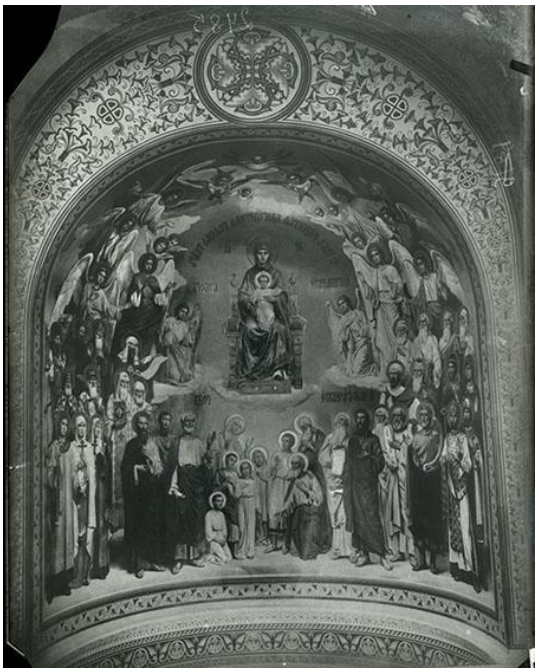

Рис. 6. В П Верещагін і художники. "О Тебѣ радуется…". 1897–1900. Олія. Розписи Великої Печерської церкви. Негатив поч. XX ст. НЗКПЛ

Як і в XI ст., у кінці XIX ст. в апсиді головного вівтаря була зображена Божа Матір, а в куполі – Спаситель. У новому живописі, таким чином, вдалося повернутися до композиційних елементів первісної декорації Успенського храму, названим у Печерському Патерику [8, 243]. Натомість богословська думка в кінці XIX ст. вже не підпорядковувалася візантійському канону беззаперечно і, за задумом митрополита Іонникія, переважна більшість архітектурних площин (стін і склепінь) головного об'єму церкви призначалася для виконання масштабних композицій Богородичної тематики.

Судячи зі згаданого раніше «Проєкту…» на користь Богородичної теми був змінений первісний задум розпису склепінь трансепта, що продовжував апокаліптичну тематику попередньої декорації Великої церкви. На склепіннях трансепта були написані сюжети: «Благовіщення Пресвятої Богородиці» (КПЛ-Ф-3894) і «Поклонінні волхвів» (КПЛ-Ф-3890) над правим криласом, «Відвідини Пресвятою Дівою Марією святої Єлизавети» (КПЛ-Н-272) і «Втеча в Єгипет» (КПЛ-Ф-3954) над лівим криласом [3,18].

Завдяки фото і негативам, разом із відомостями про композиції та їхню топографію, наведеними у згаданих вище публікаціях, маємо змогу скласти уявлення про живописну декорацію Великої Печерської церкви. Ми можемо визначити тематико-сюжетні лінії, які також були провідними. Митрополит Іонникій, згідно з каноном православного храмового живопису, включив до розпису Великої церкви Христологічний цикл. Крім того, – тематичну лінію, присвячену утвердженню Християнської віри (900-літній ювілей Хрещення Русі відзначали у 1888 р.); до неї відносилися, скажімо, такі композиції, як «Поставлення св. ап. Андрієм Первозваним хреста на горах київських» (КПЛ-Ф-3986), «Св. ап. Андрій Первозваний» (КПЛ-Ф-3684), а також зображення святих Давньої Русі: «Св. муч. Федір Варяг та св. муч. Іоанн» (КПЛ-Ф-3757), «Св. муч. Михаїл князь чернігівський» (КПЛ-Н-807), «Св. муч. князь Борис і св. муч. князь Гліб» (КПЛ-Н-763). Ця тематична лінія була тісно пов'язана з темою Печерського монастиря. У руслі загальної православної традиції були написані зображення праотців, пророків, старозавітних праведників, християнських святих, мучеників, рівноапостольних святих, отців церкви.

Розписи Великої церкви в ім'я Успіння Богородиці сяяли золотом, вражали красою ликів і різноманітністю орнаментів, відзначались академічною майстерністю виконання. Це був один із кращих зразків сакрального живопису Києва. Із сумом маємо визнати, після революції 1917 р. Велика церква зазнала гонінь з боку влади. Зневажливі висловлювання апологетів атеїзму, замішані на класовій ненависті, аж ніяк не компенсували відсутності у них фаховості. Атеїстична ідеологія не терпіла піднесеної краси православних храмів. Проте всупереч усьому благородні й одухотворені лики святих і ангелів дивились зі стін Успенського храму на відвідувачів навіть тоді, коли богослужіння в ньому припинили, а чернеча братія була репресована. Розписи, створені В. П. Верещагіним і художниками, являли громадянам атеїстичної держави образ іншого – Божественного світу, сповненого світлом любові і непереможної сили Воскресіння Христового.

Наукова новизна роботи. Визначено, що процес створення образу давньоруського храму у Великій Печерській церкві (Успенському

соборі) розпочався в 1880 р. Введено в науковий обіг фото креслення древньої частини храму, зробленого за розпорядженням А. Прахова в 1893 р. Живописна декорація досліджена як синтез академічної богословської думки й академічного сакрального монументального живопису. Розкрито його реалізацію у виборі тем, сюжетів і розміщенні композицій. Охарактеризовано корпус джерел щодо розписів із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Досліджено трансформацію первісного проекту розписів та візантійського канону XI–XII ст. на користь Богородичної тематики. Простежено зв'язок композиції «Вознесіння Панагії» з традицією чернечого життя в Києво-Печерській лаврі. Уточнено тематико-сюжетні лінії: утвердження християнства на теренах Давньої Русі визначено ще однією провідною темою.

Висновки. Процес створення нового живопису Великої Печерської церкви розпочався ще в 1880 р. Виявлення древньої частини храму сприяло зміні його живописної декорації. Остання була результатом академічної богословської програми, реалізованої засобами академічного сакрального монументального живопису. У первісному проєкті зберігалась традиція попередньої декорації, відображалась одна з традицій чернечого життя Лаври. У розписах було втілено свідоцтво Печерського Патерика про композиції у Великій церкві. Проте у розміщенні сюжетів академічна богословська думка кінця XIX ст. не усіляко підпорядковувалась канону XI–XII ст. Тема утвердження християнства була презентована в стінописі як одна з провідних тем.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.
4. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ :Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
5. Сіткарьова О. В. Розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври, виконані художником В. П. Верещагіним // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2018. Вип. 14. С. 192–207.
6. Лашкарев Н. Остатки древних зданий Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1883. Т.1. Январь. С. 119–128.
7. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 334.
8. Петерик Печерский, или Отечник. Киев : Издательство Свято-Успенской Киево-Печерской лавры, 2010. 478 с. : илл.
9. П. Л. [Лебединцев П.] Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. Киев : Тип. А. Давиденко, 1886. 115 с.

References

1. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 579–610 [in Russian].
2. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 2, 277–286 [in Russian].
3. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko [in Russian].
4. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
5. Sitkarova, O. V. (2018). The artist V.P. Vereshchagin's Paintings in the Dormition Cathedral of Kyiv-Pechersk Lavra. MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist. 14, 192–207 [in Ukrainian].
6. Lashkarev, N. (1883). The remains of ancient buildings of Kyiv-Pechersk Lavra. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 1, 119–128 [in Russian].
7. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 2 General. Records 334 [in Russian].
8. The Kyiv-Pechersk Paterikon (2010). Kyiv: Izdatelstvo Svyato-Uspenskoy Kievo-Pecherskoy lavry [in Russian].
9. P.L. [Lebedintsev, P.]. (1886). Kyiv-Pechersk Lavra in its past and present state. Kyiv: Tip. A. Davidenko [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2021
Отримано після доопрацювання 14.06.2021
Прийнято до друку 18.06.2021

УДК 7.02:62-242
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244414

Цитування:
Ревенок Н. М. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 122-128.

Revenok N. (2021). Ethical problems of restoration and expert activities. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 122-128 [in Ukrainian].

Ревенок Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2175-6862
renata_ishtar@ukr.net

ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета дослідження: висвітлити етичні проблеми та вимоги до реставрації пам'яток історії та культури у практичній роботі музейного реставратора, виявити наукові та методологічні питання у збереженні творів музейного значення, визначити необхідність теоретичного аналізу міжнародних кодексів з реставрації, консервації та експертизи пам'яток. **Методологія** дослідження ґрунтується на історико-порівняльному методі; методі мистецтвознавчого аналізу для опрацювання історичної, культурологічної, наукової літератури. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у теоретичному обґрунтуванні висновків щодо меж припустимого реставраційного втручання. **Висновки.** Наукова реставрація нерозривно пов'язана із всебічним дослідженням пам'яток мистецтва, умов його побутування в культурно-історичному контексті. Розбіжність визначення поняття «реставрація» надає більш точне його формулювання і зосереджує увагу на завданнях і методах реставрації. Опрацювання міжнародних кодексів етики, вітчизняних законів у контексті дослідження таких термінів, як «реставрація», «консервація», «експертиза» показує, що в усіх нормативних документах підкреслюється особлива роль реставратора, який повинен постійно вдосконалювати свою професійну майстерність.

Ключові слова: реставрація, реконструкція, експертиза, пам'ятка історії та культури, етика реставрації.

Revenok Natalya, *Ph.D. of Art History, Senior Lecturer, Department of Technology and Restoration Works of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture*

Ethical problems of restoration and expert activities

The purpose of the article is to highlight the ethical problems and requirements for the restoration of historical and cultural monuments in the practical work of a museum restorer, to identify scientific and methodological issues in the preservation of works of museum value, to determine the need for a theoretical analysis of international codes for the restoration, conservation, and examination of monuments. **The methodology** is based on the historical-comparative method; the method of art history analysis for the processing of historical, cultural, scientific literature. **The scientific novelty** of the research lies in the theoretical substantiation of the conclusions regarding the limits of permissible restoration intervention. **Conclusions.** Scientific restoration is inextricably linked with a comprehensive study of works of art, the conditions of its existence in a cultural and historical context. The discrepancy in the definition of the concept of «restoration» provides a more accurate formulation and pays attention to the tasks and methods of restoration. The development of international codes of ethics, domestic laws in the context of the study of terms such as «restoration», «conservation», «expertise» shows that all regulatory documents emphasize the special role of the restorer, who must constantly improve his professional skills.

Keywords: restoration, reconstruction, expertise, historical and cultural monument, restoration ethics.

Актуальність дослідження. Актуальними проблемами у мистецтвознавстві, художній та реставраційній діяльності залишаються етичні питання, особливо при роботі з пам'ятками історії та культури. Етичні вимоги щодо відношення реставраторів до художніх пам'яток у процесі їх реставрації на сьогодні є актуальними, тому на спеціалізованих наукових конференціях, крім питань мистецтвознавства, культурології та філософії, порушуються проблеми внеску реставратора у справу збереження культурного спадку для нащадків. Обов'язкове дотримання реставратором професійної етики та загальноприйнятих етичних норм є неодмінною складовою реставраційної

©Ревенок Н. М., 2021

діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Одним з дослідників, що порушували питання про дбайливе ставлення художників-реставраторів до пам'яток мистецтва та архітектури, була заслужена художниця України, реставраторка І. Дорофієнко, яка на наукових конференціях завжди звертала увагу вчених, мистецтвознавців і реставраторів щодо дискусії з питань етики, збереження автентичності художніх пам'яток та надання їм належного експозиційного вигляду. Авторка виявила ряд складних проблем та розкрила функцію реставратора у процесі виконання ним різноманітних робіт з пам'ятками, підкреслювала необхідність дотримання ними етичних кодексів, пунктуального виконування усіх технологічних процесів у питаннях збереження та консервації культурних цінностей [2, 48–50].

Збереженню пам'яток історії та культури була присвячена й V Міжнародна науково-практична конференція у Києві (2005 р.), де реставратор А. Беляєвська звернула увагу на проблеми збереження важливих частин мозаїки та керамічного декору на відреставрованих пам'ятках та підкреслила, що ставлення до декоративних елементів архітектури перебуває на неналежному рівні. «Проблема збереження архітектурної кераміки, зокрема цінних елементів декору (керамічної покрівлі, плитки, панно, камінів, порталів, керамічних ікон, печей, іконостасів тощо) на пам'ятках історії не вирішені досі» [1, 24]. Дослідниця на фактичному прикладі продемонструвала важливе значення збереження творів мистецтва при проведенні реставраційних робіт.

На думку науковця А. Яхонта, «...на порозі XXI століття доводиться суворіше оцінювати на етапах становлення і формування реставрації як наукової діяльності» [12, 197], тобто сьогодні актуальним питанням залишається вирішення проблем етичного характеру до творів, що надходять на реставрацію задля збереження їх автентичності, тому що будь-який твір має свою історичну, художню, технологічну інформацію, а при проведенні експертизи та атрибуції така інформація дозволяє більш конкретно визначити справжність досліджуваної пам'ятки.

Мета статті полягає у дослідженні міжнародних кодексів реставраторів з дотримання ними етичних норм й правил у своїй практичній роботі з реставрації та консервації творів мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожна творча робота, художній витвір представляє собою унікальну, єдину, виняткову пам'ятку й може бути цінним екземпляром для історії та культури. В історичному аспекті має значення навіть єдина творча робота або тиражований примірник декоративно-прикладного мистецтва. Багато творів образотворчого і декоративного мистецтва експонуються в різних музеях України, але велика кількість творів знаходиться у пошкодженому стані в музейних фондах і потребує втручання реставраторів для відновлення та подальших наукових опрацьовувань.

Згідно статті 2 пункту 1 Статуту Міжнародної Ради у справах музеїв (ICOM), основними функція діяльності музею є: наукові та методичні розробки, дослідницька та експертна робота, комп'ютерні програми й концепції, протоколи і методики, спрямовані на забезпечення високої якості в галузі відбору, атрибуції, збереженні та експонуванні історико-культурної спадщини, а наукова реставрація нерозривно пов'язана з детальним вивченням пам'яток мистецтва, умов його побутування в культурно-історичному контексті.

Одним з важливих чинників виконання реставраційних робіт та мистецтвознавчої експертизи є ретельне дослідження творів фарфору, кераміки, органічних матеріалів, що передбачає, приміром, визначення їх часу створення, а також збереження зовнішнього вигляду пам'ятки як свідка певної історичної епохи. Також варто зазначити про необхідність наукового підходу у проведенні досліджень унікальних пам'яток, для цього слід залучити багатьох науково-технічних фахівців, зберігачів фондів музеїв тощо.

Першорядним значенням для вирішення завдань, поставлених у цій роботі, є вивчення міжнародних декларацій з консервації та реставрації пам'яток історії та культури. Так, професійні Кодекси реставраторів визначають моральні принципи й правила, яких повинні дотримуватися фахівці у своїй практичній роботі з реставрації та консервації творів мистецтва. У багатьох кодексах зазначено, що реставратори різних напрямів зобов'язані дотримуватися єдиних правил і положень професійного рівня.

У результаті вивчення Венеціанської хартії, ухваленої на II Міжнародному конгресі архітекторів і технічних фахівців історичних пам'яток у Венеції (1964 р.), відповідно до статті 2 було визначено: «Консервація і

реставрація пам'яток становить таку дисципліну, яка взаємодіє з усіма галузями науки і техніки, сприяє вивченню та збереженню монументальної спадщини» [8].

В іншому Кодексі етики та стандартів практики, ухваленому Американським інститутом консервації історичних та художніх цінностей (AIK), приділено також велику увагу професійній підготовці та поведінці консерватора перед тим, як доручити йому відповідальну роботу. У преамбулі Кодексу в першому пункті зазначено: «Консерватор-професіонал повинен прагнути досягати високих стандартів на всіх етапах консервації, зокрема профілактичної консервації, експертизи, документування, обробки, пошуку та професійної підготовки» [9].

Таким чином, реставраційні та консерваційні дії є досить трудомісткими, а об'єкти мистецтва вимагають глибоких і всебічних наукових досліджень. В Україні також було розроблено відповідні нормативні документи, у яких передбачено здійснення контролю та розвиток професійного рівня художників-реставраторів, а також визначено вимоги стосовно дотримання правил у професійній роботі реставратора.

У 1993 році, вже в незалежній Україні, Міністерство культури України видало постанову про створення Комісії з атестації художників-реставраторів і розробило кваліфікаційні категорії. Згідно з цим нормативним документом, художник-реставратор повинен володіти спеціальними знаннями, уміннями та навичками в межах відповідної кваліфікаційної категорії та дотримуватися єдиних правил і положень професійного рівня.

Розглянемо деякі аспекти реставраційних асоціацій різних країн.

Так, у розділі «Реставрація» основних положень наукової реставрації та консерваційних заходів етичного кодексу Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і професійних консерваторів є визначення: «Реставрація ґрунтується на дбайливому ставленні до матеріалу оригіналу й точних даних про колишній вигляд об'єкта» [10]. Також у цьому кодексі обґрунтовано зміст поняття «експертиза» та наголошено, що «усі заходи, мають бути спрямовані на визначення структури, матеріалів, відповідної історії та стану культурної цінності, зокрема оцінку пошкоджень, змін і втрат. Експертиза також припускає аналіз і вивчення відповідного матеріалу, а також вивчення важливої історичної та сучасної інформації» [10].

У Кодексі етики з консервації Міжнародної ради музеїв ІКОМ (International Council of Museums – ICOM) [5] та етичному кодексі Європейської конфедерації організації консерваторів-реставраторів формулювання терміна «реставрація» майже однакові: «Реставрація – це дія, здійснена з метою виправити пошкодження або зробити зіпсований артефакт зрозумілим при мінімальній втраті естетичної та історичної цінності» [11].

Отже, слід зазначити, що реставрація пам'яток культурної спадщини – це комплекс науково аргументованих заходів, спрямованих на укріплення (консервацію) фізичного стану пам'ятки, розкриття її культурно-важливих особливостей з метою полегшення розуміння твору при максимальному збереженні його автентичності.

В Україні ухвалено низку законів про охорону пам'яток: «Про музеї та музейну справу» [3], «Про охорону культурної спадщини» [4]. Крім того, наша держава є учасником усіх основних конвенцій (і в рамках ЮНЕСКО, і в рамках Європейської співдружності) з питань охорони культурної спадщини. У Конвенції ЮНЕСКО «Про захист всесвітньої культурної і природної спадщини», до якої Україна приєдналася 1988 року, прописано, що «Держави і сторони цієї конвенції для того, щоб забезпечити за можливості більш ефективну охорону та збереження і за можливості активну популяризацію культурної і природної спадщини, розміщеної на її території, прагнуть в умовах, властивих кожній країні, розвивати наукові дослідження та технічні розробки й удосконалювати методи роботи, які дають можливість державі усувати небезпеку, що загрожує її культурній і природній спадщині; застосовувати відповідні правові, адміністративні та фінансові заходи щодо виявлення, охорони, збереження, популяризації та відновлення цієї спадщини; сприяти створенню чи розвитку національних або регіональних центрів підготовки в галузі охорони, збереження й популяризації культурної та природної спадщини, а також заохочувати наукові дослідження в цій галузі» [6]. Проте, на жаль, стан пам'яток культури і мистецтва на сьогодні часто невтішний: охороняють їх лише на папері, на їх утримання виділяють мізерні кошти, а установи, які повинні зберігати пам'ятки культури, змушені заробляти на своє існування самостійно.

Як було вже зазначено, Україна є учасницею міжнародних договорів і конвенцій

(у рамках ЮНЕСКО і Європейської співдружності) з проблем збереження культурної спадщини. Так, у статті 54 Конституції України вказано: «Держава сприяє розвиткові науки, встановленню наукових зв'язків України зі світовим співтовариством» [7]. У цьому контексті доречно також звернути увагу на те, що, за Конституцією, «держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами» [7].

Так, етичні кодекси реставраторів, міжнародні конвенції та декларації, національні закони, що містять різну термінологію з певних тем, стають предметом наукового пошуку реставраторів, мистецтвознавців, експертів, які досліджують відмінності понять: об'єкт і пам'ятка культури, предмет мистецтва, культурна значимість, культурне надбання тощо.

Продовжуючи розгляд етичних питань, слід зазначити, що згідно з пунктом 1 першого розділу Закону України «Про охорону культурної спадщини» культурну спадщину визначено як сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини, де об'єкт культурної спадщини формулюється як «визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти, інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду й зберегли свою автентичність» [4].

У статті 15 Закону України «Про музеї та музейну справу» зазначено, що невід'ємною складовою культурної спадщини України є музейний фонд України, який є національним багатством, що охороняється законом. «Музейний фонд України — це сукупність окремих музейних предметів, музейних колекцій, музейних зібрань, які постійно зберігаються на території України, незалежно від їх походження та форм власності, а також музейних предметів і музейних колекцій, що знаходяться за межами України і є власністю України або відповідно до міжнародних договорів підлягають поверненню в Україну» [3]. Відповідно до законів України «Про музеї та музейну справу» [3] та «Про охорону культурної спадщини» «держава, музеї, підприємства, установи, організації та громадяни, які є власниками культурних цінностей, повинні забезпечувати збереження культурних цінностей, сприяти їх науковому вивченню, обліку, класифікації, державній реєстрації, запобігати руйнуванню або заподіянню шкоди, забезпечувати захист, утримання, відповідне використання, ремонт, консервацію, реставрацію, реабілітацію, пристосування та музеєфікацію пам'яток» [4].

Культурні цінності, згідно з Етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської організації професійних консерваторів, — «це предмети, які становлять художній, соціальний, історичний або науковий інтерес» [10].

Таким чином, можна констатувати, що в усіх зазначених вище документах, попри різне формулювання, певні групи пам'яток можуть стати об'єктом роботи реставратора-консерватора.

В етичних кодексах різних країн намагалися знайти вирішення проблем реставраторів як професійних фахівців зі збереження та відновлення предметів історичної та культурної спадщини. Наприклад, найбільш повним є визначення, розроблене в Кодексі етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв ICOM, у якому йдеться про те, що «діяльність консерватора-реставратора складається з технічної експертизи, збереження та реставрації культурних цінностей», а експертизою є «попередня процедура, проведена з метою встановити документальну важливість художнього твору-артефакту; істинну структуру й матеріали; ступінь руйнувань, деформації та втрати; а також документування даних» [5]. Практична робота реставратора починається із всебічного вивчення предмета або його експертизи, що визначається як попередня процедура. За етичним кодексом Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів [10], дослідження пам'ятки передбачає дії, спрямовані на встановлення стану предмета, структуру його матеріалів, ідентифікацію та документування отриманих даних. В етичному кодексі Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів [11] практична робота реставратора доповнюється ще й заходами щодо ідентифікації масштабу змін, які відбулися впродовж побутування пам'ятки, а також оцінки чинників пошкоджень і визначення масштабу проведення необхідних заходів.

У кодексі етики Комітету з консервації Міжнародної ради музеїв ІКОМ та етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів термін «консервація» визначено як «збереженість», тобто застосування відповідних операцій, спрямованих на попередження або призупинення руйнівних дій при незадовільному стані пам'ятки. Збереження передбачає контролювання середовища й умов перебування пам'ятки, а також відповідну обробку, необхідну для його підтримки в стабільному стані. Збереження творів, крім того, передбачає незначні нововведення у випадку, якщо предмет містить цінний інформаційний зміст [5; 10].

Слід зауважити, що розглянутий термін «збереження» дуже близький до поняття «профілактична консервація», що також зазначено в розглянутих етичних кодексах [5]. Крім того, у кодексі етики Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів зустрічаємо термін «превентивна консервація», який слід розуміти як профілактична [10].

«Профілактична консервація – це заходи, спрямовані на мінімізацію погіршення стану і псування культурної цінності» [10], які здійснюють для запобігання руйнування пам'ятки шляхом створення оптимальних умов для її збереження, що передбачають: відповідне освітлення, умови утримання, якість повітря, комплекс заходів у боротьби зі шкідниками, навантаження-розвантаження, пакування та транспортування, експонування, зберігання, утримання, користування, гарантування безпеки, пожежозахист і готовність до екстреної евакуації [10]. Професія реставратора відома у нашому культурному середовищі (пострадянському просторі) і трактується як художник-реставратор; у документації інших країн визначена як консерватор-реставратор. Щоб зрозуміти це, слід з'ясувати, що означають такі поняття, як консервація, а що – реставрація.

Згідно із Законом України «Про охорону культурної спадщини», консервація — це сукупність науково обґрунтованих заходів, що дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження їх автентичності з мінімальним втручанням у їхній існуючий вигляд [4].

Відповідно до етичного кодексу Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів [11], до поняття «консервація» входить «профілактична консервація» та «відбудовна» (корегуюча), яка «складається, в основному, з прямого впливу на культурну цінність, для уповільнення подальшого погіршення стану об'єкта» [11].

Поняття «консервація» окреслює також дії, спрямовані на збереження культурних цінностей для майбутніх поколінь, про що зазначено в згаданому вище етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей та Канадської асоціації професійних консерваторів: «Основною метою консервації є вивчення, реєстрація, підтримання у належній формі та відновлення культурно значимих властивостей культурної цінності, втілених у її фізичній і хімічній структурі, за найменших втручань. Консервація складається з таких етапів: експертизи, ведення документації, профілактичної консервації, обробки, реставрації та реконструкції» [10].

Варто зазначити, що консерваційні заходи щодо об'єктів культури і мистецтва це, передусім, науково обґрунтовані дії реставратора, запропоновані, скореговані та затверджені на реставраційних радах певних закладів, за місцем яких перебуває пам'ятка, і направлені для призупинення або попередження руйнівних процесів творів мистецтва з дотриманням належних умов зберігання автентичної пам'ятки з мінімальним втручанням у її теперішній вигляд [4]. Крім того, консервація передбачає й такі дії, як: паспортизація, дослідження, підтримка в належному стані та відтворення окремих фрагментів пам'ятки за найменших втручань, контролювання температурно-вологісного режиму середовища та створення оптимальних умов її зберігання, підготовка до транспортування, експонування та готовність до непередбачених випадків.

З іншого боку, згідно зі статтею 1 першого розділу Закону України «Про охорону культурної спадщини» слід підкреслити, що «реставрація — це сукупність науково обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності» [4]

Окремо слід розглянути проблеми експертних досліджень, сформульованих в етичному кодексі Американського інституту консервації історичних та художніх цінностей (АІК) [9], де вказано, що «ретельна експертиза культурної цінності створює базу для всієї подальшої діяльності консерватора-

професіонала» і перед проведенням експертизи «консерватор-професіонал повинен обґрунтувати необхідність проведених процедур» [9].

При науковому вивченні пам'ятки «консерватор-професіонал має дотримуватися встановлених наукових норм і протоколів досліджень» [9].

Суть експертизи відбивається також і в етичному кодексі Канадської асоціації з консервації культурних цінностей і Канадської асоціації професійних консерваторів: «Експертиза також припускає аналіз і вивчення відповідного матеріалу, а також дослідження важливої історичної та сучасної інформації» [10].

З урахуванням розбіжностей між поняттями «консервація» та «реставрація» можемо зробити висновок, що такий комплекс консерваційно-реставраційних заходів являє собою науково аргументовані дії, спрямовані на збереження предметів мистецтва й організацію належних умов для їхнього зберігання. Крім того, реставрація, за певних умов, може бути наступним продовженням комплексу консерваційних дій.

Загалом, не слід ототожнювати консервацію та реставрацію з такими діями, як ремонт, пристосування або реконструкція, про що зазначено в Законі України «Про охорону культурної спадщини»: «Ремонт – це сукупність проектних, вишукувальних і виробничих робіт, спрямованих на покращення технічного стану та підтримання в експлуатаційному стані об'єкта культурної спадщини без зміни властивостей, які є предметом охорони об'єкта культурної спадщини» [4].

Висновки. Опрацювання міжнародних кодексів етики реставраторів, вітчизняних законів у контексті дослідження таких термінів, як «реставрація», «консервація», «експертиза» засвідчує, що в усіх нормативних документах підкреслюється особлива роль реставратора, який повинен постійно вдосконалювати свою професійну майстерність, що передбачає не тільки наявність необхідних практичних навичок, а й серйозної академічної підготовки, художньої освіти та знань з різних сфер життєдіяльності.

Аналізуючи міжнародно-правові акти та морально-правові норми з охорони, захисту та реставрації об'єктів культури та мистецтва, слід відзначити, що законодавча база України відповідає міжнародно-правовим нормам.

Література

1. Беляевская О. Н. Проблема сохранения ценных элементов декора из керамики и мозаики на памятниках истории и культуры // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф. (24–27 травня 2005 р.). Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 24–26.
2. Дорофієнко І. П. Фактор збереження пам'яток та проблеми їх реставрації // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: тези та матеріали доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 60-річчю ННДРЦУ, 27–29 травня, 1998 р. К.: ННДРЦУ, 1998. 208. С. 48–50.
3. Закон України «Про музеї та музейну справу» (вводиться в дію Постановою ВР № 250/95-ВР від 29.06.95, ВВР, 1995, № 25, ст. 192). URL: http: //zakon4.rada.gov.ua/laws/show/ 249/95-%D0%B2%D1%80 (дата звернення: вересень 2018).
4. Закон України «Про охорону культурної спадщини» (документ № N 2768-III (2768-14) редакція від 25.10.2001, ВВР, 2002, № 3–4, ст. 27), (стаття 1). URL: http: //zakon4.rada.gov.ua /laws/show/ 1805-14 (дата звернення: вересень 2018).
5. Кодекс этики Комитета по консервации Международного совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums). URL: https: //mybiblioteka.su/10-1557.html (дата звернення: листопад 2020).
6. Конвенції ЮНЕСКО про охорону культурної спадщини. URL: http: //leksika.com.ua/10980408/legal/konventsiyi_yunesko _pro_ohoronu_kulturnoyi_ spadschini (дата звернення: листопад 2020).
7. Конституція України. К. : Просвіта, 1996. 80 с.
8. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия). URL: http: //www. isaac.spb.ru/cathedra/codes (дата звернення: жовтень 2019).
9. Этический кодекс Американского института консервации исторических и художественных ценностей. URL: http://art-con.ru/node/344 (дата звернення: грудень 2019).
10. Этический кодекс Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей и Канадской ассоциации профессиональных консерваторов. URL: http://art-con.ru/node/349 (дата звернення: грудень 2019).
11. Этический кодекс Европейской Конфедерации Организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О.-Е.К.О.К). (1993). URL: http: //www. art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=388 (дата звернення: жовтень 2020).
12. Яхонт О. В. Проблемы научной реставрации и состояние реставрационной отрасли // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей III Міжнародної наук.-практ. конф.(22–24 травня 2001 р.). Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 197.

References

1. Belyayevskaya O. N. (2001). The problem of preserving valuable decorative elements made of ceramics and mosaics on historical and cultural monuments ' 01: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference «The problems of preservations, conservations, restorations and expertise of museum monuments». (pp. 24-26). Kyiv, NNDRCU [in Russian].
2. Dorofienko I. P. (1998). The factor of the preservations of monuments and the problems of their restoration ' 98. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 60th anniversary NNDRCU «Restorations of museum works in modern conditions. Problems and ways to solve them». (pp. 48-50). Kyiv, NNDRCU [in Ukrainian].
3. Law of Ukraine on museums and museum business from June 29 1995, № 25 art. 192. Retrieved from http: //zakon4.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80 [in Ukrainian].
4. Law of Ukraine on the protection of cultural heritage from October 25 2001, № 2768-III (2768-14) № 3–4, art. 27. Retrieved from http: //zakon4. rada.gov.ua /laws/show/ 1805-14. [in Ukrainian].
5. Code of Ethics of the Committee on Conservation of the International Council of Museums (ICOM). Retrieved from https: //mybiblioteka.su/10-1557.html [in Russian].
6. UNESCO Convention for the Protection of Cultural Heritage. Retrieved from http: //leksika.com.ua/10980408/legal/konventsiyi_yunesko _pro_ohoronu_ kulturnoyi_spadschini [in Ukrainian].
7. Constitutions of Ukraine. (1996). Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
8. International Charter for the Conservations and Restorations of Monuments and Sites (Venice Charter). Retrieved from http://www. isaac.spb.ru/cathedra/codes [in Russian].
9. Code of Ethics of the American Institute for the Conservations of Historical and Artistic Values. Retrieved from http: //art-con.ru/node/344.
10. Code of Ethics of the Canadian Association for the Conservations of Cultural Property and the Canadian Association of Professional Conservations. Retrieved from http: //art-con.ru/node/349 [in Russian].
11. Code of Ethics of the European Confederation Organizations of conservatives-restorers. (E.C.C.O.-E.K.O.K). (1993). Retrieved from http: //www. art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=388.
12. Yakhont O.V. (2001). Problems of scientific restoration and the state of the restorations industry. ' 01: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «The problems of preservations, conservations, restorations and expertise of museum monuments». (pp. 197). Kyiv, NNDRCU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2021
Отримано після доопрацювання 05.05.2021
Прийнято до друку 10.05.2021

УДК 79+7.03
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244415

Цитування:
Чумаченко О. П. «Entertainment» як мистецький феномен у контексті дискурсу ренесансу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 129-133.

Chumachenko O. (2021). "Entertainment" as an art phenomenon in the context of Renaissance discourse. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 129-133 [in Ukrainian].

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології Криворізького коледжу Національного авіаційного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7803-9181
chumachenko10@ukr.net

«ENTERTAINMENT» ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН У КОНТЕКСТІ ДИСКУРСУ РЕНЕСАНСУ

Мета роботи – дослідити карнавал як форму «Entertainment» у дискурсі Ренесансу. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження феномену «Entertainment» у дискурсі Ренесансу; метод формалізації – для формулювання поняття «Entertainment» у межах предметного поля мистецтвознавства; історико-культурологічний для дослідження феномену «Entertainment» як форми індивідуалізації колективного досвіду на прикладі карнавалу у контексті культури Ренесансу. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше проаналізовано і досліджено феномен «Entertainment» як форму індивідуалізації колективного досвіду на прикладі карнавалу у контексті дискурсу Ренесансу. **Висновки.** Починаючи вже з пізнього Середньовіччя, карнавал стає помітним явищем у сміховій культурі, пропонуючи антитезу релігійним настановам, які монополізували культуру і мистецтво. Карнавал як форма «Entertainment» у дискурсі Ренесансу сприяє виявленню сміхових елементів у культурі Ренесансу і допомагає визначити значення сміхових аспектів соціокультурних процесів для суспільства в цілому. Образ тіла як ключовий образ карнавалу створює тенденцію організації «масового сміху», тобто категорії, яка активно використовується у сучасності на прикладі КВК формату, який стає всеохоплюючим у сучасному суспільстві. Карнавал з точки зору когнітивних перспектив історично-антропологічних досліджень окреслює риси ментальності людини ренесансу. Таким чином, карнавал як форма «Entertainment» створював умови для індивідуалізації колективного досвіду, яка відобразилась у сміховій культурі, тобто «другій реальності» у визначені терміни щорічно. Карнавал сформулював сконцентровану універсалістську формулу життя та історичного процесу. Утворився площинний стиль мови та образного ряду, який став «реалізацією» протистояння офіційній культурі Ренесансу.

Ключові слова: «Entertainment», карнавал, культура Ренесансу, колективний досвід, інтерпретація.

Chumachenko Olena, *Ph.D., Candidate of Cultural Studies, Kryvuy Rig College of National Aviation University*

"Entertainment" as an art phenomenon in the context of Renaissance discourse

The purpose of the article consists of exploring carnival as a form of "Entertainment" in Renaissance discourse. The research methodology consists in the application of analytical method - to determine the theoretical and methodological foundations of the study of the phenomenon of "Entertainment" in the discourse of Renaissance; formalization method - to formulate the concept of "Entertainment" within the subject field of art; we use historical and cultural method for studying the phenomenon of «Entertainment» as a form of individualization of collective experience on the example of carnival in the context of the Renaissance discourse. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the essence of the phenomenon of "Entertainment" as a form of individualization of collective experience on the example of carnival in the context of the Renaissance culture. **Conclusions.** Since the late Middle Ages, the carnival has become a prominent phenomenon in the culture of laughter, offering an antithesis to the religious attitudes that monopolized culture and art. Carnival, as a form of «Entertainment» in the discourse of the Renaissance, contributes to the identification of laughter elements in the culture of the Renaissance and helps to determine the significance of the laughter aspects of socio-cultural processes for society as a whole. The body image, as the main image of the carnival, creates a tendency for organizing "mass laughter", that is, a category that is actively used in our time on the example of the KVN format, which has become all-encompassing in modern society. Carnival, from the point of view of the cognitive perspectives of historical and anthropological research, outlines the features of the mentality of a Renaissance person. The carnival, as a form of «Entertainment», created conditions for the individualization of the collective experience, which was reflected in the culture of laughter, that is, «another reality» at certain times every year. Carnival formulated a

©Чумаченко О. П., 2021

concentrated universalistic formula for life and historical process. A street style of speech and imagery was formed, which became the «implementation» of the opposition to the official culture of the Renaissance.

Keywords: "Entertainment", carnival, Renaissance culture, collective experience, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Досліджуючи мистецтво Ренесансу, неможливо не звернути увагу на феномен «Entertainment» як одну з головних окрас цієї доби. Карнавал як форма «Entertainment» відігравав важливу роль у сміховій культурі Ренесансу. Маска як засіб соціальної комунікації у карнавалі за допомогою вербальної мови була не просто дизайнерським твором, а й відрізняла «своїх» від «інших», розкривала питання «віри» та «непокори», допомагала створити ілюзію захисту від пильних очей інквізиції. Карнавал на деякий час порушував соціальний устрій, створював можливість відчуття ілюзорної утопії у суспільстві, і відкривав шлях до проблематики «таємного» і «реального», яка пов'язана з концептом «розуміння». Тому дослідження феномена «Entertainment» як форми індивідуалізації колективного досвіду на прикладі карнавалу у контексті мистецтва Ренесансу набуває відповідної актуальності, враховуючи те, що багато сучасних жанрів мистецтва у мережевому суспільстві мають підґрунтя сміхової культури та елементи карнавалу.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню тематики феномену «Entertainment» у мистецтві доби Ренесансу приділяли увагу М. Бахтін, О. Бенеш, Л. Брагіна, В. Бранський, А. Гаспарі, В. Лазарєв, О. Лосєв, Е. Кенні, М. Крауз, Б. Кроче, Е. Панофскі, В. Шестаков.

Питання щодо історичних меж того періоду культури, яким позначають добу Ренесансу, все ще залишається предметом гострих дискусій. Безумовно, визначати загальні для всієї художньої культури Ренесансу особливості надзвичайно складно, часом неможливо. Проте неможливо не побачити тих змін, що відбуваються у цей час у всіх сферах суспільного життя, у тому числі − культурі. Культура і мистецтво Ренесансу пов'язані з тими грандіозними змінами, що відбувались в цю добу у всіх галузях суспільного життя. Саме в епоху ренесансу відбувається розквіт культури у містах, здійснюються визначні географічні відкриття, спостерігається перехід від ремісництва до мануфактури.

Особливістю Ренесансу була поява нового суб'єкта, який усвідомив своє минуле як продукт історичної творчості людей. Церковний характер мистецтва змінився на світський, орієнтація на вічність змінилась орієнтацією на сучасність. Найважливішою характерною рисою світогляду Ренесансу виявляється його орієнтація на мистецтво і розваги. Якщо в центрі уваги за доби античності було природно-космічне життя, в середньовіччі центральне місце займав Творець та ідея божественного порятунку, то в епоху Ренесансу центральне місце посідає Людина.

З початку XIV і до кінця XVI ст. діячі культури Західної Європи вважали, що вони живуть у «новому столітті», що настало «модерне століття» (Дж. Вазарі) [7]. Суспільне життя набувало певного емоційного змісту, проте залишалось релігійним за характером.

Основні риси світогляду нової доби формувалися під впливом багатьох чинників. Як зазначив відомий мистецтвознавець Ервін Панофскі, «Ренесанс дійсно виявився значною історичною межею» і саме в цей період виникла концепція «повороту історії» [10]. В цей період, як зауважував мислитель, у культурі головними були дві тенденції: наслідування природи і наслідування античної спадщини. Вони ототожнюються на основі тієї тези, що саме класичне мистецтво було вірним послідовником природи. Як наслідок цього ототожнювання, осмислюється значення поняття «пропорції», завдяки якому відбувається зближення образотворчого мистецтва з архітектурою, і поняття «інтенції», «композиції», які поєднували образотворчі мистецтва з літературою [9, 39]. Новий образ життя і новий світогляд були у відповідному аспекті антиподом середньовічної культури. О. Лосєв зазначає: «Це була світська культура, світська наука, і навіть світська релігія» [9, 42]. У добу Ренесансу не лише визнають Бога і створення ним Світу, митець розглядається як покірне знаряддя божественної волі, тим не менш, нова атмосфера Ренесансу сприяє розумінню середньовічних термінів в більш світському і суб'єктивістському значенні. Основною темою ренесансного мистецтва стає людина в гармонії її духовних і фізичних сил (Дж. Вазарі, Лоренцо Валла, Піко делла Мірандола, Марсіліо Фічіно) [7; 6; 11; 15]. Мистецтво прославляє гідність людської особистості, нескінченні здатності людини до пізнання світу.

У середньовічному суспільстві панували тісні корпоративні і станові зв'язки між людьми, і людина виступала, як правило, представником тієї корпорації, тієї системи, яку

вона очолювала, подібно до очільників феодальної держави і церкви. У добу Ренесансу, навпаки, людина здобуває набагато більшу самостійність, вона усе частіше представляє не той або інший союз чи корпорацію, а саму себе. Звідси виростає нова самосвідомість людини і її нова суспільна позиція: гордість і самоствердження, свідомість власної сили і таланту стають характерними якостями митця, більше того – людини як такої. На противагу свідомості середньовічної людини, яка підпорядковувалася канонам, митець доби Ренесансу, отримуючи результат, приписував свої заслуги самому собі. З антропоцентризмом пов'язаний характерний для Ренесансу культ краси − саме в образотворчому мистецтві та скульптурі розкривається краса людини.

Представники ренесансної культури вбачали різницю між їхнім часом і середньовіччям у поновленому трактуванні майстерності. Ренесанс – це доба вишуканого уміння, коли майстер глибоко обізнаний у своїй справі, він любується своїм твором, пишається своєю майстерністю. Таке створююче-естетичне ставлення до світу стало своєрідним переходом від релігійного синкретизму середньовіччя до критичного об'єктивізму Нового часу. Говорячи про поняття «діалогічності», Л. Баткін зазначає, що «зустріч» двох пластів культурної спадщини – античного і середньовічно-християнського, вперше усвідомлених як особливо історичних, але з відчуттям їх спільності в абсолюті, призвела до того, що ренесансна культура виявилась третім типом, який і реалізував цей діалог [3].

Культура Ренесансу є локальною за масштабами (лише Західна Європа), але глобальною за наслідками для світової культури. Специфіку Ренесансу складає співвідносність двох протилежно спрямованих імпульсів: «традиціоналістського (ставлення до античної культури як абсолютної форми) та інноваційного (що відобразилось у загостреній увазі до культурного змісту індивідуальної діяльності)» [13, 189].

В атмосфері гострої боротьби проти схоластики мислителі обговорювали різноманітні питання: про гідність людської особистості, поняття індивідуальної «манери», необхідність відмови від традицій. Усе це не було академічними суперечками. За цими дискусіями стояли реальні практичні інтереси: необхідність обґрунтування нового, гуманістичного погляду на природу і людину, нового розуміння митця. Завдяки цьому сформулювалось багато теоретичних принципів, які не втратили значення аж до сучасності. Серед них – уявлення про універсальні можливості людського пізнання, принцип єдності художньої теорії та практики.

У середньовічній культурі результат діяльності індивіда здавався більш значним ніж сам діяч, або в продукті, який мав ту чи іншу суспільну цінність, втілювався вічний праобраз. У культурі Ренесансу акцент переноситься з продукту, тобто результату, на самого творця. У цьому контексті проявляється генетичне джерело двох основних особливостей ренесансної свідомості, а саме − індивідуалізму і об'єктивізму.

Найяскравішим чином індивідуалізм у Ренесансі проявив себе у карнавалі як формі «Entertainment» у контексті сміхової культури.

Починаючи вже з пізнього Середньовіччя, карнавал стає помітним явищем у сміховій культурі. Сміхова культура запропонувала антитезу релігійним настановам, які монополізували культуру і мистецтво. Сміх, гра, карнавал не втрачали актуальності, приваблювали усі верстви населення, школярів і заможних вельмож, навіть учнів монастирських шкіл. Сміхова культура ставала традиційною.

Бурхливі карнавали у Венеції, Флоренції, Падуї, Мілані супроводжувалися сміливими трактовками частівок, в яких поставали питання критики існуючого порядку, Сальватора Роза, який брав участь у римському карнавалі, навіть нажив собі відомих ворогів, завдяки тому, що за традиціями карнавалу вимушений був в кінці свого виступу зняти маску.

У проекції культури раннього Ренесансу феномен «Entertainment» виступає формою індивідуалізації колективного досвіду на прикладі сміхової культури, а також античних театральних традицій.

Багато уваги проблематиці карнавалу, сміховій культурі, поняттю соціально-культурної проекції матеріально-тілесного низу та її впливу на сміхову культуру Європейського Середньовіччя та Ренесансу приділяв М.Бахтін. Безперечно, що «концепція філософії культури М. Бахтіна, зокрема, сміхова культура, народне світосприйняття, карнавал, розвага, соціальнокультурна двосвітність культури сміху Європи доби високого Середньовіччя та Ренесансу виступають одним із найважливіших концептуальних елементів при дослідженні ментальності, соціально-значущих поведінки і повсякденного життя як вказаних епох, так і будь-яких інших, від раннього Середньовіччя до сучасності» [1, 54].

Карнавал як форма «Entertainment» у дискурсі Ренесансу сприяє виявленню сміхових елементів у культурі Ренесансу, і допомагає визначити значення сміхових аспектів соціокультурних процесів для суспільства в цілому.

Образ тіла як ключовий образ карнавалу, створює тенденцію організації «масового сміху», тобто категорії, яка була активно використана у сучасності на прикладі КВК формату, який стає всеохоплюючим у сучасному суспільстві. Пігрунтям карнавалу були традиції римських сатурналій, античний фольклор, традиції античних мімів. «Entertainment» у дискурсі Ренесансу легалізував сміх у суспільному житті завдяки численним святам, наприклад Новий Рік, День Святого Стефанія, Блазнівське свято осла, Різдво, Богоявлення. Жодне свято не проходило без розваг, видовищ, тому субкультура сміху формувала індивідуалізацію колективного досвіду суспільства. Феномен «Entertainment» створював соціально-психологічну функцію перемоги в першу чергу емоційної над багатьма страхами.

М.Бахтін окреслював «карнавал як часову, ідеально-реальну відміну ієрархічних відносин між людьми, що створювало на культурному просторі останнього особливий тип спілкування, неможливий у реальній соціальній дійсності. Свята карнавального типу і пов'язані із ними сміхові дійства зайняли у житті середньовічної і ренесансної людини величезне, як наголошує М. Бахтін, місце» [4, 7].

Й. Гейзінга називав культурну реальність доби Відродження «<…> веселим або святковим маскарадом, переодягненням у наряд фантастичного та ідеального минулого» [14, 204]. М. Соболева визначає карнавал як простір породження сенсів та соціальних процесів [12, 87]. Карнавал як форма «Entertainment» відіграє помітну роль і у соціально-політичних процесах.

Карнавал як форма «Entertainment», з точки зору когнітивних перспектив історично-антропологічних досліджень, окреслює риси ментальності людини ренесансу. За висловом Л. Баткіна, «вселенський хаос образів валунів, мовних глиб виявився гармонічною й на диво послідовною системою мислення» людини і суспільства відповідних історичних епох. Це вперше зрозумів М. Бахтін» [2, 399]. Сміх як культурно-історична категорія і гротескна карнавальна культура були частиною загального механізму у ренесансному суспільстві. На думку М. Бахтіна, «карнавал був ніби реальною, але часовою формою самого життя, яку не просто розігравали, а якою жили майже насправді. Всупереч офіційним, головним чином, церковним святам, карнавал знаменував собою ніби часове визволення від існуючої, соціально-політичної правди, часову відміну усіх ієрархічних стосунків, привілеїв, норм та заборон [4, 13].

Таким чином, карнавал як форма «Entertainment» створював умови для індивідуалізації колективного досвіду, яка відобразилась у сміховій культурі, тобто «другій реальності» у визначені терміни щорічно. «Така соціокультурна ситуація створювала особливого роду «двосвітність», без врахування якої ментальність та культуру Ренесансу», на думку М. Бахтіна, неможливо зрозуміти [4, 8].

Висновки. Починаючи вже з пізнього Середньовіччя, карнавал стає помітним явищем у сміховій культурі, пропонуючи антитезу релігійним настановам, які монополізували культуру і мистецтво. Карнавал як форма «Entertainment» у дискурсі Ренесансу сприяє виявленню сміхових елементів у культурі Ренесансу, і допомагає визначити значення сміхових аспектів соціокультурних процесів для суспільства в цілому. Образ тіла як ключовий образ карнавалу створює тенденцію організації «масового сміху», тобто категорії, яка активно використовується у сучасності на прикладі КВК формату, який стає всеохоплюючим у сучасному суспільстві. Карнавал з точки зору когнітивних перспектив історично-антропологічних досліджень окреслює риси ментальності людини ренесансу. Таким чином, карнавал як форма «Entertainment», створював умови для індивідуалізації колективного досвіду, яка відобразилась у сміховій культурі, тобто «другій реальності» у визначені терміни щорічно. Карнавал сформулював сконцентровану універсалістську формулу життя та історичного процесу. Утворився площинний стиль мови та образного ряду, який став «реалізацією» протистояння офіційній культурі Ренесансу.

Література

1. Айтов С. Ш. Філософія культури М.М. Бахтина: історично-антропологічні виміри. Антропологічні виміри філософських досліджень. 2013. № 3. С. 52–61 URL: http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/3001/1/14325-24905-3-PB.pdf (дата звернення: 10.09.2020)
2. Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры. Михаил Бахтин: Pro et contra. Антология. Т. 1. Москва: РХГУ, 2001. С. 398–412.
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальностию Москва: Наука, 1989. 282 с.
4. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. 500 с.
5. Бахтин М. М Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
6. Валла Лоренцо. Об истинном и ложном благе. О своде воли / [пер. с лат. В. А. Андрушко, Н. В. Ревякиной, И. Х. Черняка]. Москва: Наука, 1989. 474 с.
7. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых ваятелей и зодчих / [пер. с итал. А. Венедиктова, А. Габричевского]. СПб. : Азбука-классика, 2004. 608 с.
8. Гуревич, А. Я. О соотношении народной и учѐной традиции в средневековой культуре. Французский ежегодник, 1982. Москва: Наука, 1984. С. 209–225.
9. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва: «Мысль», 1978. 623 с.
10. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб. : Азбука-классика, 2006. 632 с.
11. Пико делла Мирандола Джованни. Девятьсот тезисов. Тезисы 1–400: Четыреста суждений по учениям халдеев, арабов, евреев, греков, египтян и по мнениям латинян / [пер. с лат. Н. Н. Соколовой, Н. В. Миронова]. СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. 259 с.
12. Соболева, М. Е. Карнавал деконструкции: бахтинская концепция диалогического разума. Вопросы философии. 2009. № 12. С. 80–93.
13. Пустовит А. В. История европейской культуры. Киев: МАУП, 2004. 400 с.
14. Хѐйзинга Й. Осень Средневековья. Москва: Наука, 1988. 540 с.
15. Ficino Marsilio Le divine lettere del gran Marsilio Ficino. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Le_divine_lettere_del_gran_Marsilio_Fici.html?id=CIxEAQAAMAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 28.08.2020)

References

1. Aitov S. (2013). Philosophy of culture M. Bakhtin: historical and anthropological dimensions. Anthropological dimensions of philosophical research. 3, 52–61. – URL: http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/3001/1/14325-24905-3-PB.pdf
2. Batkin L. (2001). Laughter of Panurga and philosophy of culture. Mikhail Bakhtin: Pro et contra. Anthology. Moscow: PXGU. 1, 398–412. [in Russian]
3. Batkin L. (1989). Italian Renaissance in search of individuality. Moscow: Nauka [in Russian]
4. Bakhtin, M. (1965). Creativity of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Fiction [in Russian]
5. Bakhtin M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian]
6. Valla Lorenzo. (1989). About true and false good. About free will. Trans. from lat. by V. Andrushko, N. Revyakina, I. Chernyak. Moscow: Nauka [in Russian]
7. Vasari J. (2004). Biographies of the most famous sculptors and architects. Trans. from ital. by A. Venediktov, A. Gabrichevsky. SPb.: ABC Classic [in Russian]
8. Gurevich, A. (1982). About the correlation of folk and scholarly traditions in medieval culture. French Yearbook, 1982. Moscow: Nauka [in Russian]
9. Losev A. (1978). Aesthetics of the Renaissance. Moscow: Mysl [in Russian]
10. Panofsky E. (2006). Renaissance and «Renaissance» in the art of the West. SPb.: Azbuka-classic [in Russian]
11. Pico della Mirandola Giovanni. (2010). Nine hundred theses. Theses 1-400: Four hundred judgments on the teachings of the Chaldeans, Arabs, Jews, Greeks, Egyptians and the opinions of the Latins Trans. from lat. by N. Sokolova, N. Mironova. SPb.: Publishing house of the Russian Christian Humanitarian Academy [in Russian]
12. Soboleva, M. (2009). Carnival of deconstruction: Bakhtin's concept of dialogical mind. Problems of Philosophy. 12, 80–93 [in Russian]
13. Pustovit A. (2004). History of European culture K.: MAUP [in Russian]
14. Huizinga J. (1988). Autumn of the Middle Ages. Moscow: Nauka [in Russian]
15. Ficino Marsilio. (2014) Le divine lettere del gran Marsilio Ficino – URL: https://books.google.com.ua/books/about/Le_divine_lettere_del_gran_Marsilio_Fici.html?id=CIxEAQAAMAAJ&redir_esc=y

Стаття надійшла до редакції 19.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 09.04.2021

УДК 316.44
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244416

Цитування:
Тарасенко Ю. М. Дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 134-139.

Tarasenko Yu. (2021). Leisure in the context of art practices. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 134-139 [in Ukrainian].

Тарасенко Юлія Миколаївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-1310-4840
juliatarasenko.art@gmail.com

ДОЗВІЛЛЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАКТИК

Мета роботи. Стаття присвячена охарактеризуванню дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик як фактору розвитку емоційного, інтелектуального і культурного потенціалу особистості й суспільства. Розширення можливостей щодо обґрунтування впливу мистецтвознавчих практик на перетині досліджень мистецтва та нейронауки. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, який передбачає дослідження проблематики при взаємодії та синтезі знань нейронауки і мистецтвознавства, що дозволяє отримати нові фундаментальні результати та об'єднати їх в загальнонаукову картину світу, а також статистичному методі, що полягає у пошуку та вивченні нових знань, що випливають з даних анкетування у дослідницькій роботі при Школі Арт-Експертів, методу узагальнення, який дозволив виявити спільну світоглядну парадигму. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше проблематика дозвілля була розкрита та синтезована в контексті досліджень, проведених у сфері нейронауки. Вперше здійснено аналіз міждисциплінарного дослідження та визначено механізм впливу мистецтвознавчих практик на розвиток емоційного та інтелектуального потенціалу людини, а також на розвиток мозку та розумової діяльності особистості. **Висновки.** Дозвілля через мистецтвознавчі практики посідає проміжне місце між особистісним досвідом та освітою, акумулюючи знання про навколишній світ образотворчих форм. Мистецтвознавчі практики як система розвитку через творчі види дозвілля вказують на її синергетичні аспекти, які втілюються в соціально-особистісні характеристики сучасного індивіду. Аналіз міждисциплінарного дослідження, зокрема нейронауки, визначив та обґрунтував сильний вплив мистецтвознавчих практик на розвиток не тільки емоційного та інтелектуального потенціалу людини, а й на розвиток мозку та розумової діяльності.

Ключові слова: дозвілля, мистецтвознавчі практики, вплив мистецтва, масова культура, вільний час, нейробіологія, види дозвілля.

Tarasenko Yuliya, *postgraduate, Head of the Research and Publishing Department of National Academy of Culture and Arts Management*

Leisure in the context of art practices

The purpose of the article. The article is devoted to the characteristics of leisure in the context of art science practices as a factor in the development of the emotional, intellectual and cultural potential of the individual and society. The expansion of the opportunities regarding substantiation of the impact of art science practices at the intersection of art research and neuroscience. **The methodology** is based on the interdisciplinary method, which involves the study of issues in the interaction and synthesis of knowledge of neuroscience and art history, which allows obtaining new fundamental results and combine them into a general scientific picture of the world, questionnaire method, which consists in finding and studying new knowledge, which carried out during the survey in research work at the School of Art Experts, method of generalization, which revealed a common worldview paradigm. **The scientific novelty** for the first time, the issue of leisure was discovered and synthesized in the context of research with the involvement of research conducted in the field of neuroscience, indicated in the works of neurobiologists. For the first time, the analysis of interdisciplinary research is carried out and the mechanism of influence is defined to art studies, in particular the influence on the emotional, intellectual and social situation of the individual. **Conclusions.** Leisure through the art science practice occupies an intermediate place between personal experience and education, accumulating knowledge about the surrounding world of visual forms. Art science practices, as a system of development through creative kinds of leisure, indicate its synergistic aspects, which are embodied in the socio-personal characteristics of a modern individual. The analysis of interdisciplinary research, in particular neuroscience, determined and substantiated the powerful influence of art science practices on the development of not only the emotional and intellectual potential of a person, but also on the development of the brain and mental activity.

Keywords: leisure, art science practice, the influence of art, mass culture, free time, neurobiology, kinds of leisure.

©Тарасенко Ю. М., 2021

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку людства відбуваються значні зміни в царині культурно-дозвіллєвої діяльності. Ускладненість інформаційних технологій та постійна взаємодія з гаджетами впливають на спрощеність особистості, формується так зване «фрагментарне» або «кліпове» сприйняття інформації, без заглиблення в її ціннісне «зерно». Перебуваючи досить тривалий час під впливом інформаційного шуму, сучасна людина витрачає свій життєвий та продуктивний час, а саме час, присвячений дозвіллю. Тим часом в сучасному техногенному світі виявляються труднощі в організації дозвілля чи творчого хобі, що породжено нестабільністю в суспільстві, кризою ціннісних пріоритетів, духовного стану та проблем у всебічному розвитку особистості. Сучасні технології не завжди позитивно відображаються на особистості, що зростає та розвивається, а використання вільного часу, забезпеченого силами технічної науки, на жаль, демонструє все більшу залежність від смартфонів, які не сприяють гармонійному наповненню життя. Становлення позитивного ставлення до хобі чи дозвілля, раціональна їх організація є необхідною умовою збагачення простору соціалізації й саморозвитку особистості незалежно від віку чи стану людини, яка намагається жити розумно і в злагоді з самим собою.

Аналіз досліджень і публікацій. Означена тема недостатньо висвітлена, оскільки розглядалась в українському мистецтвознавстві здебільшого в історичній, філософській та соціокультурній площині, без кореляції з новітніми та зарубіжними дослідженнями у галузі нейронауки. Серед вітчизняних науковців, що розглядали дотичну тему: Н. Бабенко, Г.Безверхня, Л. Сорокіна, О. Хмара та інші. Переважна більшість досліджень полягала у пошуку оптимальних варіантів культурно-дозвіллєвої діяльності та розробки категоріального апарату явища «інституту дозвілля» [4, 58].

Мета дослідження. Дослідження присвячене охарактеризуванню дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик як фактору розвитку інтелектуального, емоційного й культурного стану особистості й суспільства.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап історичного розвитку відбувається під впливом модернізації більшості соціальних інститутів, серед яких культурно-дозвіллєва діяльність. Багатоплановість сучасних соціокультурних та технологічних процесів підсилили потребу у виявленні важливих складових дозвілля в контексті мистецтвознавства та впливу на розвиток і становлення особистості. У зв'язку з цим, важливою є проблематика культурно-дозвіллєвої діяльності, яка полягає в необхідності відтворенні нових соціально-культурних спільнот для можливого формування та розвитку емоційного, інтелектуального й творчого потенціалу в різних сферах життєдіяльності особистості.

Слід також звернути увагу на проблему невизначеності поняття «мистецтвознавчі практики» (*далі МЗП – Ю.Т.*), на розробку цього терміна. До вказаних МЗП належить діяльність у сфері знань історії мистецтва, яка реалізується через лекторії-практикуми, арт-вечори; творча діяльність через майстер-класи з живопису, пленери; арт-мандрівки та інша діяльність мистецько-творчого складу, яка входить в життя людини як освітня та культурно-дозвіллєва діяльність. Зазначені практики містять в собі компоненти, які певним чином мають вплив на емоційний та інтелектуальний стан особистості. Очевидно, що здобуті знання і навички завдяки МЗП надають людині можливостей розширеного погляду на світ, а також можливостей до всебічного саморозвитку. Так, на прикладі діяльності Школи Арт-експертів в м. Дніпрі маємо змогу спостерігати, як люди нетворчих професій та без творчого дозвілля в минулому змінювали соціальну активність і навіть фах, а більшість із учасників визначили для себе МЗП як головну дозвіллєву діяльність.

На сучасному етапі набувають актуальності дослідження, які розкривають та обґрунтовують вплив мистецтва на мозок людини. Так, серед закордонних вчених у галузі нейронауки це питання досліджували Дік Свааб, В. Рамачандран, С. Зекі, Аре Бреан, Гейр Ульве Скейе, Д. Оніанс. Зокрема, Д. Свааб зазначив в «Творчому мозку» 2019 р.: «Чисельні спостереження вказують на те, що наш мозок адаптується до професії, тренувань і дозвілля… стимулюють певні структури мозку настільки сильно, що вони, як показує сканування мозку, змінюють свій розмір» [7, 226]. Таким чином, мистецтвознавчі практики оцінюються як важлива перспектива, що розкриває не лише фокус на культурний стан та розвиток людини, а також суттєво впливають

на розумову діяльність. Також Дік Свааб зазначає, що «витвори мистецтва пробуджують емоції, викликаючи зміни активності в ядрі стовбура головного мозку, мигдалині, гіпоталамусі, базальних гангліях, префронтальній корі, сомато-сенсорній корі, поясній корі та острівці» [7, 175]. Особливий поштовх відбувається при спогляданні на твір, у якому тонко подається трагізм, привабливість обличчя чи імпресіоністські картини. Додатково дослідник вказує, що значну роль мистецтво відіграє на емпатичні реакції людини [7, 174].

Серед важливих сучасних досліджень також слід вказати Джакомо Ріццолатті, який дослідив так звані «дзеркальні нейрони» в головному мозку людини, що впливають на реалізацію наслідувальних рухових актів як в соціальному пізнанні, так і в поведінці людини. Зазначені дослідження мозкових механізмів, які стоять за розумінням цілеспрямованих дій іншої людини, освоєння мови, розпізнання емоцій, співпереживання та іншими процесами, протікання яких нерозривно пов'язані з працею системи дзеркальних нейронів [6, 35]. Ріццолатті визначив, що головна особливість дзеркальних нейронів полягає в тому, що вони однаковим чином активуються при виконанні певних дій і при спостереженні за тим, як ці дії виконує інший. Також дослідження нейробіолога містять визначення та переконливі докази активного характеру психологічних процесів та безпосередньої залежності від цілеспрямованої діяльності людини. Зазначені нейрони, як визначив Ріццолатті, активуються при виконанні певних предметних дій, а не окремих рухів і появі в доступному для дій полі зору предметів з визначеними властивостями, причому реакція на предмети може спостерігатися як при дії з ними, так і при відсутності дій. Особистісний внесок Д. Ріццолатті зробив, визначивши, що за допомогою систем дзеркальних нейронів мозок встановлює відповідність між способом дії й безпосередньо дією. Нейрони забезпечують формування в мозку спостерігача репрезентації дії, виробленої іншим індивідом, і опис цієї дії в термінах власного моторного акту спостерігача [6, 142]. На думку Дж. Ріццолатті, цей механізм використовується для реалізації різних функцій в залежності від того, який аспект спостереженої дії кодується. Людина так влаштована, що вона віддзеркалює не тільки рух іншої людини, а й емоцію, навіть якщо це лише зображено. Саме з дзеркальними нейронами пов'язана здатність людей до емпатії, тобто здатність до співчуття. Ці процеси є найважливішими властивостями мозку, завдяки яким людина здатна навчатися. Наприклад, «коли людина спостерігає за посмішкою на обличчі іншої, мозок дає команду: підняти настрій. Тож дзеркальні нейрони «відображають» автоматично чужу поведінку у власному мозку й надають можливість відчувати людині те, що вона бачить, так, як би вона робила відповідно ті ж дії чи відчувала ті самі емоції» [6, 24]. Ріццолатті також зазначає, що дзеркальні нейрони забезпечують розуміння інших людей на невербальному рівні. Дзеркальні нейрони також активуються та впливають на емоційних стан, навіть коли людина читає, уявляє чи фантазує. Такі самі категорії мозкової діяльності активуються в процесі пізнання мистецтва, коли людина занурюється у світ образів, символів або уявляє чи відтворює історичний контекст [6, 227].

Проблема дозвілля заслуговує на особливу увагу, зокрема, через недавні масштабні подій світового рівня, а саме епідеміологічного стану та масових захворювань, які формують у людині низку негативних емоцій, як-от: страх, відчуття небезпеки, невизначеність, безсилля, безпомічність та ін. Люди вимушені «відрізати» себе від колективних та живих спілкувань, а, отже, і від позитивно емоційного наповнення, що зі свого боку послаблює дію системи дзеркальних нейронів, а саме ту частину, через яку відбувається наслідування. Важливим аспектом виходить питання творчого дозвілля як фактору психологічної стабілізації, самореалізації за допомогою творчого самовираження та розвитку в широкому сенсі. Звісно, мистецтво накопичило безліч відомих творів, які викликають у глядачів не лише сильний емоційний стан, вони також несуть у своєму зображенні посилання, які варто пізнавати й зрозуміти інтелектуально.

Досліджений досвід Школи Арт-експертів вказує на численні зміни у відношенні людей до мистецтва, зокрема, після надання учасникам експерименту певної кількості інформації з історії мистецтва чи після участі в освітніх арт-подорожах. Зміни, які відбуваються після МЗП підсилюють актуальність дослідження та набувають вагомого значення особливо в сьогоденні, коли технології вдосконалюються та надають більше вільного часу, який росте й становить практично кількість часу професійної трудової діяльності. Окрім того, неможливо не зважати на загальну нестабільність, зниження культурного рівня підлітків і молоді та впливу інтернет-мережі, а

також доступу до різноманітної інформації та знань, цінність яких не рідко нівелюється.

Сучасна людина розглядає своє дозвілля здебільшого як особисте надбання, завдяки якому реалізується процес розширення самосвідомості, світогляду, самореалізації. Зокрема, дозвілля, яке здійснюється в рамках мистецтвознавчих практик, надає можливість осмислювати індивідуальні особливості. Такий вид дозвілля – це своєрідний макет, завдяки якому людина може випробовувати і реалізовувати свої творчі можливості й потреби, а також розширювати освітній та інтелектуальний потенціал. У контексті МЗП слід розглядати питання дозвілля як соціального явища, яке є важливою сферою життєдіяльності людини, що сприяє відновленню фізичних, емоційних та інтелектуальних сил в процесі перемикання з одного виду діяльності на інший. О. Хмара з цього приводу зазначав, що «дозвілля розглядають як вільну, самоцінну діяльність». Дослідник наголошував, що фундаментом дозвілля є соціальна і духовна активність особистості, яка характеризується життєвою позицією, орієнтованою на неформальне вільне спілкування із задоволенням спонтанних інтересів, а отже, становить досвід соціального самоствердження людини [9, 102].

Дозвілля як особливий спосіб життя сповнене сенсом, не зводиться до задоволення елементарних потреб людини. Завдяки МЗП ми маємо змогу формувати культурну свідомість, основою якої становить практичний необмежений доступ до культурних цінностей, забезпечений цивілізаційними змінами, за допомогою яких можливі зміни в соціально-масовій культурі. Відбувається проникнення культурних цінностей у повсякденний життєвий обіг, що перетворює дозвілля в культуру й засіб людського спілкування та масової комунікації, що неминуче впливає на ставлення людини як до мистецтва, так і до життя в цілому.

Цих поглядів дотримується й А. Баумейстер, який розглянув вищезазначену тему у своїй лекції «Таємниця творчого дозвілля. Що нас робить вільними та зрілими особистостями» [3]. А. Баумейстер пропонує погляд на творчо проведений час як можливість переходу від деструктивного часу до конструктивного. Вчений звертає увагу на те, як людина точно відзначає, коли вона починає мислити про працю. Планувати, виконувати, ходити на роботу – ці питання ще з дитинства формуються як магістральні прояви та потреби людського життя; питання праці ніби овіяно священним та важливим сяйвом, що притаманне дорослій і зрілій людині. Але, якщо людина з дитинства чи студентського віку починає міркувати про працю як про щось найголовніше, по закінченню навчання це питання починає в неї викликати занепокоєння. Та й загалом вибір праці як важливий вибір життя у дорослої людини призводить до напруження емоцій та очікувань. Дозвілля – це те, що не викликає занепокоєння, до нього в людини немає потреби готуватися з дитинства або вчитися професійно, також перед людиною не стає гостро проблема в наявності хобі. Він акцентує, що це є фатальна помилка людини. На думку Баумейстера, дозвілля є ключем у розумінні вдалого та наповненого життя людини. Відповідь на питання «Хто я, як я живу і яка якість мого життя?» залежить від іншого: «Як я проводжу своє дозвілля?». Дозвілля – це ключ до розуміння особистості й до розуміння історії людства [3].

У «Нікомаховій етиці» Аристотель визначав: якщо людина хоче бути щасливою, їй потрібно навчитися проводити дозвілля так, щоб воно наповнювало людське життя, і тоді воно буде вдалим, а ключ до цього є дозвілля. До того ж, дозвілля, за Аристотелем, є визначальним початком для усього, вважаючи дозвілля особливою діяльністю енергії. Мета зрілої людини не може лежати в площині поверхневого розважання. «Следовательно, – зазначає Аристотель, – не в развлечениях проявляется счастье, ведь это даже нелепо, чтобы целью было развлечение, и чтобы человек всю жизнь работал и терпел беды ради развлечения. Ведь, так сказать, ради другого мы избираем все, за исключением счастья, ибо счастье есть цель, а добропорядочное усердие и труд ради развлечения кажутся глупыми и уж слишком ребячливыми» [1, 148].

Отже, через дозвілля людина може стати вільною особистістю й відкрити свій потенціал та стати щасливою. Звісно, повна кореляція з античними визначеннями в сучасному житті не можлива, але спробу визначити, на якому філософському підґрунті знаходиться поняття дозвілля, ми маємо досить вдалу.

Ситуація змінюється в середині XX сторіччя, коли відбулися дві жахливі війни, і людство пережило багато потрясінь після тоталітарних режимів. Саме в цей час видаються книжки про дозвілля, зокрема, 1947 року вийшло есе Йозефа Піпера «Досуг как исток культури», в якому він зазначає: «Досуг основан на утверждении. Это не отсутствие активности… и даже не состояние внутреннего покоя. Это скорее, неспешная беседа

любовників, наслаждающихся единством» [5, 4]. Взагалі, за думкою Й. Пайпера, дозвілля і культ – це передумова для культури. Все мистецтво безцільне, але має високий рівень сенсів, і воно пов'язане не лише з накопиченням деяких знань про культуру, а і з повною віддачою її впливу в атмосфері вільного дозвілля [5, 3]. Головне ствердження Піпера полягає в тому, що дозвілля не залежить від того, скільки сил людина із нього може зачерпнути задля праці. Важливо зрозуміти, що кожна людина виходить за межі своєї професії, тому вільний час необхідний їй не для того, щоб підтримувати в людині працівника, а для того, щоб в працівнику зберегти людську гідність і цілісність. Відомо, що значні витвори мистецтва, філософські ідеї, технологічний прорив – виникли під час дозвілля, в часи спостереження та абсолютної уваги до життя. Чи то Галілей, що відкриває сучасний хронометраж, чи Аре Бреан, який пояснив вплив музики на мозок людини. Тоді постає питання, чому культура дозвілля не сприймається як важливе явище для формування здорового суспільства.

Засоби проведення дозвілля індивідуальні для кожної людини. Так, на прикладі діяльності дніпровської Школи арт-експертів ми маємо змогу спостерігати за появою нових видів дозвілля та хобі, зокрема – заняття живописом, вивчання історії мистецтва та арт-подорожі. Проведення такого виду дозвілля пропонує людям цілий комплекс пізнавальних, розважальних та соціально-комунікативних занять, пов'язаних із творчою самореалізацією та самопізнанням. Слід виділити таку мистецтвознавчу практику, як живопис, яку практикують люди як глядачі або митці. Зокрема, митець виступає не як професійний діяч, а як людина-початківець в контексті дозвілля чи хобі, коли вона використовує творчу діяльністю як інструмент для самовираження.

У дослідженні впливу МЗП відбулись опитування людей після створення ними самостійно чи за допомогою наставника свого живописного полотна. Так, численні опитування склали матеріал для досліджень. За допомогою аналізу та оцінки психолога було з'ясовано наступне: коли людина малює, вона виражає свій стан чи внутрішній світ, ніби оприлюднює те, що за лаштунками, те, що латентне чи заховане. У процесі створення мистецтва вона ніби «відпускає» свідомий контроль та поглиблюється у творчий і вільний процес, який здатний винести з глибини людської психіки різні переживання. Коли людина споживає мистецтво, поглиблено вдумується в картину як глядач, вона доторкається до мистецтва через ідентифікацію з тим образом, який вона бачить, і ніби доторкається душею чи психічним станом до мистецького артефакту, і якщо є певний резонанс, відбувається психологічний та навіть терапевтичний вплив. Крім того, мистецькі засоби допомагають людині відкрити й донести свій стан не вербально чи за допомогою думок, а за допомогою художніх засобів, а саме: кольорами, формами, діями й закінченим творчим процесом самовираження. Наступним кроком цього процесу є осмислення та вербалізація психологічного стану чи думок людини, що надалі надає можливості усвідомити важливі речі чи психологічний стан людини. Взагалі мистецтво й психотерапія є досить близькими галузями, які допомагають людині пізнати свій внутрішній світ за допомогою світу мистецтва.

Повертаючись до питання дозвілля, також наголосимо, що від того, як організоване у людей дозвілля, залежить і морально-психологічний клімат у суспільстві. Люди, які проводять відпустки, вихідні у формі інтелектуального, творчого чи освітнього мають вищий рівень стресостійкості, менше конфліктують, підвищують позитивний настрій життя та володіють сформованою творчою направленістю. Крім того, дослідження показали, як люди різного віку, соціального стану та професій мають змогу формуватись у співтовариства, опертям яких є спільна зацікавленість мистецтвом. Слід також зазначити, що дозвілля володіє важливими соціально-комунікативними, просвітницькими, культуро утворюючими функціями. Це можливість не тільки для відновлення сил, а й ще можливість здобуття нових знань, розширення кругообігу та інтелектуального росту. Нарешті, творчо проведене дозвілля надає можливості долучитися людині до мистецтва, що є потенційним джерелом духовного розвитку й соціалізації особистості.

Висновки. Дозвілля через мистецтвознавчі практики посідає проміжне місце між особистісним досвідом та освітою, акумулюючи знання про навколишній світ образотворчих форм. Галузь дозвілля і творчого відпочинку – важлива частина повсякденного життя, вагома соціальна галузь, за допомогою якої людина має можливість реалізовувати процеси самопізнання й самовираження, розвитку емоційного й інтелектуального потенціалу. Мистецтвознавчі практики як система розвитку через творчі види

дозвілля вказує на її синергетичні аспекти, які втілюються в соціально-особистісні характеристики сучасного індивіду. Здійснений аналіз міждисциплінарного дослідження, зокрема нейронауки, визначив та обґрунтував сильний вплив мистецтвознавчих практик на розвиток не тільки емоційного та інтелектуального потенціалу людини, а й на розвиток мозку та розумової діяльності. Важливо також підсумувати, що дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик забезпечує високий ступінь розвитку культури, а також відношення до свободи і гідності людини у її можливості творчої реалізації. Слід наголосити, що галузь творчого та пізнавального дозвілля – важлива частина повсякденного життя, в якому відбуваються трансформаційні процеси. Окрім визначених аспектів, зазначений рід дозвілля володіє здатністю виокремлювати та досліджувати багатство індивідуального досвіду людини, відтворюючи його в формах та співпричетності до всезагальної «цілісної картини світу», що робить людину щасливішою.

Література

1. Арістотель. Нікомахова етика. URI: https://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles__nicomachean_ethics__ua.htm (дата звернення: 07.02.2020).

2. Бабенко Ю. А. Вільний час і дозвілля української молоді в умовах нової соціокультурної реальності. Вісник НАКККіМ. Київ, 2013. N 2. С. 73-79.

3. Баумейстер А. В. «Таємниця творчого дозвілля. Що нас робить вільними та зрілими особистостями». URL: https://www.youtube.com/watch?v=uciH2KPi284 (дата звернення: 07.02.2020).

4. Безверхня Г. Фактори, що впливають на вибір видів дозвілля людини. Спортивний вісник Придніпров'я. 2009. №. 2-3. С. 56-59.

5. Пайпер Й. Досуг как исток культури. https://coachinstitute.ru/mediateka/pro-kouching/dosug-osnova-kultury -maloizvestnyy -no-svoevremennyy-manifest-nemetskogo-filosofa-o-vozvrashchenie-na.html (дата звернення: 07.11.2020)

6. Риццолатти Д., Коррадо С. Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания. Пер. с англ. О.А.Кураковой, М.В.Фаликман, Москва: Языки славянских культур, 2012. 208 с.

7. Свааб Д. Наш творчий мозок. Пер. С. В. Зубченко. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2019. 468 с.

8. Хмара О. Дозвілля у молодіжній масовій культурі . Матеріали XXV наукової конференції здобувачів вищої освіти «Історичний досвід і сучасність»: зб. наук. праць. Одеса : ПНПУ ім. Київ. Д. Ушинського. 2019. № 37. С. 100-106.

References

1. Aristotel, Nicomachean ethics, URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles__nicomachean_ethics__ua.htm [in Ukrainian].

2. Babenko, Yu. A. (2013). Free time and leisure of Ukrainian youth in the new socio-cultural reality. Visnyk NAKKKiM. Kyiv., No 2. P. 73-79 [in Ukrainian].

3. Baumeister A. V. "The secret of creative leisure. What makes us free and mature individuals" URL: https://www.youtube.com/watch (application date: February 2020) [in Ukrainian].

4. Bezverkhnia H. (2009). Factors influencing the choice of types of human leisure. Sportyvnyi visnyk Prydniprovia. №. 2-3. P. 56-59 [in Ukrainian].

5. Piper Y. Leisure as an origin of culture URL: https://coachinstitute.ru/mediateka/pro-kouching/dosug-osnova-kultury maloizvestnyy-no-svoevremennyy-manifest-nemetskogo-filosofa-o-vozvrashchenie-na.html (accessed date: August 2020) [in Ukrainian].

6. Ritstsolatti D., Korrado S. (2012). Mirrors in the brain: On the mechanisms of joint action and empathy. Trans. from English O. A. Kurakova, M.B.Falikman. Moscov.: Languages of Slavic cultures, 2012. P. 208 [in Russian].

7. Swaab D. (2019). Our creative brain. Trans. S. V. Zubchenko. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia, 468 p. [in Ukrainian].

8. Khmara O. (2019). Leisure in youth mass culture. Materialy XKhV naukovoi konferentsii zdobuvachiv vyshchoi osvity «Istorychnyi dosvid i suchasnist»: zb. nauk. prats. Odesa: PNPU im. Kyiv. D. Ushynskoho. № 37. P. 100-106 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.02.2021
Прийнято до друку 22.03.2021

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.33 «19/20»
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244473

Цитування:
Павлюк Т. С. Англізація та канонізація бального танцю, наприкінці XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 140-145.

Pavliuk T. (2021). Anglicization and canonization of ballroom dance, late 19th - early 20th century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 140-145 [in Ukrainian].

Павлюк Тетяна Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-3940-9159
24caratsofart@gmail.com

АНГЛІЗАЦІЯ ТА КАНОНІЗАЦІЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ НАПРИКІНЦІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – проаналізувати процеси англізації та канонізації бального танцю в період демократизації соціальних танців в Англії в кінці XIX – початку XX століття. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** полягає у виявленні процесів зародження та розвитку конкурсного бального танцю в Англії в кінці XIX – початку XX століття. **Висновки.** Широка демократизація соціальних танців в Англії розпочалася ще в XIX ст., коли австрійський вальс та інші бальні танці стали популярними серед всіх соціальних прошарків. Демократичний запал простого люду, який наприкінці XIX ст. отримав можливість відпочивати на курортному узбережжі Великобританії, породив перші танцювальні змагання з бальних танців. Професійні танцювальні експерти нерідко наголошували, що нові британські танцювальні форми перевершували оригінал. Безумовно, відмінні риси та висока якість британських бальних танців були предметом особливої професійної гордості. Переваги стандартизованого англійського стилю вже наприкінці 30-х рр. XX ст. були визнані й поза межами країни завдяки надзвичайному успіху британських танцюристів на міжнародних чемпіонатах бальних танців. Поступово він встановив міжнародний стандарт бальних танців і був прийнятий багатьма світовими танцювальними організаціями на національних рівнях, за виключенням Сполучених Штатів Америки (багатьма американськими танцюристами конкурсного бального танцю англійський стиль було прийнято лише у 1960-х рр.).

Ключові слова: бальна хореографія, бальний танець, англійський стиль, конкурсний танець.

Pavliuk Tetiana, *Doctor of Art History, Associate Professor. Kyiv National University of Culture and Arts*

Anglicization and canonization of ballroom dance, late 19th - early 20th century

Purpose of the Article. The aim of the article is to analyze the processes of anglicization and canonization of ballroom dance, during the period of democratization of social dances in England, in the late 19th - early 20th centuries. **Methodology** is an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactor essence, systematicity, complexity, development, and pluralism, to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical- analytical. **Scientific Novelty.** The scientific novelty lies in the identification of the processes of origin and development of competitive ballroom dancing in England at the end of the 19th - beginning of the 20th centuries. **Conclusions.** The widespread democratization of social dancing in England began as early as the 19th century when the Austrian waltz and other ballroom dancing became popular among all social strata. Democratic fervor of the common people, which at the end of the XIX century got the opportunity to relax on the resort coast of Great Britain, gave birth to the first dance competition in ballroom dancing. It was often noted by professional dance experts that the new British dance forms were superior to the original. Certainly, the distinctive features and high quality of British ballroom dancing were a matter of special professional pride. The advantages of a standardized English style as early as the late 30s. The XX century was recognized outside the country for the extraordinary success of British dancers in international ballroom dancing championships. Gradually, it established the international standard for ballroom dancing and was adopted by many of the world's dance organizations at the national level, with the exception of the United States of America (by many American competitive ballroom dancers, the English style was not adopted until the 1960s.).

©Павлюк Т. С., 2021

Keywords: ballroom choreography, ballroom dance, English style, competition dance.

Актуальність теми досліджень. В Англії відбулося формування, стандартизація та загальна еволюція тих танців, що нині вважають основою європейського бального стилю. В умовах зовнішнього політичного та культурного тиску тоталітарних держав, який відчувала країна у першій половині XX ст., відстоювання своїх національних принципів поставало єдиною правильною доктриною збереження і місцевого хореографічного мистецтва, і загалом національної ідентичності. Саме бальна хореографія стала адекватною формою відображення ідеї консолідації нації: вона поєднувала салонну буржуазно-аристократичну культуру й вподобання широких верств менш забезпеченого населення. Тому актуальність дослідження зумовлена саме необхідністю аналізування процесів стандартизації англійського стилю бального танцю, зародження та розвитку конкурсного бального танцю в Англії.

Мета статті – проаналізувати процеси англізації та канонізації бального танцю в період демократизації соціальних танців в Англії в кінці XIX – початку XX століття.

Аналіз публікацій засвідчив наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню процесу становлення та розвитку бальної хореографії. Проте зарубіжними та вітчизняними дослідниками (О. Касьянова, Д. Базела, Р. Воронін, Н. Горбатова, М. Богданова, О. Вакуленко та ін.) означене питання, а саме – англізації та канонізації бального танцю наприкінці XIX – початку XX століття розглядалося побіжно, в цілому крізь призму діяльності провідних англійських танцюристів.

Виклад основного матеріалу. Країною, яка зробила найбільший внесок у розвиток мистецтва бальної хореографії є, безперечно, Великобританія. Тут відбулося формування, стандартизація та загальна еволюція тих танців, що нині вважають основою європейського бального стилю. Сформовані на початку XX ст. членами Імператорської асоціації вчителів танців перші правила європейського стандарту бальних танців, а головне — система техніки їх виконання, стала основою англійської школи бальної хореографії — однієї з найвідоміших та найшанованіших у світі.

Широка демократизація соціальних танців в Англії розпочалася ще в XIX ст., коли австрійський вальс та інші бальні танці стали популярними серед всіх соціальних прошарків. П. Річардсон зауважував, що в останні десятиліття XIX ст. у Великобританії бальними танцями захоплювалися три категорії населення: аристократія (королівський двір, дворяни, поміщицька шляхта), вищі середні класи (успішні бізнесмени, лікарі, адвокати, офіцери збройних сил тощо), а також ремісники, робітники та почасти селяни [15, 116]. Малозабезпечені танцівники-любителі, порівняно зі своїми більш заможними «колегами», навіть серйозніше захоплювались танцями: сумлінніше вправлялися, експериментували з темпом виконання, імпровізували, вигадуючи більш нових рухів.

Саме цей демократичний запал простого люду, який наприкінці XIX ст. отримав можливість відпочивати на курортному узбережжі Великобританії, породив перші танцювальні змагання з бальних танців. Мова йде про бальні зали «Блекпул тауер» та «Зимовий сад імператриці Вікторії», які стали містом своєрідних танцювальних свят робітничого класу [7, 208].

На початку XX ст. через популярність танцювального руху та появу нових різноманітних видів бальних танців виникла необхідність їхньої систематизації та стандартизації. Окрім того, назріла нагальна потреба виходу цього виду мистецтва на новий організаційно-професійний рівень, який передбачав би перетворення популярного хобі на широку соціокультурну практику: відкриття спеціалізованих хореографічних шкіл, підготовка кваліфікованих педагогічних кадрів, відкриття тематичних видань з питань хореографії, будівництво танцкласів і бальних залів, пошук фінансування на проведення та призові фонди танцювальних змагань тощо.

Через усвідомлення важливості всіх цих завдань ентузіасти-любителі и професійні виконавці й вчителі бальних танців почали створювати перші організації, які розробили передові навчально-хореографічні методики й стандартизували техніку виконання фігур популярних на той момент танцювальних форм. Це, насамперед, Британська асоціація викладачів бального танцю (1902 р.), Альянс Об'єднаного королівства (1903 р.) та Імперська спілка (1904 р.) [1, 123], а також Англійська асоціація майстрів танців (English Association of Dancing Masters), Прем'єр-асоціація вчителів танців (Premier Association of Teachers of Dancing), Універсальна асоціація вчителів танців (Universal Association of Teachers of Dancing) та Йоркширська асоціація майстрів танців (Yorkshire Association of Dancing Masters) та ін. [13].

У цей період традиція проведення танцювальних конкурсів і змагань виходить не лише на регулярну основу, а й на міжнародний рівень. Так, у 1909 р. французький танцівник Каміль де Реналь за підтримки колег та редакторів газети «The Dancing Times» організував у Лондоні чемпіонат, в якому взяли участь не лише англійські, а й іноземні пари. До конкурсної програми було включено чотири танці — бостон, тур-кей-трот, уанстеп і танго [1, 123].

Після Першої світової війни процес розвитку бальної хореографії як виду мистецтва, перерваний через воєнні події, активно продовжується. Бальні танці завдяки своїй демократичності швидко поширюються по всій території Великобританії. Відкриття численних широкодоступних танцполів (наприклад, Пале-де-данс), зробило бальну хореографію частиною дозвіллєвої діяльності британців усіх класів і регіонів. На думку провідного професійного виконавця бальних танців Великобританії В. Сільвестра, бальні танці — це не «діяльність, яка відрізана від світу, а жива субстанція, яка напрочуд чуттєва до впливу подій в оточуючому середовищі: зміна моди, війна, підвищення інтересу до певної зарубіжної країни, популярні кінофільми та музика, нові можливості для подорожей, соціальні потрясіння — все це мало наслідки у процесі формування» [17, 17]. До того ж, розвиток соціального бального танцю став частиною загального процесу комерціалізації та розробки маркетингу індустрії дозвілля, який відбувся безпосередньо в повоєнний період та в 1920–30-х рр. Завдяки міцному зв'язку з концертно-музичним виконавством, радіо, кіно та пресою, танцювальна культура отримала масову популяризацію.

Зусиллями професійних педагогів та виконавців бальних танців організація конкурсів та фестивалів виходить на якісно новий рівень: поєднання з благодійністю перетворює хореографічні виступи не лише на естетично привабливе шоу, а й набуває широкого розголосу серед громадськості. Так, у 1919 р. Ф. Річардсон і Д. Клермонт організували конкурс «Sunshine Matinees», який було проведено в залі Лондонського королівського національного інституту для сліпих. Благодійна акція, яка активно висвітлювалася у пресі, привернула увагу британської громадськості. Конкурсна програма була представлена різними напрямками: по-перше, виступи молодих танцівників, переможців міських і регіональних змагань; по-друге, глядачі побачили на паркеті танцюристів-фаворитів, відомих по всій країні. За результатами цієї благодійної акції відбулися значні покращення в освіті сліпих та глухих дітей — від фінансування та умов перебування їх у школі до розробки нових навчальних і виховних методик [2, 55].

Відбувається й розвиток спеціалізованих видань з проблем хореографії, головним з яких по праву вважається журнал «The Dancing Times» (рік заснування 1894). Одним з його співзасновників був Філіп Семпей Річардсон (1875–1963 рр.). На сторінках цього видання обговорювали не лише досягнення та гострі проблеми «британської школи» бальних танців, а й доцільність системного управління хореографічним мистецтвом на світовому рівні. На початку 1920-х рр. колектив редакції «The Dancing Times» ініціював нові дискусії. Опубліковані статті висвітлювали безліч актуальних питань, зокрема організацію місцевих конкурсів, розробка універсальних вимог до учасників турнірів, педагогічні стандарти танцювального мистецтва тощо. У свою чергу, колегіальне обговорення пекучих тем стало поштовхом до заснування «Спілки вчителів бальних танців Великобританії» (згодом перейменованої на Королівську Академію танців), в управлінський комітет якої увійшов і Ф. Річардсон [2, 55].

У 1920-х рр. в Англії було організовано спеціальну Раду з методики виконання бальних танців. У травні 1920 р. група провідних вчителів танців Великобританії на зібранні в лондонській Графтон Галері (Grafton Galleries) ініціювала процес стандартизації кроків англійського стилю бального танцю. Рішення про універсалізацію вимог до бальних танців було пов'язано з рядом проблем, у тому числі, з необхідністю узгодження навчальних програм різних танцювальних шкіл та прагненням зберегти бальні танці від сторонніх стилістичних впливів та небажаних змін. У 1924 р. англійське «Імперське товариство вчителів танців» (ISTD — Imperial Society of Teacher of Dance) затвердило комітет, метою якого було вироблення єдиних вимог до виконання бальних танців. До складу комітету ввійшли найкращі виконавці бальних танців Ж. Бредлей, І. Таймгейт-Сміт, М. Сімонс, Л. Хаймфрейс (Humphreys) та тогочасний чемпіон світу Віктор Сільвестр.

У 1929 р. редактор журналу «The Dancing Times» Філіп Річардсон ініціював створення Official Board of Ballroom Dance (OBBD) — об'єднання англійських і зарубіжних асоціацій викладачів бальних танців. Основне завдання цього об'єднання полягало у визначенні стандартів і стилів танцювання, створенні та

впровадженні системи медальних тестів, проведенні іспитів для викладачів, конгресів з метою поширення передового досвіду у бальному конкурсному танці. Англійськими фахівцями Імператорської спілки вчителів танців (Imperial Society of Teachers of Dancing — ISTD) також було стандартизовано найпопулярніші тоді танці: повільний вальс, віденський вальс, танго, повільний фокстрот, квікстеп, уанстеп тощо.

Варто зауважити, що в процесі стандартизації деякі танці були значно трансформовані й пристосовані до англійського національного характеру. У 1922 р. відомий професійний танцюрист А. Маккензі в статті для «Dancing Times», порівнюючи розвиток бальних танці в Парижі та Лондоні, описав новий варіант фокстроту, який було представлено американськими танцюристами на паркеті паризької бальної зали, зазначивши, що їх варіант було з великим ентузіазмом прийнято французькими вчителями танців і танцюристами. Особливий акцент А. Маккензі зробив на тому, що бальні танці у Франції — синтез іноземних стилів, а у Великобританії «бальні танці розвиваються в умовах національного впливу, мають абсолютний національний характер і наділені рисами національного темпераменту» [9, 777–779].

Така ситуація була обумовлена активними зусиллями танцюристів та вчителів танців у напрямку формування неповторного англійського стилю бальних танців. Хоча станом на 1922 р. у британських бальних залах виконували переважно танці, які виникли за межами країни, процес «англізації» іноземних (особливо американських) танцювальних стилів, а також включення в інші танці типових елементів британської танцювальної культури, вплинув на втілення національної ідеї хореографічними засобами.

Яскравим прикладом переосмислення первинної хореографічної мови є британська адаптація танго, яке було прийнято до конкурсних програм у значно дееротизованому варіанті. Так, на спеціально організовані великосвітські чаювання запрошували вчителів танців з Парижу, щоб навчити молодих жінок «танцювати пристойне танго» [8, 96].

У 20–30-х рр. XX ст. Великобританія стала лідером розвитку бальної хореографії. Не зважаючи на те, що танцюристи інших країн були першими, хто експериментував вихідним хореографічним матеріалом, саме англійські вчителі танців, проаналізувавши кроки і рухи, переосмислили та внормували їх, що сприяло розвитку сучасної техніки виконання бальних танців та зробило англійський стиль популярним серед більшості танцюристів світу [16, 10]. Жоден із танців, які сформували оригінальну стандартну четвірку англійського стилю — фокстрот, уанстеп, танго та повільний вальс (із 1929 р. уанстеп замінено квікстепом), не виник у Великобританії, що не завадило в процесі стандартизації перевтілити їх на танці виключно британські. Послідовно стверджуючи, що танець є вираженням національного характеру, професійні танцюристи і вчителі танців прагнули створити британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Саме процес англізації іноземних бальних танців став одним з найважливіших елементів у процесі створення національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр.

Важливим є те, що назва стилю — «англійський», формально виключала більшу частину населення Британських островів. Проте це пояснювалося тим, що провідні професійні виконавці та вчителі бальних танців були англійцями, а не шотландцями чи валлійцями, а відтак посилання саме на англійську форму бальних танців не є спробою пригноблення, що доводить факт наявності первинних матеріалів, у яких назва «англійський стиль» та «британський стиль» використовується як взаємозамінна.

Більше того, керівник Комітету бальних танців (діяв при Імперському товаристві вчителів танців), В. Сільвестр та деякі інші впливові члени конференції (понад 200 учасників) вважали за доцільне називати цей стиль бальних танців саме «британським», причому не в контексті націоналістичної риторики, а скоріше як відображення головної мети стандартизації танцювальних кроків, щоб британці виконували фокстрот у Лондоні так само, як у Кардифі або Единбурзі. У той час як регіональні відмінності все ще були неминучим явищем, британці танцювали ті ж самі танці в усіх частинах Британських островів, а в культурі бальних танців англійський стиль повинен був стати стилем усієї нації.

Успішна стандартизація кроків та фігур бальних танців у Великобританії вже сама по собі стала однією з яскравих відмінностей британських танців від американських, оскільки вчителі танців у США ще тривалий час не могли досягти такого ж рівня національної єдності серед вчителів та танцюристів, яких вони інструктували. На думку дослідників, американські вчителі танців, як і британські колеги, вважали актуальним та необхідним удосконалити кроки бальних танців протягом 1910–1920-х рр., проте їх діяльність у контексті досягнення

загальнонаціональної стандартизації була менш успішною з ряду причин, у тому числі й через географічні умови [11, 71-86).

Проте найбільш важливим для процесу англізації та канонізації стало переконання, що американські та інші іноземні танцювальні стилі значно відрізняються від британського темпераменту. Стандартизація англійського стилю була спрямована на те, щоб зробити бальні танці більш плавними та граційними, без різких ударів, падінь, підйомів, химерних кроків та інших особливостей, які, на думку британських вчителів танців, характеризували американський і континентальний стиль виконання. Навіть терміни, які використовуються для описання англійського стилю (наприклад, *стриманий, витончений, помірний, урівноважений та цивілізований*) сприймаються як втілення кращих якостей британців і вирізняють Великобританію від інших країн.

Протягом 1920-х рр. з розвитком англійського стилю бальні танці у Великобританії вже сприймалися як нова самостійна форма — трансформована і своєрідна, про що свідчать публікації провідних танцювальних експертів на сторінках тогочасних періодичних видань. Так, наприклад, у 1923 р. Ф. Річардсон зазначив, що «елементи фокстроту прийшли з Америки, але фокстрот, який сьогодні танцюють в Лондоні, по суті, є англійським танцем і разюче відрізняється від свого прототипу в Нью-Йорку» [14, 17-19]. На думку ж С. Тейлора, президента Імперського товариства вчителів танців (з 1909 р.), «сучасні бальні танці, зумовлені американським впливом, проте кожен раз, коли їх привозили в Англію, вони були розібрані та перероблені експертами — деякі елементи усунено, деякі додано — що зробило їх гідними схвалення» [18, 7]. Більше того, професійні танцювальні експерти нерідко наголошували, що нові британські танцювальні форми перевершували оригінал. Безумовно, відмінні риси та висока якість британських бальних танців були предметом особливої професійної гордості. Ще у 1921 р. офіційний представник Імперського товариства вчителів танців в інтерв'ю газеті «Daily Mail» зазначив, що «англієць став кращим танцюристом у світі. Його танець набагато стійкіший та більш граціозний, ніж у американця, француза або німця» [4, 3]. Зазначимо, що переваги стандартизованого англійського стилю вже наприкінці 30-х рр. XX ст. були визнані й поза межами країни завдяки надзвичайному успіху британських танцюристів на міжнародних чемпіонатах бальних танців. Поступово він встановив міжнародний стандарт бальних танців і був прийнятий багатьма світовими танцювальними організаціями на національних рівнях, за виключенням Сполучених Штатів Америки (англійський стиль було прийнято багатьма американськими танцюристами конкурсного бального танцю лише у 1960-х рр.) [11, 86-92].

На нашу думку, в основі процесу англізації бального танцю було переконання, що танцювальний стиль невід'ємно пов'язаний з національним характером або ідентичністю. Таке припущення підтверджують публікації відомих танцюристів на сторінках тогочасної преси. Так, наприклад, А. Маккензі, описуючи виступ у паризькій бальній залі, зазначив, що «представники щонайменше півдюжини націй, танцюють в стилях, які представляють їх расові особливості» [10, 777], а Т. Бас, описуючи американський стиль, також відмітив, що «танці — це відображення життя, на яке впливає національний характер (…), тому між різними континентами завжди будуть зберігатися незначні відмінності» [3, 15]. Певною мірою іноземні танцювальні стилі вимагали, щоб танцюристи виступали у невластивій британському характеру манері. Зауважимо, що мова йде не лише про американські, а й про італійські танці: С. Касані, аналізуючи причину невисокої популярності танго у Великобританії після Першої світової війни, зазначив, що «в англійських танцюристів не було характеру для цього найвитонченішого південного танцю» [5, 112]. Наукова новизна роюоти полягає у тому, що вперше проаналізовані процеси зародження та розвитку конкурсного бального танцю в Англії в кінці XIX – початку XX століття.

Висновки. Вважаючи, що танці відображають і втілюють національні особливості, професійні танцюристи та викладачі танців у 20–30-х рр. XX ст. сформували бачення того, що означає «бути британцем» у хореографії. Зазначимо, що акцентування на грації та помірності — звичні характеристики у професійному описі англійського стилю, разом із плавністю, витонченістю та коректністю, які, завдяки процесу стандартизації, найкраще визначають британський національний характер.

Література

1. Базела Д.Д. Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні. Мистецтвознавчі записки НАКККіМ. 2019. Вип. 36. С. 121-128.

2. Вакуленко О.М. «Світ танцю» Філіпа Річардсона. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2016. Вип. 34. С. 54-60.

3. Bus T. W. My Impression's of America's Dancing. Modern Dance and Dancer. 1939. January. P. 15.

4. Best Men Dancers. Daily Mail. 1921. August 9. P. 3.

5. Casani S. The Dances of To-morrow. Popular Music and Dancing Weekly. 1924. May 31. P. 112.

6. Fussell G.E. Racial Temperament and the Dance. Dancing Times. 1922. January.

7. Karatsti R. Cultural Absorption of Ballroom Dancing in England and Japan / Degrees of Kitsch: Japanese and English Intercultural Understanding. PhD thesis. School of Educational Studies. 2002. pp. 196-237.
URL: http://etheses.whiterose.ac.uk/3434/1/251332.pdf

8. Lindholm Ch. Culture and Authenticity. Malden: Blackwell Publishing, 2008. 176 p.

9. Mackenzie A. Dancing in Paris and London. Dancing Times. 1922. June. P. 777–779.

10. Mayer B. The British Dance Council (BDC). Story. DanceArchives. 2013. URL: http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story (дата звернення: 03.03.2021).

11. McMains J. Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry. Middletown, CT: Wesleyan University Press/University Press of New England, 2006. 268 p.

12. Moss M., Fontana G. Ballroom and Exhibition Dancing. Dancing Times. 1920. December. P. 176.

13. Over 110 years at the heart of dance. International Dance Teachers' Association : official site. URL: https://www.idta.co.uk/about/history/ (дата звернення: 03.03.2021).

14. Richardson P. Ballroom News. Dancing Times. 1923. October. P. 17-19.

15. Richardson P. Social dances of the 19th century in England. London : H. Jenkins, 1960. 152 p.

16. Richardson P. The History of English Ballroom Dancing (1910-1945). London : H. Jenkins, 1946. 167 p.

17. Silvester V. Modern Ballroom Dancing: History and Practice. London: Stanley Paul, 1977. 249 p.

18. Taylor C. An interview. Imperial Society of Teachers of Dancing. 1939. June 19. p. 7.

References

1. Bazela D.D. (2019). International organizations and their influence on the development of sports and dance movement in Ukraine. Notes on art criticism, National Academy of Management of Culture and Arts, Millennium. no. 36 (pp. 121-128) [in Ukrainian].

2. Vakulenko O.M. (2016). "The World of Dance" by Philip Richardson. Bulletin, Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History. no. 34 (pp. 54-60) [in Ukrainian].

3. Bus T. W. (1939). My Impression's of America's Dancing. Modern Dance and Dancer. [in English]

4. Best Men Dancers. (1921) Daily Mail. [in English]

5. Casani S. (1924). The Dances of Tomorrow. Popular Music and Dancing Weekly. [in English]

6. Fussell G.E. (1922). Racial Temperament and the Dance. Dancing Times. [in English]

7. Karatsti R. (2002). Cultural Absorption of Ballroom Dancing in England and Japan / Degrees of Kitsch: Japanese and English Intercultural Understanding. Ph.D. thesis. School of Educational Studies. URL: http://etheses.whiterose.ac.uk/3434/1/251332.pdf [in English]

8. Lindholm Ch. (2008). Culture and Authenticity. Malden: Blackwell Publishing. [in English]

9. Mackenzie A. (1922). Dancing in Paris and London. Dancing Times. pp. 777–779. [in English]

10. Mayer B. (2013). The British Dance Council (BDC). Story. DanceArchives. URL: http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story [in English]

11. McMains J. (2006). Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry. Middletown, CT: Wesleyan University Press/University Press of New England. [in English]

12. Moss M., (1920). Fontana G. Ballroom and Exhibition Dancing. Dancing Times. [in English]

13. Over 110 years at the heart of dance. International Dance Teachers' Association: official site. URL: https://www.idta.co.uk/about/history/ [in English]

14. Richardson P. J. S. (1923). Ballroom News. Dancing Times. Herbert Jenkins Ltd. October. [in English]

15. Richardson P. J. S. (1960). Social dances of the 19th century in England. London: Herbert Jenkins Ltd. [in English]

16. Richardson P. J. S. (1946). The History of English Ballroom Dancing (1910-1945). London: Herbert Jenkins Ltd. [in English]

17. Silvester V. (1977). Modern Ballroom Dancing: History and Practice. London: Stanley Paul. [in English]

18. Taylor C. (1939). An interview. Imperial Society of Teachers of Dancing. [in English]

Стаття надійшла до редакції 13.04.2021
Отримано після доопрацювання 30.04.2021
Прийнято до друку 07.05.2021

УДК 793.3(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244474

Цитування:
Гутник І. М. Викладацька діяльність Олександра Колоска у Київському національному університеті культури і мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 146-151.

Gutnyk I. (2021). Educating activity of Oleksandr Kolosok in Kyiv National University of Culture and Arts. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 146-151 [in Ukrainian].

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6492-370X
i.gutnyk@ua.fm

ВИКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЛОСКА У КИЇВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Мета статті – висвітлити викладацьку діяльність Олександра Колоска у Київському національному університеті культури і мистецтв та виявити її вплив на становлення й розвиток вищої хореографічної освіти в Україні. **Методологія.** Для досягнення мети застосовано загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного рівнів: аналіз та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, хронологічний метод, метод інтерв'ю. Висновки щодо особливостей педагогічної діяльності О. П. Колоска зроблено на основі аналізу виявленого комплексу джерел: педагогічних, методичних і творчих доробків митця, власного досвіду спілкування з ним, спогадів колег і студентів. **Наукова новизна**. У статті вперше висвітлено викладацьку діяльність О. Колоска на кафедрі хореографії (згодом кафедрі народної хореографії) у Київському національному університеті культури і мистецтв; проаналізовано роботу педагога над створенням фахової дисципліни «Український народно-сценічний танець» та особливості викладання дисципліни «Мистецтва балетмейстера»; введено у науковий обіг матеріали інтерв'ю з педагогом та його студентами і колегами. **Висновки.** Викладацька діяльність професора О. П. Колоска була спрямована на розвиток традицій народного танцю в гармонійному й логічному поєднанні з виразними засобами академічного хореографічного мистецтва та кращими здобутками сучасної світової виконавської культури. Завдяки його зусиллям до системи підготовки хореографів у вищій школі України введено дисципліну «Український народно-сценічний танець», і сьогодні на методичних розробках теоретика і практика народного танцю О. Колоска ґрунтується викладання хореографічного мистецтва у закладах вищої освіти. Його робота зі студентами над опануванням мистецтва балетмейстера була багатогранною, а балетмейстерсько-режисерське мислення сягало глибинних джерел народного танцювального мистецтва. Багаторічна педагогічна діяльність Олександра Колоска була плідною, нині йому завдячують своїм високим професійним рівнем чимало виплеканих ним балетмейстерів і педагогів-хореографів.

Ключові слова: Олександр Колосок, український народно-сценічний танець, мистецтво балетмейстера, народне хореографічне мистецтво.

Gutnyk Iryna, *Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Educating activity of Oleksandr Kolosok in Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of the article is to cover the teaching activities of Oleksandr Kolosok at the Kyiv National University of Culture and Arts and to reveal its influence on the formation and development of higher choreographic education in Ukraine. **Methodology.** To achieve this goal, general scientific methods of theoretical and empirical levels are used: analysis and generalization of scientific and theoretical bases of research, chronological method, interview method. Conclusions on the peculiarities of the pedagogical activity of O. P. Kolosok are made on the basis of the analysis of the revealed complex of sources: pedagogical, methodical and creative achievements of the artist, own experience of communication with him, memories of colleagues and students. **Scientific Novelty**. The article covers for the first time the teaching activity of O. Kolosok at the Department of Choreography (later the Department of Folk Choreography) at the Kyiv National University of Culture and Arts; the teacher's work on the creation of the professional discipline "Ukrainian folk-stage dance" and the peculiarities of teaching the discipline "Art of the choreographer" are analyzed; materials of interviews with the teacher and his students and colleagues were put into scientific circulation. **Conclusions.** The teaching activity of Professor O. P. Kolosok was aimed at the development of folk dance traditions in a harmonious and logical combination with the expressive means of academic choreographic art and the best achievements of the modern world performing culture. Thanks to his efforts, the discipline "Ukrainian folk-stage dance" was introduced into the system of training choreographers in the higher school of Ukraine, and today the teaching of choreographic art in

©Гутник І. М., 2021

higher education institutions is based on the methodological developments of folk dance theorists and practice O. Kolosok. His work with students on mastering the art of choreography was multifaceted, and choreographer-director thinking reached deep sources of folk dance. Oleksandr Kolosok's many years of pedagogical activity were fruitful, and today many choreographers and choreographers, whom he nurtured, owe him their high professional level.

Keywords: Oleksandr Kolosok, Ukrainian folk-stage dance, the art of the choreographer, folk choreographic art.

Актуальність теми дослідження. Важливим компонентом у підготовці фахівців народного хореографічного мистецтва є всебічне опанування ними як практичними навичками, так і теоретичними знаннями про становлення й розвиток народно-сценічного танцю та вищої хореографічної освіти, про діяльність окремих педагогів і митців, здобутки яких визначили сучасний стан і перспективи розвитку хореографічного мистецтва в Україні.

Майже півстоліття впроваджував свої науково-методичні та творчі розробки, ідеї, задуми у мистецьких закладах вищої освіти заслужений артист України, професор Олександр Петрович Колосок (1932–2020 рр.). У його науково-педагогічному арсеналі – створення та удосконалення фахових дисциплін, розробка авторської методики їх викладання, підготовка навчальних посібників та програм, методичних рекомендацій для викладачів і студентів-хореографів. Проте здійснена наукова розвідка засвідчила, що педагогічна діяльність О. Колоска у Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ) до цього часу не була предметом наукових досліджень, що підтверджує актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Загальні відомості про О. Колоска подано у довіднику В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» [11]. Саме завдяки цій праці прізвище О. П. Колоска було вперше введено в бібліографічний дискурс. У довіднику «Майстри народно-сценічного танцю», упорядником якого був сам О. Колосок, стисло подано біографію митця, перелік його мистецьких здобутків, творчих доробків і наукових праць [7]. Однак більш глибокі дослідження та аналітичні розвідки, присвячені здобуткам О. Колоска у педагогічній діяльності, не з'явилися навіть після його смерті в лютому 2020 року.

Мета статті – висвітлити викладацьку діяльність Олександра Колоска у Київському національному університеті культури і мистецтв та виявити її вплив на становлення й розвиток вищої хореографічної освіти в Україні.

Виклад основного матеріалу. Олександр Петрович Колосок – заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, професор, який своєю виконавською, балетмейстерською та науково-педагогічною діяльністю зробив вагомий внесок у розвиток не лише українського народно-сценічного танцю, а й загалом вищої хореографічної освіти в Україні. Саме завдяки зусиллям відомих митців і провідних діячів культури України, таких як професор О. Колосок, у нашій країні було створено першу кафедру хореографії. Вона почала працювати у 1970 році при Київському державному інституті ім. Корнійчука (нині – КНУКіМ). Новостворена кафедра своєю науково-методичною та практичною діяльністю заклала міцне підґрунтя для розвитку освітньої системи підготовки виконавців, хореографів, а згодом і балетмейстерів, у закладах вищої освіти.

Впродовж 30-ти років (1973–2002 рр.) О. П. Колосок плідно займався педагогічною та науковою діяльністю у КНУКіМ.

Викладацьку діяльність О. П. Колосок розпочав у 1973 році після завершення кар'єри артиста балету в Українському народному хорі ім. Г. Г. Верьовки (1958–1970 рр.). Робота в хорі була важливим етапом і водночас яскравою віхою в його професійній виконавській діяльності, яка розпочалася в Ансамблі пісні і танцю УРСР (1951–1952 рр.), а далі продовжилася в Ансамблі пісні і танцю Центральної групи військ у місті Баден (Австрія), де юнак проходив строкову службу (1952–1955 рр.).

Працювати на кафедру хореографії Олександр Петрович прийшов, маючи звання заслуженого артиста України (1967 р.) і диплом про вищу освіту, яку він здобув на режисерському відділі Київського інституту культури. Розпочав педагогічну діяльність на посаді старшого викладача, потім став доцентом (з 1982 р.), а з 1996 р. – професором кафедри народної хореографії КДІК.

Саме на Олександра Петровича лягла відповідальна і складна місія – почати розробку нової фахової дисципліни «Український народно-сценічний танець». Потреба у створенні цього предмету була зумовлена професіоналізацією народного мистецтва, в результаті якої з фольклорного танцю поступово сформувався народно-сценічний. Тож, маючи багаторічний власний практичний досвід і глибоке розуміння здобутків провідних

теоретиків та практиків української народної хореографії, О. Колосок розробив і обґрунтував нову дисципліну для викладання у вищих навчальних закладах.

Випускник кафедри хореографії Інституту культури ім. А. Корнійчука, а нині доцент кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ С. Л. Зубатов згадував часи, коли Олександр Петрович Колосок починав працювати педагогом і на його курсі викладав український народно-сценічний танець. «На той час цей предмет суттєво відрізнявся від того, що викладається зараз в університеті. Програми ще тільки створювалися, не було чіткої методики викладання, та й сам предмет вивчався лише два з половиною роки. Складність була в тому, що матеріал з українського танцю викладався не по регіонах, майже зовсім не використовувалися українські терміни у назвах рухів. Зрозуміло, що починати завжди важко. Тож Олександр Петрович і ми, студенти, завжди були у пошуку» – згадує педагог КНУКіМ, викладач українського танцю Сергій Лук'янович Зубатов [2]. На думку С. Л. Зубатова, «започаткування предмету "Український народно-сценічний танець" було вкрай потрібним і дуже актуальним. Народний танець у сценічній його формі існував уже давно, однак не було теоретичної бази для його вивчення та виділення в окремий предмет, а тому створення методики викладання українського народно-сценічного танцю стало нагальною потребою» [2].

Олександр Петрович тонко відчував відмінності між академічним народно-сценічним танцем і фольклорним, був одержимий ідеєю створення сценічного танцю сучасного рівня і не стояв на місці, а зростав разом зі своїми студентами, – так говорить про О. П. Колоска його колишня студентка, а нині кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України О. В. Касьянова. «Олександр Петрович ніколи не соромився попросити студентів, які приїхали з віддалених регіонів України, показати ті чи інші танцювальні рухи. Багато уваги приділяв самостійній роботі студентів. Але найбільше запам'ятались його тематичні уроки, коли весь матеріал – і біля станка, і на середині, й етюди – був присвячений одній темі. Наприклад, урок на тему української обрядовості. Це було по-новому, дуже складно і, водночас, надзвичайно цікаво», – розповідає педагог КНУКіМ Олена Василівна Касьянова [3].

Як бачимо, учні О. П. Колоска одностайні в оцінці діяльності свого викладача. Всі вони високої думки про його професійний рівень, манеру викладання та особисті якості педагога.

За час роботи в університеті культури О. П. Колосок підготував чимало програм з українського народно-сценічного танцю, які постійно доповнював і вдосконалював. Він був переконаний, що студенти у процесі навчання повинні опановувати вправи, які мають не лише матеріальну основу – рухи, а, перш за все, – духовне наповнення, сюжетну основу, адже практика видатних майстрів українського народного танцю переконує, що беззмістовної хореографії не існує [3].

«Свій теоретичний і практичний досвід викладання дисципліни "Український народно-сценічний танець" автор узагальнив у навчально-методичному посібнику "Побудова вправ біля станка на основі української народно-сценічної лексики". У посібнику було враховано надбання видатних попередників – П. Вірського, М. Болотова, А. Гуменюка, А. Калініна, В. Вронського, В. Петрика, К. Балог, Д. Ластівки, К. Василенка та інших діячів української хореографії» [1, 22]. Цей посібник було перевидано у 2001 р.

Проведені О.П. Колоском семінари по всіх регіонах України та в діаспорі – для українців Канади, Австралії, Франції, Америки, а також багаторічна викладацька робота підтвердили обґрунтованість теоретичних узагальнень і плідність методичних розробок, висвітлених у посібнику з українського танцю.

Елементи класики набули в роботі О. Колоска, збирача й серйозного дослідника перлин української народної творчості, національного характеру завдяки їх гармонійному, логічному поєднанню, а також переосмисленню на ґрунті проведених ним багаторічних польових робіт у Центральній та Карпатській Україні. У своєму посібнику автор наголошує на потребі у розробці «нової методики у підготовці виконавського апарату артиста, включаючи й етап його повного сценічного навантаження. Ця методика повинна ґрунтуватися й випливати зі специфіки народного мистецтва, за яким треба лише уважно спостерігати, вивчати й досліджувати» [5, 4].

Побудований автором екзерсис біля станка не зводиться лише до механічного виконання рухів і технічних вправ, а був спрямований на розвиток творчої уяви, передачі національного колориту, розкриття характеру народного танцю різних регіонів України, цілісності та багатства його художньо-естетичного змісту. Цьому сприяє також зроблений у посібнику аналіз мовно-стильових особливостей

українського народного танцю різних регіонів України, відтворення його певних рис у відповідних графічних зображення, пояснювальних описах.

З часом дисципліна «Український народно-сценічний танець», яку першими почали викладати заслужений артист України, професор О. П. Колосок і заслужений артист України, в минулому артист ансамблю танцю України ім. П. Вірського М. П. Мотков, на кафедрі народної хореографії КНУКіМ отримала нову назву: «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю», з огляду на її завдання та зміст. Надалі дисципліну розвивали та удосконалювали заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор С. Г. Забредовський, народна артистка України В. С. Вірська та доцент С. Л. Зубатов.

Олександр Петрович Колосок викладав український народно-сценічний танець впродовж 9 років, а згодом перейшов до дисципліни «Мистецтво балетмейстера», яка в царині вищої хореографічної освіти вважається однією з найскладніших. О. Колосок вів майбутніх хореографів до професійної майстерності, ділячись з ними своїми знаннями, вміннями, досвідом. Студенти під керівництвом вже досвідченого педагога з високим рівнем професійної майстерності створювали окремі етюди, танці та хореографічні композиції великих форм.

«Олександр Петрович особливу увагу звертав на розвиток художньої інтуїції студента, на розкриття творчої індивідуальності, на виявлення власного балетмейстерського почерку. Велике значення мала манера спілкування викладача зі студентами, вміння створити невимушену атмосферу творчого дерзання, коли кожен може висловити свої думки, проявити себе, як особистість» [1, 23].

При цьому О. П. Колосок не залишався байдужим до проблем студентів, до їхнього життя; він ніколи не ставив себе вище й не залишався осторонь, але, водночас, не опускався до фамільярності чи панібратства. Олександр Петрович Колосок був не лише досвідченим, вимогливим педагогом, щирою й відвертою людиною – він завжди лишався мудрим наставником, старшим товаришем і порадником. І в такому спілкуванні – запорука успіху майбутніх балетмейстерів. У цьому був секрет педагогічної майстерності О. Колоска. Такий висновок можна зробити із власного досвіду навчання у професора та спілкування з ним. Про це свідчать і результати опитування, проведеного свого часу серед студентів КНУКіМ як стаціонарного, так і заочного відділень. Всі опитані студенти, характеризуючи свого викладача як особистість і наставника й оцінюючи методи його роботи та манеру спілкування з вихованцями, одностайно давали йому тільки найкращі відгуки.

За роки викладацької діяльності О. П. Колосок підготував програми з дисципліни «Мистецтво балетмейстера», посібники та методичні розробки, зокрема, «Пошуки образного рішення хореографічної композиції» [8], «Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі» [9], «Стильові особливості танців Карпатського регіону» [10] та «Мистецтво балетмейстера: конспект лекцій для студентів спеціальності 6.020202 "Хореографія"» [7]. При розробці навчальних планів, як і раніше при створенні посібника, автор орієнтувався не лише на власний досвід постановника, а й на кращі досягнення вітчизняної хореографічної культури та педагогіки.

Теоретичні постулати О. Колоска знаходили підтвердження своєї ефективності у практичній діяльності як балетмейстера. Про це свідчать його хореографічні постановки у виконанні студентів Київського інституту культури. Зокрема, О. Колосок поставив ряд танців до вистав «Іркутська історія» та «Мій бідний Марат» за О. Арбузовим, «Майська ніч» за М. Гоголем, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сватання на Гончарівці» за Г. Квітки-Основ'яненком, «По ревізії» за М. Кропивницьким, «Весілля в Малинівці» за Б. Александровим, «Снігуронька» за М. Островьким, «Повесть о настоящем человеке» за Б. Польовим, «Сослуживці» за Е. Рязановим, «Барабанщиця» за О. Салинським, «По-модньому» і «Циганка Аза» за М. Старицьким, «Вірую» за В. Шукшиним, «Назар Стодоля» за Т. Шевченком. З багатьма хореографічними постановками студенти виступали не лише в Україні, а й за її межами [4].

Працюючи над обробкою народних танців, постановник не дублював класичні зразки, а створював свою танцювальну версію, знаходив нові трюки, які збагачували хореографічні образи. О. П. Колосок – це людина, яка хрестоматійно знала національну хореографію, і тому кожна його робота була яскравим вираженням національного характеру в танці. При цьому музика, танець і барвисті костюми створювали єдине гармонійне видовище. Невгамовний, гранично вимогливий педагог

сміливо експериментував, створював масштабні, новаторські хореографічні форми та багатопланові полотна. Водночас він розумів і намагався домогтися цього розуміння від студентів, що лише постійне прагнення до вершин професіоналізму, самовіддана, виснажлива праця над кожним рухом, динамічним штрихом та емоційним нюансом можуть стати запорукою найвищого звучання танцю.

За плечима у Олександра Петровича ціла низка постановок, покоління виконавців, які завдячують йому своїми нинішніми здобутками, своєю майстерністю. Компетентний і кваліфікований фахівець, досвідчений педагог, балетмейстер О. Колосок виховав у КНУКіМ сотні професійних танцівників, постановників та керівників танцювальних колективів. Деякі з них згодом працювали з ним пліч-о-пліч, були його колегами. Багато випускників професора О. П. Колоска досягли найвищих вершин у творчій та науковій діяльності, мають почесні звання та нагороди.

Також О. Колосок брав участь і у професійній підготовці іноземних студентів, працював із молоддю, яка приїздила з різних країн: з Франції, Канади, США, для обміну досвідом з українським колегами. І завжди учасники таких заходів високо оцінювали професіоналізм, доброзичливість викладачів, серед яких був і О. П. Колосок.

Наукова новизна. У статті вперше висвітлено викладацьку діяльність О. Колоска на кафедрі хореографії (згодом кафедрі народної хореографії) у Київському національному університеті культури і мистецтв; проаналізовано роботу педагога над створенням фахової дисципліни «Український народно-сценічний танець» та особливості викладання дисципліни «Мистецтва балетмейстера»; введено у науковий обіг матеріали інтерв'ю з педагогом та його студентами і колегами.

Висновки. Своєю енергією, невтомною працею О. П. Колосок зробив вагомий внесок у розвиток народного танцювального мистецтва. Дбайливо зберігаючи перлини українського танцювального фольклору, Олександр Петрович натхненно і самовіддано шукав шляхи більш глибокого й органічного проникнення народного та сценічного мистецтва. Розвиваючи традиції народного танцю, він водночас використовував виразні засоби академічного мистецтва та здобутки сучасної світової виконавської культури.

Завдяки зусиллям О. П. Колоска майбутні хореографи почали вивчати дисципліну «Український народно-сценічний танець», а згодом багаторічна практика та копітка робота над теоретичними основами народного танцю вилилася у методичні розробки, на яких нині ґрунтується викладання хореографічного мистецтва у закладах вищої освіти України. Його робота зі студентами над опануванням мистецтва балетмейстера була багатогранною, по-справжньому професійною, а балетмейстерсько-режисерське мислення сягало глибинних джерел народного танцювального мистецтва.

Заслужений артист України, професор Олександр Петрович Колосок, талановитий митець, що присвятив своє життя служінню українській культурі та народній хореографії, пішов у засвіти минулого року, лишивши по собі цілі покоління учнів і послідовників. Багаторічна педагогічна діяльність О. П. Колоска у КНУКіМ була надзвичайно плідною, тож нині йому завдячують своїм високим професійним рівнем чимало виплеканих ним молодих балетмейстерів і педагогів-хореографів.

Перспективи подальших досліджень полягають у комплексному аналізі науково-методичних праць теоретика і практика народного хореографічного мистецтва О. П. Колоска.

Література

1. Гутник І. М. Олександр Колосок: душею – до танцю, серцем – до педагогіки. Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., упор. А. М. Підлипська, м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 20–23.

2. Інтерв'ю з С. Зубатовим, Київ, 29 квітня 2002 р. Взяла І. Гутник. Рукопис.

3. Інтерв'ю з О. Касьяновою, Київ, 30 квітня 2002 р. Взяла І. Гутник. Рукопис.

4. Інтерв'ю з О. Колоском, Київ, 25 квітня 2002 р. Взяла І. Гутник. Рукопис.

5. Колосок О. П. Побудова екзерсису біля станка на основі української народно-сценічної лексики : навч.-метод. пос.: друге вид., перероб. Київ : ДАКККіМ, 2001. 131с.

6. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник. Уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.

7. Мистецтво балетмейстера : конспект лекцій для студентів спеціальності 6.020202 «Хореографія». Упоряд. О. П. Колосок. Київ : НАКККіМ, 2014. 95 с.

8. Пошуки образного рішення хореографічної композиції : методичні вказівки з предмету «Мистецтво балетмейстера». Уклад. О. П. Колосок. Київ : Видачничий центр НАУ, 1997. 18 с.

9. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі : методичні вказівки з предмету «Мистецтво балетмейстера». Уклад. О. П. Колосок. Київ : Видачничий центр НАУ, 1999. 24 с.

10. Стильові особливості танців Карпатського регіону : методичні рекомендації. Уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2002. 36 с.

11. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник. Київ, 1999. 224 с.

References

1. Gutnyk, I. (2020). Oleksandr Kolosok: with his soul – to dance, with his heart – to pedagogy. International scientific-practical conference "Traditions and innovations in choreographic culture (to the 50th anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts)", pp. 20–23. Kyiv: KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].

2. Interview with S. Zubatov, (2002, April 29). Kyiv. Taken by I. Gutnyk. Manuscript [in Ukrainian].

3. Interview with O. Kasyanova, (2002, April 30). Kyiv. Taken by I. Gutnyk. Manuscript [in Ukrainian].

4. Interview with O. Kolosok, (2002, April 25). Kyiv. Taken by I. Gutnyk. Manuscript [in Ukrainian].

5. Kolosok, O. (2001). Construction of an exercise near the ballet barre on the basis of Ukrainian folk-stage vocabulary: a training manual. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

6. Kolosok, O. (Eds.) (2008). Masters of folk-stage dance: biographical guide. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

7. Kolosok, O. (Eds.) (2014). The art of the choreographer: a synopsis of lectures for students majoring in 6.020202 "Choreography". Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Kolosok, O. (Eds.) (1997). Search for a figurative solution to a choreographic composition: Methodical instructions on the subject "The Art of the Choreographer". Kyiv: NAU [in Ukrainian].

9. Kolosok, O. (Eds.) (1999). Specifics of the choreographer's work in the folk choir: Methodical instructions on the subject "The art of the choreographer". Kyiv: NAU [in Ukrainian].

10. Kolosok, O. (Eds.) (2002). Stylistic features of dances of the Carpathian region: methodical recommendations. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

11. Turkevych, V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities: bibliographic reference book. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.05.2021
Отримано після доопрацювання 17.06.2021
Прийнято до друку 24.06.2021

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 821
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244475

Цитування:
Моклиця М. В. Міжмистецька теорія модернізму: роздуми над книгою Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 152-160.

Moklytsia M. (2021). Inter-artistic theory of modernism: reflections on the book by Elena Korchova "Musical modernism as terra cognita". National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 152-160 [in Ukrainian].

Моклиця Марія Василівна,
докторка філологічних наук, професорка,
професорка кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури
Волинського національного
університету імені Лесі Українки
ORCID: https://orcid.org/ 0000/-0001-7984-4377
moklytsja@gmail.com

МІЖМИСТЕЦЬКА ТЕОРІЯ МОДЕРНІЗМУ: РОЗДУМИ НАД КНИГОЮ ОЛЕНИ КОРЧОВОЇ «МУЗИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ ЯК TERRA COGNITA»

Мета дослідження: проаналізувати теоретичний аспект концепції музичного модернізму О. Корчової, виявити дискусійні аспекти, важливі для створення міжмистецької теорії модернізму. **Методологія дослідження**: використані історико-культурологічний і компаративний методи, із залученням філософії і психології. **Новизна** дослідження полягає в тому, що музикознавча концепція модернізму зіставляється з літературознавчою, на основі чого доводиться необхідність створення міжмистецької теорії модернізму, необхідної в практиці стильового аналізу модерністських творів. **Висновки**. Важливим здобутком дослідження О. Корчової є пошук «стильової формули» кожного композитора епохи. Митець шукає не просто суголосний стиль чи форму, а – себе і свій власний стиль. Індивідуальний стиль не постає із простих комбінацій запозиченого. Стилі модернізму конфліктують між собою, щоб їх з'єднувати, щоб уникнути еклектики, треба знайти спосіб і причину для поєднання. Шлях пошуку власного стилю ніколи не буває чисто мистецьким, він завжди життєвий. Модерністи, ставлячи в естетиці на перше місце мистецтво, відкрили поняття життєтворчості, те, що відрізняє модерніста від митців попередніх епох. Життєтворчість – це особливий шлях митця у мистецтво, рух одночасно у двох вимірах, зовнішньому і внутрішньому, постійне їх узгодження і поступове перетворення себе самого, з життям і творами разом, на явище культури. І якщо це сталося – значить сформувалося щось неповторне, унікальне, цілком індивідуальне і водночас універсальне, щось оригінальне і цілісне, те, що стане цінністю для сучасників і нащадків, тобто авторський стиль. Як непросто кожному митцеві знайти свій стиль, так само непросто і досліднику знайти формулу цього стилю. Але без такої мети дослідження творчості будуть історіографічні, описові і риторичні. Важливо кожному науковцю, який досліджує конкретні тексти культури, розуміти тенденції епохи і психологію творчого процесу, усі закономірності, які об'єднують.

Ключові слова: модернізм, епоха, стиль, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, неокласицизм.

Moklytsia Maria, *Dr.Sc. in Philology, Professor, Department of Literary Theory and Foreign Literature, Lesia Ukrainka Volyn National University*

Inter-artistic theory of modernism: reflections on the book by Elena Korchova "Musical modernism as terra cognita"

The purpose of the article is to analyze the theoretical aspect of the concept of musical modernism O. Korchova, to identify debatable aspects important for the creation of the inter-artistic theory of modernism. **Methodology**: used historical, cultural, and comparative methods, with the involvement of philosophy and psychology. **The scientific novelty** of the study is that the musicological concept of modernism is compared with the literary, which proves the need to create an inter-artistic theory of modernism, necessary in the practice of stylistic analysis of modernist works. **Conclusions.** An important achievement of O. Korchova's research is the search for a "stylistic formula" of each composer of the epoch. The artist is looking not just for a consonant style or form, but for himself and his style. Individual style does not arise from simple combinations of borrowed. Styles of modernism conflict with each other, to combine them, to avoid eclecticism, you need to find a way and a reason to combine. The way to find your style is never purely artistic, it is always vital. Modernists, putting art in the first place in aesthetics, discovered the concept of life creation,

©Моклиця М. В., 2021

which distinguishes the modernist from the artists of previous eras. Life-creation is a special way of an artist into art, movement simultaneously in two dimensions, external and internal, their constant coordination and gradual transformation of oneself, with life and works together, into a cultural phenomenon. And if this happened - then something unique was formed, unique, completely individual, and at the same time universal, something original and holistic, something that will become a value for contemporaries and descendants, that is, the author's style. Just as it is not easy for every artist to find his style, so it is not easy for a researcher to find a formula for this style. But without such a goal, the study of creativity will be historiographical, descriptive, and rhetorical. It is important for every scholar who studies specific texts of culture to understand the trends of the era and the psychology of the creative process, all the laws that unite.

Keywords: modernism, epoch, style, impressionism, symbolism, expressionism, futurism, surrealism, neoclassicism.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що для дослідження численних творів модернізму, в тому числі і таких, які набули статусу класичних, необхідна чітка теорія модернізму, досі ще не вироблена. Одна з причин – недостатня кількість міжмистецьких і філософських досліджень модернізму як епохи в історії європейської і світової культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Елементи теорії модернізму накопичувались від самого початку появи перших угруповань, зокрема у програмах і маніфестах, у дискусіях і статтях початку ХХ ст. Тоді ж з'явилися перші спроби узагальнити ці матеріали з філософської точки зору (Х. Ортега-і-Гассет). Але стильове розмаїття епохи зумовило певний герметизм мистецтвознавчих, музикознавчих, літературознавчих досліджень явищ модернізму. Численні праці, які можуть скласти міжмистецьку теорію модернізму – неохопне поле, але досі не виробилась ефективна методологія дослідження стилів модернізму, часто спільних для різних мистецтв.

Мета дослідження: проаналізувати теоретичний аспект концепції музичного модернізму О. Корчової, виявити дискусійні аспекти, важливі для створення міжмистецької теорії модернізму.

Виклад основного матеріалу. Науковці люблять називати об'єкт своїх досліджень «terra incognita»: данина поважній традиції і водночас риторичне підсилення власних зусиль. Олена Корчова цей вислів ставить в опозицію до неафористичного (зумисне заниженого) «terra cognita». Звісно, модернізм, зокрема й музичний, не міг протягом століття залишатися землею невідомою (де були і що робили численні покоління науковців?). Але назва провокує питання: якщо відома земля, то в чому сенс саме цієї розвідки? Чи варто досліджувати усім і так добре відоме? Відповідь на це питання Олена Корчова дає тверду й переконливу, а завершує вступне слово до монографії так: «Хочеться вірити, що завдяки цій книзі подорож культурно-історичними маршрутами першої половини ХХ століття буде цікавою та корисною, а приставка in- у словосполученні terra incognita, котре цього разу прикладається до феномену музичного модернізму, назавжди щезне з наших професійних карт» [4, 12]. Не знаю, як почуватимуться музикознавці, мандруючи за допомогою цієї книги музичними світами ХХ століття, але для мене, літературознавиці й авторки теоретичної концепції модернізму, яку використовую (і пропагую через численні публікації) чверть століття, це була справді захоплива і корисна подорож, яка ще раз підтвердила: земля невідома – це часто поруч, саме те, що здається добре знаним. Думаю, що материк модернізму ще принесе чимало відкриттів, перш ніж стане terra cognita. Як і твори видатних митців, «тексти» культури багатошарові і багатозначні, вміння їх «відчитати» часто культура набуває протягом дуже тривалого часу. Свідченням цьому – історія з переоцінкою доби бароко, явища першої половини XVII, яке відбулося аж у ХХ столітті. Не втратили актуальності і дослідження інших епох в історії європейської культури. Зокрема, дуже актуальна проблема для пострадянських країн – зняття негативних маркерів з епохи Середньовіччя. Що ж до Модернізму, то навряд чи його дослідження стане колись неактуальним[1].

«Головною причиною слабкого представництва терміну «модернізм» у вітчизняному музикознавчому просторі є його вперто відтворюваний навіть у наші дні радянський ідеологічний вміст…» [4, 21]; «…вітчизняна теорія музичного модернізму перебуває на стадії первинного оформлення, про що свідчать і вибірковість застосування поняття, і відсутність його чіткого визначення» [4, 31]. Можна те саме сказати про літературний модернізм, хоча вже три десятиліття відсутні заборони і написані численні книги.

Олена Корчова на самому початку «подорожі» викладає «мапу» і чітко формулює правила. Одразу виділене жирним шрифтом авторське визначення модернізму: «Музичний модернізм – це епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця

80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» [4, 32]. Так само можна позначити межі літературного модернізму, принаймні у своїй першій монографії «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика» (Луцьк, 1998) я подавала саме такі межі епохи. Втім, межі епох завжди розмиті, через поступове поширення явищ. В українську літературу модернізм прийшов із запізненням на десятиліття і через історичні обставини не зміг розгорнутися до кінця. Очевидно, що відома своїми здобутками і маніфестацією сюрреалізму Нью-Йоркська група поетів, утворена після Другої світової війни, є абсолютно органічною часткою епохи Модернізму. Апелюючи до досвіду одного із чільних представників групи, не лише письменника, а й критика, Ю. Тарнавського, залучу принагідно його формулу модернізму: «Про Аполінера, Маяковського, Семенка, Пікассо, Полока, Воргола і т.д., і т.д. нема що й говорити. Вони професійні модерністи, а егоцентризм – це одна з характеристик, які модернізм перейняв від романтизму. / Модернізм, це не мистецький рух чи стиль, а спосіб думання, бачення світу, настанова – метарух чи метастиль» [10, 197]. Стаття 2001 р. написана з метою наголосити Нью-Йоркську групу саме як послідовно модерністську.

І такі «до-виконані» у повоєнний час проєкти властиві багатьом національним культурам. Скажімо, латиноамериканський роман 1950-60-х років – це суто модерністське явище. Загалом межу з точністю до десятиліття провести і неможливо, і немає сенсу.

Але: якщо «епохальний», то «епоха». Епоха – це не лише метафора, а й поняття історичне, період в історії культури, важлива сходинка, етап. Щось цілком певне забарвлює всі явища і процеси періоду, відбивається у світогляді, науці, літературі, усіх мистецтвах, модах і навіть у побутовому житті. Якщо Модернізм – епоха (очевидно, що це саме так, адже останні понад сто років лише це поняття функціонує як об'єднувальна назва, плюс похідне від нього постмодернізм), то з'являється питання питань: що є її стрижнем? У наведеному визначенні О. Корчової названа лише одна така ознака: полістильовий устрій. Можна погодитись, що це тотальна, очевидна ознака усієї епохи Модернізму (особливо якщо порівнювати її з попередніми), але навряд чи стрижнева, скоріш за все вона похідна від чогось іншого. Стильове розмаїття (іноді воно здається хаосом) – це поверхня культури. Чим більш строката поверхня, тим ймовірніше, що на глибині, схований від більшості очей, працює «двигун», який цю строкатість зумовлює.

На мою думку, усі процеси (і парадокси) епохи Модернізму пов'язані з інститутом авторства. Як довели психологи (філософо-психологи, психоаналітики, етнологи, лінгвісти, міфознавці, письменники…) XX століття, основу будь-яких явищ культури треба шукати у внутрішньому світі людини, у психіці й психології. З. Фройд, дослідивши творчість трьох видатних митців минулого – Леонардо да Вінчі, Шекспіра і Достоєвського, показав, наскільки неможливо митцеві відірватись у творчості від пережитого у житті, сформулював нову концепцію творчості, відому під назвою «сублімація». К.-Ґ. Юнг, простеживши історію європейської культури від Августина й Тертуліана до сучасності, переконливо показав, що відомий з античних часів поділ митців на реалістів і романтиків базується на психологічній основі: екстравертній та інтровертній психіці людини. Наступні покоління науковців розширювали і доповнювали знання про психологію творчості.

Свого часу, як і пані Олена, я теж намагалася впорядкувати хаос модернізму, структурувати епоху. Йдучи від літературної практики (простого читацького захоплення літературою модернізму), я зрештою відчула, що видимий хаос стосується лише поверхні культури, а глибше дуже багато спільного між авторами і національними літературами. Хтось цю рису називав суб'єктивізмом, хтось – гіпертрофованим «Я» митця, ще хтось життєтворчістю, або ж дегуманізацією мистецтва (Х. Ортега-і-Гассет, до якого ще звернемось). Очевидно, що відмінність періоду від попередніх задекларована як ніколи масово, ніколи не було стільки маніфестів, поети ніколи не присвячували стільки поезій проблемам мистецтва і творчості, ніколи так не мучились над простим питанням «Навіщо мистецтво?», ніколи так не зосереджувались на дослідженні й оприлюдненні власної робітні. А ще культові персонажі епохи: Шопенгауер, Ніцше, Фройд – надто вимовні, вимагають зосередитись саме на психології творчості. Якщо базуватись на психології, парадокси модернізму знаходять своє пояснення. Епоха Модернізму поставила в епіцентр культури людину внутрішню, з якої й проростає вся культура. Внутрішня людина стає головним естетичним об'єктом, отже для кожного автора – він сам. Про що б не писав модерніст – він пише про себе, виражає себе. Відмінність від романтика в тому, що невід'ємним процесом творчості стає не пряме

(суцільно емоційне), а опосередковане самовираження. Розмаїття стилів – це наслідок індивідуалізації творчого процесу. Кожен яскравий представник модернізму входить у культуру з настільки оригінальним внутрішнім світом і відповідним оригінальним оформленням, що попервах спроби сучасників ідентифікувати автора виглядають просто безпомічними. Відома історія з обговоренням роману «Улісс» Дж. Джойса (1922): резонансний твір більшість критиків схильні були визначити як реалістичний або реалістично-натуралістичний, хоча було очевидно, що твір органічний саме для модерністської літератури. І з часом роман таки став знаковим твором епохи Модернізму. Не можу не послатися на перше українське дослідження роману, здійснене мисткинею і мистецтвознавчинею, письменницею, мислителькою (словом, усебічно обдарованою, яскравою особистістю, характерною постаттю епохи Модернізму) Дарією Віконською на початку 1930-х років: книга «…спочатку вразила мене різноманітністю літературної форми. На перший погляд, ця різноманітність, здавалось, переходила на деяких сторінках у хаос, навіть безглуздя. Згодом полонило мене одне речення, за ним друге, третє. Слова вилискувались проблисками інтуїції, грубий друк ставав місцями прозорим, гейби через нього пробивалось глибоке трансцендентне значення цих явищ життя. Краса вислову тут і там чарувала мене, як чарує музичний твір, завдяки якому родяться в нас невідомі нам досі, хвилюючі почування» [1, 19]. Зайве казати, що твір читано в оригіналі.

У результаті вивчення філософського і психологічного дискурсів епохи і поетики творів літературного модернізму, перелік модерністських стилів я скоротила до п'яти позицій, згодом навіть до чотирьох, відділивши окремо імпресіонізм (техніка опису, яка легко сполучується з будь-яким стилем): символізм, експресіонізм, футуризм і сюрреалізм. Так само, як і в музиці, імпресіонізм в літературі невід'ємний від символізму, але специфіка кожного мистецтва впливає на ієрархію стилів. Для живопису чотири головні стильові напрями модернізму – це імпресіонізм, експресіонізм, абстракціонізм і сюрреалізм. Звісно, трапляються і символістські, і футуристичні твори, але скоріше як доповнення, відгалуження, або ж стильові течії (символізм – імпресіонізму, футуризм – абстракціонізму). Є універсальні стилі, а є локальні (якщо використати терміни Корчової), але вони можуть мінятися місцями залежно від специфіки мистецтва. Користуючись всіма найбільш популярними термінами, якими називають стилі модернізму, я все ж виділяю чотири головні маршрути модернізму (водночас і чотири сходинки): 1) символізм/імпресіонізм (йому передує декадентство): філософія двох світів, мова символів, настроєвість зображення, середньовічно-бароковий дискурс, психологія інтуїтивіста; 2) експресіонізм: соціальний глобалізм (крик з приводу неправильного світоустрою), загострена конфліктність, мова алегорій, схематизм, гіперболізм, дискурс класицизму, психологія емоційного екстраверта; 3) футуризм: утвердження цивілізації, скасування традиції, оновлення словника, ренесансний дискурс, психологія сенсорного урбаніста; 4) сюрреалізм: внутрішній світ – рівноцінна зовнішньому реальність, процес творчості як рефлексія і психоаналіз, мова метафори, парадоксів, двійництва (дзеркала), бароковий дискурс, психологія раціоналіста у процесі самопізнання [7].

Ясна річ, специфіка саме літературного матеріалу визначила дуже багато, тому на перший погляд моя концепція може видатись суттєво іншою. Але я сприйняла теорію модернізму Олени Корчової як суголосну моїй, коли відмінність визначається лише специфікою головного об'єкта дослідження.

До речі, Олена Корчова часто звертається до літературних, живописних чи архітектурних аналогій, демонструючи нахил теоретика апелювати до подібних процесів в суміжних мистецтвах. Це проблема, яку на матеріалі модернізму охоче досліджують компаративісти, в тому числі й українські.[2] І це закономірно: для модернізму характерна не тільки полістильовість, а й синтез мистецтв, про який Лесь Курбас ще 1919 року висловився так: «…елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні і ті ж і кожне з мистецтв містить у всій повноті всі інші. / Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє одкинути актор, який хоче бути справнішим артистом? / Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне» (зі статті Леся Курбаса «Незалежна студія при Молодому театрі у Києві») [5, 224].

Теорія оперує словником термінів, спільним для більшості гуманітарних наук. І все ж специфіка мистецтва для ідентифікації стилю надто важлива, насамперед через суттєві різночитання одних і тих самих понять. А для вироблення спільної теорії модернізму важливо узгодити ключові поняття, зафіксувати, коли і чому відбуваються сходження/розходження тлумачень.

До початкового визначення О. Корчова додає по ходу дослідження низку інших ознак: «…якщо для мистецтва класичної доби головним мірилом художньої досконалості виступала категорія прекрасного, у добу модернізму це місце вочевидь посідає категорія нового» [4, 35]. Для координації з літературним контекстом треба уточнити, що поняття «класична епоха» для характеристики літературного розвитку надто абстрактне, адже охоплює кілька тисячоліть і низку епох. Можна, звісно, врахувати уживаний в філософії поділ на класичну і новочасну епоху. На думку відомого німецького філософа Ю. Габермаса, «У цьому дискурсі вже з кінця XVIII століття Модерн стає однією з головних філософських тем» [2, 11]. Але тоді втрачається кожна епоха цього періоду як самодостатній об'єкт, а міжмистецька дискусія навряд чи приведе до консенсусу. Якщо нас цікавлять якісні зміни від періоду до періоду, краще оперувати категоріями епох, межі яких менш дискусійні, більш дієві при дослідженні конкретних мистецьких явищ. Тисячолітні епохи, базові для європейської цивілізації, Античність і Середньовіччя (VIII до н.е. – IV ст.; V – XIV), переважно погоджені у межах, звісно, із залученням внутрішньої періодизації. Не мають підстав для широкої дискусії і межі наступних епох, адже прокреслити їх допомагають епохальні історичні події, суспільно-економічні зсуви і гострі літературно-мистецькі дискусії. Літературознавці, як і музикознавці, широко застосовують поняття «класицизм» і «неокласицизм», але для літературознавців перше – це явище другої половини XVII – XVIII століть (між бароко і романтизмом), з відповідним назві напрямом і стилем в осерді. Неокласицизм – так само, як у музиці, в літературі це складова модернізму, один із його стильових векторів.

Зрозуміло, що для музики, меншою мірою залежної від суспільно-історичних процесів, ніж література, поняття «класична» епоха цілком доцільне. Втім, заради увиразнення теорії, варто було б уточнити, що класична епоха в музиці – це також принаймні три суттєво різні етапи: бароковий, класицистський і романтичний (реалізм для музики, як і для поезії, – поняття неактуальне, хоча під впливом літератури і театру і в них відбулися певні зміни).

Що ж до категорії нового, здається, однаково актуальної для всіх без винятку явищ культури епохи Модернізму, то воно все ж потребує обговорення, принаймні, в якості основного розмежувального критерію. Традиція і новаторство – це діалектична єдність (за Гегелем), або бінарна опозиція (за структуралістами) будь-якої культури, вічний двигун для забезпечення розвитку. Будь-яка традиція рано чи пізно застаріває і потребує оновлення, іноді еволюційного, а іноді – революційного.

Розглядаючи музичний модернізм як системне явище, О. Корчова наводить низку характеристик музичного модернізму як епохального явища культури. Майже все можна взяти на озброєння й мистецтвознавцям, і літературознавцям, долучити до загальної теорії модернізму. Тому вважаю за доцільне кожен пункт прокоментувати. Але спершу наведу визначення модернізму, яке належить видатному іспанському філософу Х. Ортезі-і-Гассету, стаття якого «Дегуманізація мистецтва» є однією із ключових праць про модернізм, написаних в коловороті того часу (1920-і роки): «Він (новий стиль – М.М.) прагне: 1) дегуманізувати мистецтво; 2) уникати життєподібних форм; 3) щоб витвір мистецтва був нічим іншим, тільки витвором мистецтва; 4) вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; 5) бути глибоко іронічним; 6) стерегтися підробки і тим самим прагнути ретельного виконання; 7) на думку молодих митців, мистецтво – це щось несерйозне, що не впливає на життя» [9, 245].

На думку Корчової, в модернізмі «втрачається сакральність ритуалів професійного мистецтва», «послаблюється інститут авторства». Звісно, це так: модернізм відкриває шлях у культуру для значно ширшого кола діячів. Але автор, як ніколи, в шанобі: Творець, Деміург. Наскрізним для періоду є образ Нарциса (безвідносно до конкретних імен) як концепт митця нового часу. Дещо пізніше Г. Маркузе доєднає його до Орфея і підсумує як знакову пару модернізму. В образах Орфея і Нарциса «примирюються Ерос і Танатос», Орфей і Нарцис несуть світові не руйнування і страх, а красу [6, 168].

На зміну митцеві-суспільнику (включно з романтиками) приходить егоцентрик, автор не лише творів, а й власного життєвого шляху, який стає і естетичним об'єктом, і складником творчого процесу.

«Полістильовий принцип» (так звані -ізми, дуже численні): тут, немає сумніву, строкатість епохи впадає в око, який фрагмент для розгляду ми б не обрали. Питання інше: чому? Звідки раптом це взялося?

Наступний пункт: «Модерністські явища розвиваються одночасно…», по горизонталі і по вертикалі. Так, на якомусь етапі всі явища взаємодіють і перетинаються, утворюють певну систему координат. І все ж є глибока логіка в тому, що першим в літературі розгорнувся

символізм, далі оформився експресіонізм, після нього – футуризм, а згодом сюрреалізм. Модернізм «перечитує» попередні епохи і почергово актуалізує кожну з них. Прискорений повтор культурного розвитку, що передує Модернізму. Таке свого роду «прокручування» дискурсів, якщо асоціювати з кіно, внаслідок якого і з'явилися усі не лише -ізми, а й -нео. У живописі процес відкриває імпресіонізм, ледь дистанційований від реалізму, його палким опонентом стає експресіонізм, який знецінює усі складні вміння реалістів, легітимує простоту дитячого малюнка і живопис самоуків. А тоді з'являється «Чорний квадрат» К. Малевича, знакова картина абстрактного живопису, вікно в безодню (Кандинський) або завіса між митцем і зовнішнім світом, дозвіл малювати не навколишнє (його копіювати складно і вже нема сенсу, бо це місце у культурі захопила фотографія), а будь-що, самі лінії і барви, наприклад. Не лише, власне, абстракціонізм, а й численні кубо- й его- футуризми, дадаїзм, примітивізм народилися внаслідок цього дозволу. Ясна річ, не один Малевич його автор. Завдяки йому – принципово важливий крок далі від натури, з якою живописець століттями мусив змагатися. Після цього перевороту свідомості натура знову повернеться, вже у творчості сюрреалістів, але у формі іншої реальності, підглянутої у власних сновидіннях.

У наступному пункті йдеться про два культурних вектори епохи – модерний (поміркований) і авангардний (радикальний), які взаємодіють. Це простий і переконливий спосіб «помирити» опонентів, адже очевидно, що модернізм в цілому досить радикальний (інакше звідки стільки новацій?), але завжди існує градація. Хтось на перше місце ставить проблему «розчистити місце від старого», а хтось – знайти для нового місце поміж старого. Радикалізм накопичується (кожне наступне явище сміливіше за попереднє), поки не стане основою естетики. Але, для прикладу, у Краківському Авангарді 1920-х рр. мирно уживаються досить різні за стилем автори, спільним є хіба правило трьох М (місто-маси-машини), сформульоване Т. Пайпером (три М зберігаються і в перекладі на українську). Настільки влучне правило, що під ним підпишуться урбаністи усіх країн, і дехто з опонентів Краківського Авангарду – варшавських «Скамандритів», шанувальників традиції, творців раннього польського модернізму [див. про це у В. Моренця: 8]. Це іменно вектори, які взаємодіють, причому, переважно, у творчості більшості модерністів.

Ще один пункт концепції процитую повністю: «Жоден із представників модернізму не є носієм єдиного («чистого») стилю, але кожен проходить складний шлях пошуків власної творчої ідентичності, що для митця передбачає момент (моменти) стильового самовизначення, а для дослідника – пошук певної «стильової формули його творчості» [4, 39]. Важлива думка, яка повністю відповідає моїй концепції. І вперше, на жаль, вона трапилася мені в музикознавчій, а не літературознавчій монографії.

У розвідках українських дослідників періоду літературного модернізму можна часто натрапити на першу частину цього визначення («чистих» не буває), як підсумок загальної характеристики стильових шукань. У кожного автора цього періоду обов'язково знайдеться хоч дрібка символізму-імпресіонізму, експресіонізму й сюрреалізму (імажизму, імажинізму – хто яку літературу вивчає), трохи рідше, але також і футуризму, дадаїзму, конструктивізму і дрібніших ізмів. Втім, перелік не безкінечний, а тому «стильова формула» виходить у всіх модерністів приблизно однакова. Усі модерністи стежать за сучасною літературою, усі мають слух і вміють підхоплювати наймодніші мотиви. Якщо стиль розбити на фрагменти й ігнорувати його змістову і формальну функцію, то, справді, у всіх митців періоду набір засобів виявиться той самий.

Дуже важливо до першої частини («чистота» у мистецтві загалом сумнівна вартість) додати оте «але»: але шлях, але стильове самовизначення. Митець шукає не просто йому суголосний стиль чи форму, а – себе і свій власний стиль. Чи може індивідуальний стиль постати із простих комбінацій запозиченого? Звісно, ні. Стилі модернізму конфліктують між собою, щоб їх з'єднувати, треба знайти спосіб і причину, інакше вийде не індивідуальний стиль, а еклектика. Чим талановитіший автор, тим вищу планку вимог до себе ставить. Першорядні здатні кинути виклик усім сучасникам, або цілій традиції (Культурному Канону, за Юнґом), але це не забезпечить автономії. Все одно шлях, і він ніколи не буває чисто мистецьким, точніше, він завжди життєтворчість. Втім, це і є питома риса модерніста, відмінного від митця попередніх епох. Життєтворчість – це особливий шлях митця у мистецтво, рух одночасно у двох вимірах, зовнішньому і внутрішньому, постійне їх узгодження і поступове перетворення себе самого, з життям і творами разом, на явище культури. І якщо це сталося – значить сформувалося щось неповторне, унікальне, цілком індивідуальне і водночас універсальне, щось оригінальне і цілісне, те, що стане

цінністю для сучасників і нащадків, тобто авторський стиль. Як непросто кожному митцеві знайти свій стиль, так само непросто і дослідникові знайти формулу цього стилю. Але якщо не шукати – лишиться історіографія, описовість і риторика.

Те, що наведена характеристика модернізму є для Олени Корчової не просто теорією, а дієвою теорією, а її дослідницька стратегія – це, насамперед, пошук «стильової формули» для кожного композитора, підтверджують другий і третій розділи монографії. Тут я вже не стільки суміжний науковець, скільки читач, вдячний читач: стильові характеристики композиторів, творчість яких я також свого часу виділила як суголосну літературному модернізму, справді відповідають визначенню «стильова формула», захоплюють цілісністю, влучністю і переконливістю.

Деякі параграфи, попри моє дилетантство в музиці, хочеться дописати – настільки вони потрапляють «в яблучко», настільки суголосні моєму сприйняттю і розумінню.

Дописати – не означає, що у дослідженні є якісь прогалини, відсутність чогось: дописати хочеться іншим матеріалом, тим, в якому я краще орієнтуюсь. Тобто розширити контекст і увиразнити міжмистецьку типологію. Оскільки це додасть аргументів до обґрунтування необхідності теорії модернізму, спільної для всіх гуманітаріїв і дієвої, спробую «дописати» розділ про улюбленого Карла Орфа.

На думку музикознавців, творчість Орфа належить до так званого мюнхенського неокласицизму. Поняття «неокласицизм» універсальне, а для музики взагалі одне з ключових (класична епоха – романтизм – антиромантизм – неокласицизм – так можна визначити основні етапи розвитку саме музичного мистецтва). Але кожна сфера має суттєві відмінності, і саме літературний неокласицизм суттєво відрізняється від музичного. Є українські науковці, які вважають, що неокласицизм – це міф, надумана концепція, а в літературі його взагалі не існувало. Разом з тим, це поняття – чи не одне з найбільш вживаних у літературознавчих дослідженнях діаспори, часом письменників і науковців в одній особі (І. Качуровський). Дражлива тема – місце неокласиків у літературі модернізму (одні бачать його як модерністське угруповання, інші – чи не послідовним опонентом модерністів). Ну і, ясна річ, найбільш дискусійна тема – хто є неокласиком і які саме твори. Адже класицисти і романтики – засадничі, на естетичному рівні, опоненти, те саме зберігається і в диспозиції неокласик/неоромантик. Протилежності дуже складно з'єднати в цілість. А головне – навіщо? На якій основі ці протилежності мають узгодитись?

Так чи інакше, в темі літературного модернізму неокласицизм – це локальне явище, не стільки стиль, скільки вектор, який визначає ставлення до традиції: яке місце вона має посісти у посиленому новаторстві. Тому для мене визначення «Карл Орф – неокласик» зрозуміле в сенсі «класик XX століття». Я, звісно, враховую, що з музикознавчої точки зору така ідентифікація обґрунтована. А «стильова формула» Орфа, виснувана О. Корчовою, загалом не викликала жодних заперечень, навпаки, прояснила мені моє досі неусвідомлене виділення Орфа серед інших композиторів-модерністів. Ось якими «стильовими формулами» супроводжує Корчова свої «портрети» композиторів: «…К. Орф створив альтернативну до оперної моделі сучасного музичного театру. У ній він відкинув уже неактуальні психологічну сюжетність і героєцентризм; покінчив із диктатурою сольного вокалу, висунувши на перше драматургічне місце хор; суттєво розсунув горизонти жанрового синтезу, включивши до арсеналу, наприклад, елементи пантоміми; переніс головний смисловий акцент з колізії на дійство, а принагідно скасував іще кілька питомо оперних романтичних засад: наскрізний характер розвитку, віртуозність співу, традиційні уявлення про структуру» [4, 278]. Звісно, це не вся «стильова формула»: цілий параграф про Орфа і є такою формулою, як і параграфи про інших композиторів.

Тут не втримаюсь від літературної паралелі, розгорнутої відомим медієвістом, поетом і літературознавцем І. Качуровським: «…в монастирі Бенедиктбоєрн 1803 року секвестровано бібліотеку, серед скарбів якої знайдено збірник жартівливих, любовних, застольних, ігорних, повчально-дидактичних і, навпаки, блюзнірських пісень та віршів. 1847 року цей збірник опублікував Йозеф Андреас Шмеллер (1785-1852), назвавши його Carmina Burana, що можна перекласти як "Баварський пісенник"» [3, 186]. Качуровський подає кілька текстів збірника у власних перекладах, зокрема ті з них, що увійшли до однойменної ораторії Карла Орфа.

Для мене представлений перелік новацій Орфа є переліком ознак, які визначають його, насамперед, як видатного модерніста епохи, одного з найбільш оригінальних авторів, стиль якого вирізняється особливою експресивністю, контрастивністю, поєднанням архаїчного і сучасного, характерним для неоміфологізму XX століття, дитинного й високоінтелектуального, індивідуального й

вселюдського, тощо, тощо. І ще – він абсолютно органічна постать німецького модернізму, зокрема експресіонізму, який, в той чи інший спосіб, підпорядкував собі усі модерністські рухи в німецько-австрійській культурі, вважається і досі найбільш репрезентативним, суголосним ментальності (духу) німецької нації. Експресіонізм природно еволюціонував від романтизму, закоріненого в національне героїчне минуле. Тандем Вагнер/Ніцше, знаковий не лише для німецької, а й для європейської культури другої половини XIX ст., вже окреслив постання майбутнього експресіонізму, а внаслідок наслідування цих авторів – експресіонізм поширився Європою раніше, ніж був задекларований. Яскраво експресіоністські твори ми знаходимо серед творів символістів/імпресіоністів кінця XIX ст. – у С. Малларме, К. Гамсуна, С. Пшебишевського, Ф. Сологуба, В. Стефаника, багатьох інших. Експресіонізм є наслідком анти-цивілізаційних процесів, спробою захисту природної людини, природного (читай – також архаїчного) світу від наступу техніки, урбанізму, масовізму, перед лицем світових катаклізмів.

Органічна складова європейського експресіонізму – експресіонізм український, багатий і творами, й авторами світового рівня, згадаємо хоч би О. Довженка і Леся Курбаса. «В питаннях стилю величезний вплив на «Березіль» справив німецький експресіонізм…» [11, 248].

Олена Корчова вживає в характеристиці стилю Орфа поняття експресивний (хто іще такий експресивний, як Орф?), але, ясна річ, не визначає саме так індивідуальний стиль композитора. Та в цьому, мабуть, і нема потреби. Стильова формула Орфа, при всіх неминучих розбіжностях, зумовлених специфікою різних мистецтв, цілком прийнятна і для мене, а узгодження словника не вимагає особливих зусиль. Це значить, що теорія дослідниці дієва, що її робота з конкретними текстами й авторами спирається на інструментарій, який не підводить дослідника, а виводить його на нові обшири.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає в тому, що музикознавча концепція модернізму зіставляється з літературознавчою, на основі чого доводиться необхідність створення міжмистецької теорії модернізму, необхідної в практиці стильового аналізу модерністських творів.

Висновки. Міжмистецька теорія модернізму не повинна бути абстрактним теоретизуванням, навпаки, вона покликана стати теоретичною базою практичних методів дослідження індивідуального стилю митця. Саме це і вирізняє працю О. Корчової з-поміж інших подібних праць (одні з них теорію компілюють із численних цитат, які передують довільному аналізу творів, інші теоретизують безвідносно до конкретних текстів). Її теорія створена на основі доброго знання музичних творів, тому вона ефективна і може бути використана в інших галузях мистецтва.

Мені в теорії модернізму Корчової бракує психологічного компоненту, але його відсутність щедро компенсується опертям на філософію й естетику, високим інтелектуалізмом і… чудовим авторським стилем. Не хочу в чиїхось очах применшити науковість розвідки (тут нехай говорять музикознавці, але вона вочевидь найвища), але скажу важливе: книга читається на одному подиху. Звісно, вражає професіоналізм зробленого аналізу, але тут я свідома своїх обмежень. Зате можу оцінити інше, те, що, можливо, не побачать музикознавці: глибину суджень, яка завжди вирізняє справжнього науковця, а не просто вузького фахівця. Книга просякнута авторською присутністю, небайдужістю, емоційністю, гострим розумом і оригінальним поглядом на все, що цей погляд охопить. Книга людини, яка не може не втягувати сторонніх у поле свого впливу.

Примітки

[1] Велика буква (Модернізм) не для посиленого пієтету, а згідно з правилами граматики як назва. Чому Ренесанс? Але бароко, класицизм, романтизм? Граматичної логіки нема, але зате є логіка ідеологічна: Ренесанс за радянських часів був єдиною епохою, яку гуманітарії мали право маркувати позитивно.

[1] Одне з останніх досліджень – докторська дисертація Н. Мочернюк («Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.).

Література

1. Віконська Д. Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя. Жінка в чорному / Упоряд. В. Ґабор. Львів: Піраміда, 2013. С. 15-75.

2. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.

3. Качуровський І. «Carmina Burana» як літературна пам'ятка / Ґенерика і архітектоніка. Кн. 1. Література європейського Середньовіччя. Київ: Вид-во «Києво-Могилянська академія», 2005. С.185-193.

4. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.

5. Курбас Лесь. Березіль: із творчої спадщини / Упоряд. та авт. прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.

6. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / Пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. Киев: «ИСА», 1995. 528 с.

7. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Вид. друге, змінене і доповнене. Луцьк: Волинський державний університет, 2002. 390 с.

8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. – Україна і Польща. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. 327 с.

9. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / Вибрані праці / Пер. з ісп. Київ: Основи, 1994. С. 238-272.

10. Тарнавський Ю. Модернізм, це теж гуманізм / Квіти хворому. Статті, критика, розмови. Львів: Піраміда, 2012. С. 195-211.

11. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. Друге видання. Київ: Ніка-центр, 2015. 384 с.

References

1. Vikonska, D. (2013). James Joyce. The secret of his artistic face. Woman in black. Lviv: Pyramid [In Ukrainian].

2. Habermas, Y. (2001). Philosophical discourse of Modernism. Kyiv: The Fourth Wave [In Ukrainian].

3. Kachurovsky, I. (2005) "Carmina Burana" as a literary monument / Generics and architecture. Book 1. Literature of the European Middle Ages. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [In Ukrainian].

4. Korchova, O. (2020). Musical modernism as terra cognita. Kyiv: Musical Ukraine [In Ukrainian].

5. Kurbas, Les (1988). Berezil: from creative heritage. Kyiv: Dnipro [In Ukrainian].

6. Marcuse, G. (1995). Eros and civilization: A philosophical study of Freud's teachings. Kiev: "ISA" [In Russian].

7. Moklytsia, M. (2002). Modernism as a structure. Philosophy. Psychology. Poetics. Second edition, amended and supplemented. Lutsk: Volyn State University [In Ukrainian].

8. Morenets, V. (2002). National ways of poetic modernism of the first half of the twentieth century. Ukraine and Poland. Kyiv: S. Pavlychko Publishing House [In Ukrainian].

9. Ortega y Gasset, H. (1994). Dehumanization of art. Selected works. Kyiv: Osnovy [In Ukrainian].

10. Tarnavsky, Y. (2012). Modernism, it is also humanism. Flowers to the patient. Articles, criticism, conversations. Lviv: Pyramid [In Ukrainian].

11. Shkandriy, M. (2015). Modernists, Marxists and the nation. Ukrainian literary discussion of the 1920s. Kyiv: Nika-centre [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 19.03.2021

УДК 783:7.079(477)„19/20"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244476

Цитування:
Антоненко О. М., Антоненко М. М. Фестивалі духовних піснеспівів у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 161-166.

Antonenko O., Antonenko M. (2021). Festivals of spiritual songs in socio-cultural space of Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI centuries. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 161-166 [in Ukrainian].

Антоненко Олександр Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри інструментального виконавства та музичногомистецтва естради Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-3480-8924
antonenkoalexandr@ukr.net
Антоненко Маргарита Муратівна,
кандидат мистецтвознавства, вчитель мистецтва Мелітопольського ліцею № 9
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2438-5657
margo_megapolis@ukr.net

ФЕСТИВАЛІ ДУХОВНИХ ПІСНЕСПІВІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Мета роботи полягає у дослідженні діяльності фестивалів духовних піснеспівів у контексті розвитку музичної культури України кінця XX – початку XXI ст. **Методологія.** Дослідження побудовано на історичному і культурологічному підходах. Застосовується також системний метод – для характеристики фестивалів православної музичної традиції у їх зв'язках з іншими компонентами культури; соціокультурний метод – при вивченні соціокультурних складових художнього феномену фестивалю. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше комплексно проаналізовано діяльність фестивалів православної духовної музики як новітнього явища в музичній культурі України. **Висновки.** Виникнення та активне функціонування фестивалів духовних піснеспівів є однією з провідних тенденцій розвитку музичної культури православ'я в Україні. Ідейне спрямування фестивалів передусім релігійного змісту, і, окрім подолання негативних тенденцій у сфері культури, їх провідною функцією є відродження православних традицій. Фестивалі духовної музики в Україні нині виконують дві основні функції: просвітницьку та культуротворчу. Вони сприяють відродженню традицій православної музичної культури; демонструють традиції православ'я в сучасних соціокультурних умовах; відроджують багатовікові традиції духовного хорового співу України; сприяють задоволенню потреб населення в культурно-просвітницьких заходах духовної, високоморальної спрямованості.

Ключові слова: фестиваль, православна духовна музика, соціокультурний простір України кінця XX – початку XXI ст.

Antonenko Oleksandr, *Ph.D. in Arts, associate professor, Department of Instrumental Performance and Pop Music, Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnitsky;* ***Antonenko Margaryta,*** *Ph.D. in Arts, teacher of arts, Melitopol Lyceum № 9*

Festivals of spiritual songs in socio-cultural space of Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI centuries

The purpose of the article is to study the activities of festivals of spiritual songs in the context of the development of the musical culture of Ukraine in the late twentieth – early twentieth century. **The methodology** is based on historical and culturological approaches. A systematic method is also used to characterize festivals of the Orthodox music tradition in their connection with other components of culture; socio-cultural method – in the study of socio-cultural components of the artistic phenomenon of the festival. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the activity of festivals of Orthodox sacred music as a new phenomenon in the musical culture of Ukraine is comprehensively analyzed. **Conclusions.** The emergence and active functioning of festivals of spiritual songs is one of the leading trends in the development of Orthodox musical culture in Ukraine. The ideological direction of the festivals is primarily of religious content, and, in addition to overcoming the negative trends in the field of culture, their leading function is the revival of orthodox traditions. Festivals of sacred music in Ukraine currently perform two main functions: educational and cultural. They contribute to the revival of the traditions of orthodox musical culture; demonstrate the traditions of orthodoxy in modern socio-cultural conditions; revive centuries-old traditions of spiritual choral singing of Ukraine; revive centuries-old traditions of spiritual choral singing of Ukraine.

Keywords: festival, orthodox spiritual music, the musical culture of Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI century.

©Антоненко О. М., 2021
©Антоненко М. М., 2021

Актуальність дослідження. Виникнення та активне функціонування фестивалів духовної музики є однією з новітніх та яскравих тенденцій розвитку музичної культури Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. Діяльність мистецьких форумів спрямованих на відродження, розвиток та популяризацію духовної музики православної традиції потребує детального вивчення та аналізу задля наукового осмислення культурного процесу в державі, передачі цих знань наступним поколінням, збереження культурно-мистецької спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналізуючи феномен музичного фестивалю, звертаємо увагу на наукові праці які мають теоретичне значення для осмислення представленої теми – К. Давидовський [3], С. Зуєв [4], Є. Федорова [9], М. Швед [10]. Важливими для розкриття теми є дослідження, в яких розглядається православна духовна музика в контексті діяльності музичного фестивалю – Л. Пархоменко [6], О. Ущапівська [8].

Метою статті є дослідження діяльності фестивалів духовних піснеспівів як новітнього явища в музичній культурі України в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. В соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. сформувались усталені форми проведення форумів духовної музики: фестиваль, концерт; напрями – духовних піснеспівів (домінують літургійні піснеспіви) та духовної музики (представлена літургійна, паралітургійна та епізодично позалітургійна музика); рівні – від міських до міжнародних.

«Великий тлумачний словник сучасної української мови» визначає фестиваль як «… масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва». Отже, музичний фестиваль – це свято мистецтва, на якому «… публіка, що збирається разом у просторі концертного залу, об'єднується у своєрідну спільноту чи навіть "родину"» [4, 95]. Що стосується фестивалю духовної музики, то це не просто місце, де відбуваються мистецькі події, але й простір специфічної ідентифікації, де глядач декларує свою належність до християнської спільноти – унікального культурного простору.

У контексті новітньої української культури безпрецедентного розвитку набувають різдвяні концерти та фестивалі. Вони проводяться майже в усіх регіонах держави. Серед мистецьких форумів даного напряму найяскравішим і наймасштабнішим постає всеукраїнський фестиваль різдвяних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» в м. Дніпрі (у різні роки мав статус міжнародного).

Фестиваль заснований у 1994 р. Присвячений він одному з найвеличніших християнських свят, а його мета задекларована як духовне відродження українського народу. Безумовними перевагами фестивалю «Від Різдва до Різдва» є величезна географія учасників, а також те, що традиційно він відбувається впродовж майже цілого тижня, що збільшує його слухацьку аудиторію. Його суттєвими ознаками є також регулярність, строкатість і масовість, унаслідок чого захід почав виконувати функції всеукраїнського календарного свята в Дніпрі.

Щорічно фестиваль збирає численну кількість церковних, професійних, навчальних, дитячих хорових колективів. За роки проведення в ньому взяли участь понад 40 тисяч виконавців із 50 міст України, Білорусі, Росії, Молдови та Грузії, а глядацька аудиторія перевищила 100 тисяч чоловік. Звучали духовні твори українською, латинською, старослов'янською, російською, грузинською, білоруською, німецькою, польською, іспанською, французькою, італійською, болгарською, грецькою мовами.

На думку С. Зуєва, «обов'язковою ознакою сучасного фестивалю є наявність "родзинок", що мають не просто привернути увагу мистецької спільноти, але й викликати "справжній ажіотаж" навколо його подій та імен» [4, 100]. У цьому контексті фестиваль «Від Різдва до Різдва» може похвалитись участю в різні роки провідними хоровими колективами України: Камерний хор Харківської обласної філармонії, Камерний хор «Таврійський Благовіст», Кропивницький муніципальний камерний хор, Камерний хор Дніпровської обласної філармоній, Ансамбль солістів «Київська Русь» із м. Києва та багатьох ін. Підносили престиж та мистецький рівень фестивалю участь у журі в різні роки відомих представників творчої еліти України (Н. Матвієнко, В. Палкін та багато ін.).

У 2004 р. Дніпровська міська рада з метою збереження та популяризації кращих зразків скарбниці духовної, народної та професійної хорової творчості, духовного відродження українського народу заснувала Всеукраїнський пасхальний фестиваль «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви». Фестиваль традиційно проходить на березі монастирського острову біля Свято-Миколаївського храму, що є його безумовною «родзинкою» та дозволяє збирати широку глядацьку аудиторію. Поряд з

різдвяним фестивалем «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви» виконує важливу функцію донесення до широкого загалу національних духовних скарбів, пропаганди високоякісного академічного мистецтва.

За роки своєї діяльності фестивалі «Від Різдва до Різдва» та «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви» стали яскравими культурно-мистецькими подіями, справжніми святами православної духовної музики.

Помітним явищем музичної культури України початку XXI ст. вважаємо проведення Всеукраїнського фестивалю православної хорової музики «Співочий собор» (2002 – 2007 рр.). Фестиваль, заснований у 2002 р. у Свято-Успенському Святогірському монастирі, мав широку географію учасників. У 2004 р. фестиваль «Співочий собор» першим серед хорових фестивалів України був включений до Всесвітньої федерації хорової музики (IFCM). Концерти та гала-концерти фестивалю проходили в Національній філармонії України, Національному будинку органної і камерної музики, Донецькій обласній філармонії.

Аналізуючи події Всеукраїнського фестивалю православної хорової музики «Співочий собор», доктор мистецтвознавства О. Ущапівська відзначає «постійну участь в концертах Співочого собору найкращих камерних хорових колективів України. <…> Програму фестивалю, згідно з його концепцією популяризації духовних жанрів і традицій релігійного музикування, складала музика різних епох і народів: від давніх візантійських, російських, грузинських піснеспівів і музики українського бароко А. Веделя і Д. Бортнянського до творів М. Лисенка, П. Чайковського та сучасних композиторів М. Шуха, В. Степурка, В. Тиможинського» [8, 81].

Потрібно зазначити, що в межах фестивалів, заснованих у Дніпрі та Святогірську, достатньо широко представлена православна паралітургійна музика: хорові концерти, колядки, щедрівки, пасхальні пісні тощо. Обумовлено багато в чому це тематикою фестивалів та значним представництвом світських хорових колективів (професійних, аматорських, дитячих, студентських) поряд із церковними. Зазначимо, що паралітургійні піснеспіви не є обов'язковими в канонічному богослужінні, не підпорядковуються канонам й призначені для концертного виконання під час святкових служб.

Діяльність фестивалів духовних піснеспівів стає яскравою ознакою розвитку музичної культури Запорізької області періоду незалежності України. Упродовж 1998 – 2001 рр. у м. Бердянську проводився фестиваль духовної музики «Пойте Богу нашему, пойте». Фестиваль щорічно збирав найкращі церковні хорові колективи регіону, а в 2000 та 2001 рр. значно розширив географію учасників і мав статус всеукраїнського.

У 2005 р. у м. Запоріжжя був заснований всеукраїнський фестиваль духовних піснеспівів «Христос Воскресе». На початку XXI ст. він став яскравим явищем не лише церковної, а й загалом музичної культури Запорізького регіону. Щороку участь у фестивалі брали професійні, аматорські, церковні, навчальні, дитячі хори та вокальні ансамблі. Зважаючи на мету – «відродження національних традицій півчої культури» [7], обов'язковими для виконання в межах фестивалю стали православні піснеспіви українських композиторів. Для урізноманітнення концертної програми, надання заходу не лише церковного, а й світського спрямування до регламентованої 30-хвилинної програми творчим колективам дозволили додавати світські хорові твори композиторів-класиків, а також народнопісенний репертуар. Згідно з положенням фестивалю, окрім відродження традицій церковної культури, його метою задекларована також «популяризація хорової музики у широкому колі слухачів» [7].

Намагання організаторів зробити фестиваль резонансною подією культурно-мистецького життя Запоріжжя зумовило поширене використання в його програмах не лише літургійної та паралітургійної православної музики, а й позалітургійної. Яскравим прикладом є концерт, що відбувся в межах фестивалю 19 квітня 2007 р. Зі сцени концертного залу ім. М. Глінки обласної філармонії прозвучали такі шедеври світової музики, як кантата «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва, увертюра «Світле свято» М. Римського-Корсакова та ін. Зазначимо, що позалітургійні твори не пов'язані або лише частково пов'язані зі структурою богослужіння й співочим каноном, мають відносний простір у виборі засобів музичної виразності, текстової основи, виконавського складу, дають можливість більш повно й відкрито висловити композитору свої індивідуальні релігійні почуття.

Фестиваль «Христос Воскресе» став резонансною подією культурно-мистецького життя Запоріжжя. Він виконував важливу функцію донесення до широкого загалу духовних скарбів, пропагування високоякісного академічного мистецтва. З

2010 р. фестиваль «Христос Воскресе» через значне скорочення фінансування звузився до меж регіонального. З 2014 р. фестиваль проводиться в м. Мелітополі й донині є яскравою подією в культурно-мистецькій панорамі Запорізького краю. Загалом за історію фестивалю в його заходах взяли участь понад 100 професійних, аматорських, церковних, фольклорних, дитячих хорових колективів та вокальних ансамблів.

Одним із найяскравіших фестивалів православної духовної музики, які проводилися на теренах України, є «Глас Печерський». Місце проведення фестивалю – одна з його головних переваг. Від початку заснування концертні виступи проходили в Трапезному храмі Києво-Печерської лаври. Храм має чудові акустичні властивості, а що найголовніше – духовний спів завжди краще сприймається в церкві.

Заснований фестиваль у 1998 р. як один із заходів підготовки святкування 2000-ліття Різдва Христова. Наступного року фестиваль здобув статус Всеукраїнського, а з 2004 р. став яскравим святом православної духовної музики міжнародного рівня.

Найбільш резонансним був Міжнародний фестиваль «Глас Печерський», який відбувся в 2007 р. Його провідною метою був показ краси традиційного православного співу в різноманітних національних варіантах. Задля досягнення мети організатори зібрали найкращі церковні колективи (відмовившись від запрошення світських хорів) з України, Польщі, Болгарії, Румунії, Росії, Латвії, Грузії. Дивовижне звучання літургійних духовних піснеспівів сповнене колоритом різних національних культур; надзвичайне піднесення виконавців створили неповторну, величну ауру відчуття духовної єдності присутніх на фестивалі.

У межах фестивалю працювало представницьке журі, до якого входили відомі особистості: нар. артист України, проф. Л. Венедиктов; директор фестивалю «Хайновські дні музики церковної» (Польща) М. Нігеревич; худ. керівник Міжнародного фестивалю православних піснеспівів (м. Мінськ, Білорусь), проф. Л. Густова; доктор мистецтвознавства, проф. М. Денисов та ін. Найкращі колективи-учасники отримували від журі запрошення до участі в аналогічних мистецьких форумах у Польщі та Білорусії.

Незважаючи на те, що «Глас Печерський» мав нетривалу історію, він був найбільш яскравим та представницьким за географією учасників фестивалем православної духовної музики, які проводилися на території України.

У 2011 р. у Києві був заснований фестиваль-конкурс церковно-приходських хорів «Пентікостія». Щорічно він проводиться у свято П'ятидесятниці (грецькою – «Пентікостія») – День Святої Трійці. Фестиваль проходить на заздалегідь підготовлених майданчиках Спасо-Преображенського собору, Національного історико-культурного заповідника «Софія Київська», Соборній площі Києво-Печерської лаври.

За своїм духом та напрямом фестиваль «Пентікостія» доволі схожий із фестивалем «Глас Печерський». Передусім це пов'язане з домінуванням у його програмах літургійної музики (суто богослужбової), пошуком шляхів її розвитку в практиці церковно-приходських колективів. Не відмовляються організатори й від виконання паралітургійних та позалітургійних жанрів духовної музики в межах фестивалю. Наприклад, надзвичайно зворушливою подією VII-го Всеукраїнського фестивалю парафіяльних хорів «Пентікостія» в 2017 р. стало виконання перед церемонією нагородження всіма хорами-учасниками духовного гімну України «Боже великий єдиний» М. Лисенка.

Для багатьох церковних колективів України фестиваль «Пентікостія» став однією з небагатьох можливостей отримати концертну практику та продемонструвати свою майстерність у межах масштабного мистецького форуму для широкого кола слухачів, а для їхніх керівників – поділитися досвідом роботи, обмінятися нотним матеріалом і т. ін.

Фестивалі духовної музики є поширеним явищем у культурі України періоду незалежності. Вони організовуються в різних регіонах країни, мають свої традиції, шанувальників та визнання в суспільстві. Окрім вище проаналізованих, відзначимо фестивалі «Воскреслий Христос дарує радість дітям» у м. Чернігові, «Хрещенням відкриваються небеса» в м. Покровськ Донецької області, «Господь посеред нас» у м. Вараш Рівненської області, «Піснеспіви душі» в м. Коломия Івано-Франківської області, «Глинські дзвони» у м. Глухові Сумської області та ін.

На фестивалях духовних піснеспівів використовуються різноманітні форми й методи інформаційної роботи, у тому числі проведення брифінгів, прес-конференцій, виставок, майстер-класів та зустрічей із високопрофесійними фахівцями з метою виховання художнього смаку керівників

творчих колективів, обміну досвідом роботи. Формування глядацької аудиторії фестивалів відбувається за двома основними ознаками. З одного боку, це поціновувачі високого мистецтва (зокрема хорового жанру). З іншого – парафіяни, для яких головним на фестивалі є духовність, яку несуть хорові колективи своїм співом.

Духовна музика, що нині звучить у межах фестивалів духовних піснеспівів, безумовно торкається найбільш потаємних куточків людської свідомості, викликає схвильованість, єднання душі автора, виконавця й слухача, долає часовий та територіальний простір. У межах фестивалів відбувається безпосередній культуротворчий вплив духовних піснеспівів як на слухачів, так і на самих виконавців, на формування й розвиток їх музичної культури. Саме з контекстом згадуваного впливу насамперед пов'язуються перспективи розповсюдження духовної музики православної традиції як різновиду музичного мистецтва, які употужнюються його надзвичайно органічними синкретично-культурними чинниками соціалізації особистості та демократичністю поширення.

Висновки. Виникнення та активне функціонування фестивалів духовних піснеспівів є однією з провідних тенденцій розвитку музичної культури православ'я в Україні. Ідейне спрямування фестивалів передусім релігійного змісту, і, окрім подолання негативних тенденцій у сфері культури, їх провідною функцією є відродження православних традицій.

Фестивалі духовної музики в Україні нині виконують дві основні функції: просвітницьку та культуротворчу. Вони сприяють відродженню традицій православної музичної культури; демонструють традиції православ'я в сучасних соціокультурних умовах; відроджують багатовікові традиції духовного хорового співу України; сприяють задоволенню потреб населення в культурно-просвітницьких заходах духовної, високоморальної спрямованості; стають яскравим, резонансним заходом у культурно-мистецькому житті міста, в якому вони відбуваються.

У залежності від напряму, на фестивалях представлена літургійна канонічна музика («Пентікостія», «Глас Печерський»), літургійна та паралітургійна музика («Від Різдва до Різдва», «Співочий собор»), літургійна, паралітургійна та позалітургійна музика («Христос Восресе»).

Література

1. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 211 с.
2. Антоненко О. М. Фестивальний рух як чинник розвитку музичної культури Запоріжжя періоду незалежності України. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 133 – 142.
3. Давидовський К. Ю. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). Культурологічна думка. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. №3. С. 94 – 100.
4. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2007. 207 с.
5. Лащенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. Науковий вісник Нац. муз академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Київ, 2001. Вип. 18. кн. 7. С. 8 – 25.
6. Пархоменко Л. Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва»). Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4 (24). С. 71 – 77.
7. Положення IV-го Міжрегіонального хорового фестивалю духовного співу «Христос Воскресе». Запоріжжя, 2008. 1 с.
8. Ущапівська О. Традиції православного співу на Донеччині: до вивчення специфіки соціокультурної діяльності релігійних громад краю. Культура і сучасність. Київ: Міленіум, 2014. № 2. С. 78 – 82.
9. Федорова Є. В. Поняття «фестиваль» та його мистецтвознавчі аспекти. Вісник маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Видавничий центр МДУ, 2017. Вип. 13. С. 110 – 120.
10. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990 – 2005 рр.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 20 с.

References

1. Antonenko, M. M. (2020). Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late XX – early XXI century. Dissertation of the candidate of sciences. Kyiv [in Ukrainian].
2. Antonenko, O. M. (2015). Festival movement as a factor in the development of musical culture of Zaporizhzhia during the period of independence of Ukraine. Topical problems of history, theory and practice of artistic culture. Issue XXXV, pp. 133 – 142. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
3. Davydovskyi, K. Yu. (2011). International festival movement in the formation of the cultural and artistic environment of Ukraine (on the example of international music festivals «Kyiv summer music evenings and» «Virtuosos of the planet»). Kulturolohichna dumka. № 3, pp 94 – 100. Kyiv [in Ukrainian].
4. Zuev, S. P. (2007). The modern cultural space and the semiotics of the music festival (on material of Kharkiv). Dissertation of the candidate of sciences. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Lashchenko, A. P. (2001). The latest trends in modern choral art of Ukraine. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Issue 18, Book 7, pp. 8–25. Kyiv: Muzichne vikonavstvo [in Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2008). Festival forms of integration of the choral movement of Ukraine (according to the achievements of «Zolotoverhyi Kyiv»). Studiyi mistecztvoznavchi. № 4 (24), pp. 71 – 77. Kyiv: IMFE NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
7. Regulations of the IV Interregional Choral Festival of Spiritual Singing «Christos Voskrese» (2008). Zaporizhzhya [in Ukrainian].
8. Ushchapivska O. (2014). Traditions of Orthodox singing in Donetsk region: to studing the specifics of socio-cultural activities of religious communities in the region. Kultura i suchasnist. № 2, pp. 78 – 82. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
9. Fedorova, Ye. V. (2017). The concept «festival» and its art aspects. Bulletin of Mariupol State University. Series: philosophy, culture studies, sociology. Issue 13, pp.110 – 120. Mariupol: Publishing center MDU [in Ukrainian].
10. Shved, M. B. (2006). Trends in the development of international festivals of contemporary music at a new stage (1990 – 2005) Extended abstract of candidate‘s thesis. Lviv. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.03.2021
Отримано після доопрацювання 12.04.2021
Прийнято до друку 16.04.2021

УДК [784.03.01: 316.7](477)''19'':303
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244478

Цитування:
Дубровний Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: крізь призму фольклору, кітчу та шлягеру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 167-173.

Dubrovnyj T. (2021). The song genre in the work of Ukrainian composers of the first half of the XXth century: through the prism of folklore, kitsch, and hit. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 167-173 [in Ukrainian].

Дубровний Тарас Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-4879-0008
taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua

ПІСЕННИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: КРІЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРУ, КІТЧУ ТА ШЛЯГЕРУ

Метою статті є розгляд питання розвитку жанру пісні першої половини XX століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-культурологічному та мистецькому методі вивченні еволюції жанру пісні. **Наукова новизна** полягає у розгляді жанру пісні на різних етапах її розвитку (від фольклору, аматорського рівня, кітчу, бідермаєра до масової пісні, зразків соцреалістичного кітчу, поп-культури, шлягеру тощо). **Висновок.** Жанр пісні упродовж першої половини XX століття став однією із зв'язуючих ланок «низької» та «високої» культури й завдяки своїй доступності й легкості сприйняття, з частим використанням прийомів та методів кітчу, які згодом лягли в основі поп-культури, уможливив зародження такого феномену як шлягер, окремі зразки якого стали «класикою», користуються популярністю й сьогодні, зайнявши свою нішу в скарбниці національної музичної культури.

Ключові слова: пісня, фольклор, кітч, шлягер, аматорство, еволюція.

Dubrovnyj Taras, *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Acting Head of the Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko National University of Lviv*

The song genre in the work of Ukrainian composers of the first half of the XXth century: through the prism of folklore, kitsch, and hit

The purpose of the article is to consider the development of the genre of the song of the first half of the twentieth century. **The methodology** of the research is based on the historical and cultural and artistic methods of studying the genre of the song. **The scientific novelty** is to consider the genre of the song at different stages of its development (from folklore, amateur level, Kitsch, Biedermeier to a mass song, samples of socialist realist kitsch, pop culture, hits, etc.). **Conclusion.** The genre of songs during the first half of the twentieth century became one of the binding links of the "low" and "high" culture and due to its availability and easier perception, with frequent use of techniques and methods of Kitch, which later fallen the basis of pop culture, enabled the birth of such a The phenomenon as a hide, separate samples of which became a "classic", are popular today, taking their niche in the treasury of national musical culture.

Keywords: song, folklore, kitsch, hit, amateurism, evolution.

Актуальність теми дослідження. Серед основних факторів виникнення й побутування явища кітчу в українській музичній пісенній культурі XIX століття був, очевидно, брак професійного рівня освіти носіїв самої музичної культури, й як наслідок, похідними стали відсутність розуміння глибини фольклорних джерел, що були взяті за основу (тексти пісень), та їх опрацювання з подальшим накладанням на популярні, часто іншомовного походження, мелодії (це були, переважно, австро-німецькі лідертафельні розважальні пісні, які зустрічаємо, зокрема, у творчості представників «перемиської школи» – Іс. Воробкевича, І. Лаврівського, М. Вербицького, В. Матюка та ін.). Цьому сприяла, насамперед, популяризація та розвиток домашнього, аматорського

©Дубровний Т. М., 2021

музикування, а також, бажання свідомих представників міщанства бути в тренді тодішньої моди, яку критики мистецтва назвали бідермаєровим – опозиційним до «високого» Романтизму – стилем. Розгляд еволюції жанру пісні в контексті впливу явища кітчу розглядається вперше, що становить актуальність даного дослідження. Аналіз досліджень і публікацій. Насамперед, слід зазначити, що ще Микола Грінченко назвав цей період (XIX ст.) в історії розвитку національної музичної культури добою «дилетантизму, при якому в світських формах кустарницькими засобами культивувалася музика, виходячи головним чином із бажання «поспівати українських пісень»» [3, 490]. З іншого боку, це був важливий етап формування національної свідомості, який супроводжувався потребою як до збирання та опрацювання національного фольклору, так і використання останнього як безмежне джерело творчості. Прикладом цього є численні збірники народних пісень В. Залєського (Веслава з Олеська), К. Ліпінського, А. Коціпінського, К. Квітки, Ф. Колесси, О. Роздольського, М. Лисенка та багато ін. Наприклад, у передмові до збірника А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки Руського народу» (1862), зазначено, що збірник укладений у двох варіантах, і передбачений як для людей, які не володіють інструментом (для них є версія акапельна, одноголосна[1]), так і для тих, хто володіє, приміром фортепіано або гітарою (під мелодією прописана фортепіанна партія). Тексти подані кирилицею та латинкою (польський алфавіт), однак мова змісту текстів в обидвох випадках українська.

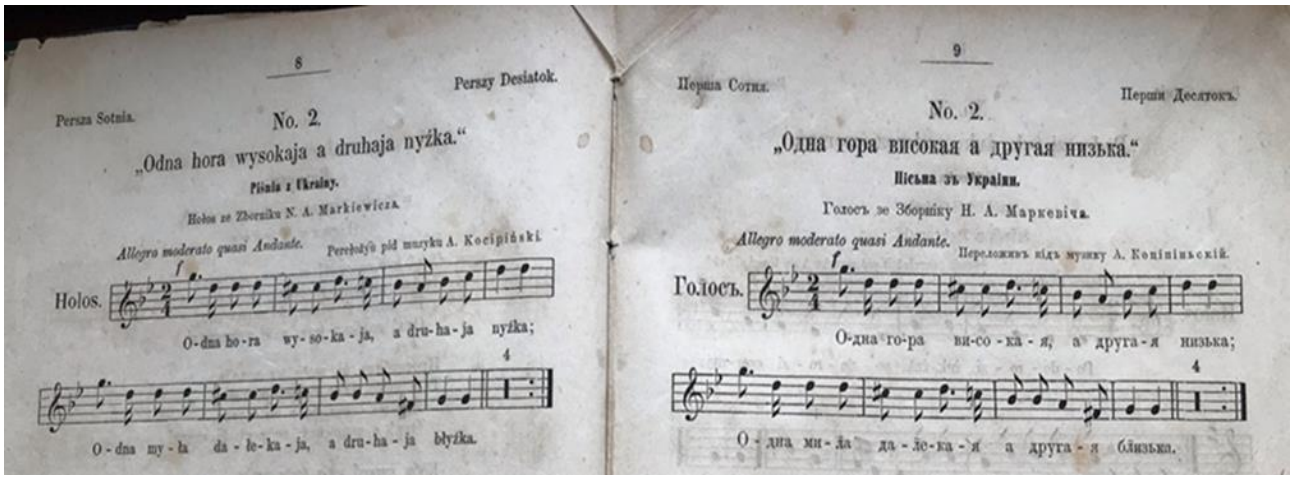

Рис. 1. Зразок народної пісні «Одна гора високая а другая низька» зі збірника «Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. Kocipiński» 1862 року, текст якої занотований двома алфавітами – кирилицею та латинкою – зі збереженням українського тексту слів

Також у передмові зазначено, що свідченням міжкультурних взаємовпливів є деякі українські пісні, які стали досить популярними в німецькому та французькому середовищі. Цей важливий момент свідчить, насамперед, про те, що не лише українське мистецтво попадало під вплив інших культур, запозичуючи й адаптовуючи їх характерні елементи, але й навпаки, український етнос поширювався й ставав популярним серед інших народів. Так, зокрема, в тій ж таки передмові видавець зазначає, що у «Німців, найбільш по роспросторились пісні: «Їхав козак за Дунай», «Не ходи Грицю», «Одна гора високая», «І шумить і гуде», «У сусіда хата біла», і то тільки перші дві пісні найбільш знайомії, оброблюємі були як теми за для варіацій, фантазій, попурі і кадрилів; а перша пісня з підкладом одмінних слів найбільш там розпромежлюдилась» [11, IV]. Інше питання, що від змісту слів у німецькому перекладі майже нічого не залишилося, однак мелодія невибагливій німецькомовній публіці припала до душі.

Очевидно, розуміючи свою не лише виховну, але, насамперед просвітницьку функцію, тогочасні композитори звертались до тих форм і жанрів, які були безпосередньо пов’язані зі словом, що пояснює наявність фольклорної основи у творчості більшості композиторів як Західної так і Східної України упродовж не лише XIX, але також і XX століття (цитати, авторські фольклоризми, стилізація). Це, насамперед, жанри солоспіву, пісні-романсу, хорові твори і, звичайно, оперета, а згодом і опера. Однак, як слушно підкреслює дослідниця М. Новакович, використання фольклорних зразків було «результатом непрофесійного, аматорського підходу до

розуміння музичного мистецтва і народної пісні зокрема (не випадково авторами музичних текстів перших «малоросійських опер» та водевілів були самі письменники: І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко)» [8, 36].

Зрозуміло, жанри візуального мистецтва (оперета, водевіль, опера) стали найбільш популярними у цей час, оскільки такий тип публічності не вимагав від слухача/глядача інтелектуальної/фахової підготовки (зрештою, як і в домашньому музикуванні), й згодом, за українським мистецтвом закріпився стереотип простакуватого, розважального, примітивного та кітчевого мистецтва. Саме в цей період почав формуватися міф з емблематичним та стереотипним зображенням «танцюючої та співаючої України» (О. Козаренко). На думку театрознавиці Майї Гарбузюк, «образ аркадійської України можемо зарахувати до таких кітчевих іміджів, що не мали жодного референтного зв'язку із реаліями, натомість замінювали їх, творячи вигадану, штучну реальність» [1, 15]. Слід зазначити, що цей образ української культури проіснував фактично до кінця XX століття, а у поп-культурі шоу-бізнесу існує й до сьогодні (наприклад, творчість Вєрки Сердючки, М. Поплавського та ін.).

Мета дослідження. Показати, що розвиток та популяризація аматорського мистецтва призвели до спрощеного розуміння культури як такої в цілому. Однак, аматорство, через свою доступність і зрозумілість, поступово скріплювало свої позиції та набирало щораз більшої популярності. Тому, до середини XIX століття українська музична й театральна культура в основному була представлена зразками «низького» та «заниженого» мистецтва, часто з елементами кітчу. Це задовольняло тодішню інтелігенцію (переважно це були представники міщанських та священичих родин), яка вбачала роль музики швидше у виховному та розважальному ракурсі, аніж в естетичному, де має місце швидше так званий «популярний романтизм», як зразок мистецтва «для всіх» (винятком є творчість М. Лисенка, який заклав основи професійної композиторської школи й сформував ознаки національної музичної мови, що стала взірцем для наступних поколінь українських композиторів).

Виклад основного матеріалу. Так, музичне мистецтво пройшовши шлях свого становлення й формування упродовж XIX століття (аматорський рівень, кітч, бідермаєр, романтизм), в перші десятиліття XX століття вийшло на новий, якісний професійний рівень. З'явилися великі симфонічні полотна, жанри концерту у творчості композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ф. Якименка, М. Колесси. По-новому були представлені жанри малих та середніх форм, зокрема, через модерне опрацювання національного фольклору, який і надалі залишався невичерпаним джерелом творчості композиторів В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського та ін. Фактично відбувався еволюційний процес свідомого цілеформування, а згодом його цілереалізації як у сфері культури, професійного музичного мистецтва, так і спробі подолання стереотипного кліше «неповної культури, неповної нації» (І. Лисяк-Рудницький), зумовленої колоніальним статусом («заблокованістю культури» (О. Пахльовська)) в межах метрополій.

Після приходу на терени України радянської влади та остаточного формування її ідеології (яка після показового судового процесу так званої СВУ 1928-1930 рр. остаточно переродилася з соціалістичної в тоталітарну), зокрема, в сфері культури, основні кроки були зроблені насамперед на переписуванні історії, шляхом знищення попередніх надбань, жорстокої розправи над носіями високої культури, боротьба з формалізмом, індивідуалізмом, суб'єктивізмом, буржуазним модернізмом та його складовими. Радянська ідеологія була спрямована на придушення будь яких проявів модерності в українській культурі, й зосереджена на поверненні до «відпрацьованих» моделей російського романтизму XIX століття, зокрема, творчості представників «Могучої кучки», П. Чайковського, стильові моделі яких були механічно перенесені в основу естетики нового, наперед заданого творчого методу під назвою «соціалістичний реалізм». І знову, центральним жанром стає пісня, однак вже не народна, а масова, псевдонародна, спрямована своїм доступним, простим змістом на виховання мас в радянському дусі.

По-суті, мистецтво в цей період стало інструментом ідеологічної боротьби, а музичне мистецтво – єдине з-поміж інших (не візуальне) – мало особливий вплив на емоційно-психологічний стан людини. На думку апологетів соціалістичного реалізму, складні жанри «серйозної» музики, приміром такі, як опера, симфонія, концерт, були незрозумілими широким масам. Тому акцент був зроблений на жанрі масової пісні з героїко-патріотичною

тематикою, що стала інструментом ідеологічної зброї нарівні з агітплакатами, патріотичними віршами й гаслами. Під тиском репресій практично всі композитори змушені були віддати «данину» цьому жанру, який будучи конформістським й масовим, став яскравим зразком політичного, тоталітарного кітчу. Твори мали характерні назви: «Пісня про Леніна» (на слова М. Рильського), «Свято Червоної Армії» (на слова Н. Розумовської) Л. Ревуцького; «Там, де ворог пройде – зла руїна», «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського, «Пісня 30-го полку» П. Козицького; у Ф. Надененка – «В нас мета – комунізм» (на слова М. Кожушного); у А. Кос-Анатольського – «Орденоносній Львівщині хвала» (на слова І. Гущака А.), «Від Москви до Карпат» (на слова П. Воронька). До слова, остання пісня належала до особливо благонадійних творів, й мала високий офіційний статус, за що композитора удостоєно державної (сталінської) премії; інструментальні програмні твори П. Данькевича – «Зоря комунізму над нами зійшла», А. Штогаренка – «Дружба народів» тощо. Як правило, і сам текст, і музичний супровід були досить спрощеними, а інколи й примітивними та легко запам'ятовувалися. Більше того, часто на одні й ті ж слова писали музичний супровід декілька композиторів. Наприклад, вірш М. Бажана «Клятва» знаходимо в пісенних композиціях К. Данькевича, М. Тіца, В. Барабашова, Ю. Мейтуса, Г. Верьовки. Структурні й інтонаційні риси такі, як «динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодія», властиві багатьом пісням українських авторів цього періоду. Нерідко зустрічаємо однакові підходи у гармонічних та фактурних вирішеннях, наприклад, частий прийом «терцевого двоголосся, яке плавно переходить в унісон» («Пісні зенітників», «Пісні про Гулю Корольову» П. Козицького, «Вперед партизани» Ю. Мейтуса, «Пісня про Зою Космодем'янську» К. Данькевича) тощо [7]. Слід зазначити, що окремі пісні цього жанру, окрім популістської функції, відігравали також і своєрідну розважальну, оскільки через свою простоту з одного боку, й відсутністю на той час у суспільстві розваг – з другого, ставали досить популярними й являли собою своєрідний зразок поп-культури, а сьогодні слугують яскравим прикладом політичного, тоталітарного кітчу. Отже, як слушно підкреслив дослідник Б. Сюта, «30-50-і роки української музичної культури були переповнені політичним, тоталітарним кічем, данину якому віддали практично всі композитори» [10, 142]. Конформізм творів полягав у тому, що їх ритуальна парадигма будувалася навколо поняття «основний сюжет», де ще на початковій стадії свого написання кожен твір повинен був мати запевнений щасливий фінал, по дорозі до якого звичайно розвивається дія. Як зазначила Т. Гундорова, «окрім усталеного канону, механізм дії соцреалізму залежав також від певного набору кодів – виразів, вчинків, колізій, характерів. Ці коди мали ідеологічне навантаження і репродукувалися з твору в твір. Особливу роль виконував код "позитивного героя"» [4, 169]. Соціально-історична прив'язка творів такого типу до конкретної ідеологічної системи перевела їх сьогодні до групи забутого, політично-кітчевого, неактуального та малозначущого пласта музики. Основним критерієм актуальності цих творів на офіційному рівні була відповідність методу соцреалізму. Та, як справедливо зазначає О. Зінкевич, «метод», який у середині 30-х років назвали соцреалізмом, насправді був дуже далекий від реалізму, оскільки, вшановувались лише державні міфи, а не людські цінності.

Разом із тим, слід підкреслити, що більшість із вищезгаданих композиторів в період 20-30-х років XX ст. були активними апологетами модерністичних тенденцій у національній музиці. Наведемо декілька прикладів. Зокрема, новоладове мислення зустрічаємо у ранній творчості М. Вериківського як втілення теорії «ладового ритму» Б. Яворського, яка була побудована на системі штучних ладів, часто з алюзією на східні, орієнтальні лади («Гімни святій Терезі»[2] (1923), фортепіанні прелюдії); також композитором був створений новий жанр думи у поєднанні з музичними новаціями «французької шістки» (ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю-попівну Богуславку» (1923))[3]; часте звернення до пантеїстичних зразків національної культури, зокрема, календарно-обрядового фольклору як своєрідного музичного архетипу (хорові обробки народних пісень, сюїта «Веснянки» (1924)). Модерністичні тенденції зустрічаємо також й у гармонічній мові творів Л. Ревуцького періоду 20-х років, зокрема, в хоровій музиці бачимо розвиток багатоскладовості лисенкового музичного комунікату в умовах «лінгвістичної свідомості модернізму» (М. Бахтін) (кантата «Хустина» (1923)).

Цікавими виявилися експерименти зі стилями експресіонізму та урбанізму у ранній

творчості М. Колесси (30-ті роки), зокрема, його трьох чоловічих хорів написаних на вірші І. Крушельницького «Віддай своє одіння в магазини» (1932), «Новобранці» (1931) і «Отруйний газ» (1932). Як зазначає дослідник Р. Стельмащук, «цей, умовно кажучи, хоровий триптих об'єднаний не лише спільністю антимілітарної тематики і поетичного стилю, але й – що важливіше – спільністю музично-стильових рис. Тексти віршів повні настроїв непевності, трагізму, депресії, трапляються й оголено-натуралістичні образи. Музичній мові хорів (зокрема, «Отруйного газу») властиві ускладнене тональне мислення з атональними епізодами, напружена хроматика мелодичних ліній, нестійка гармонія з перевагою збільшених тризвуків, альтерованих септакордів і нонакордів, що зустрічаються поруч з епізодами, у яких використані традиційніші засоби. Кульмінаційні образно-змістові моменти тексту підкреслюються різкодисонуючими чотири-, п'яти- і шестизвучними акордами, крайніми регістрами хорових голосів. Саме такі тенденції уникнення тонікальності, емансипації дисонансу і тембрових деформацій тотожні із засобами музики нововіденців у їх атональних творах.» [9, 4]. Тому заполітизований і найбільш агресивно-тоталітарний період розвитку соціалістичного реалізму, який тривав до середини XX століття, й ліг в основу стратифікації мовно-стильового канону в українській культурі (розділивши згодом композиторську творчість на офіційну та катакомбну), спричинивши сповільнення, а то й зовсім занепад творчої діяльності митців, оскільки був переповнений трагічними подіями – розстрілами, ув'язненнями, засланнями в табори, заборонами творчості в цілому й фізичне знищення друкованої продукції та рукописів. Тому не дивно, що композиторська творчість цього періоду позначена небагаточисленними творами, в основному в пісенних жанрах, про які згадується вище.

Іншим популістським принципом «оцивілізування» національної культури був спрощений зв'язок з фольклором і поява авторських фольклоризмів. Це проявлялося, насамперед, через використання інтонацій, фактурних прийомів, гармонічних елементів, ладів народної музики. Інколи композитори використовували народну мелодію, підставляючи новий, псевдо-патріотичний текст (наприклад, вірш С. Щуплика «Іскидайте, хтопці, зброю», або «Запрягайте, хлопці, коней» К. Данькевича, на слова М. Лобковського покладені на мелодію «Розпрягайте, хлопці, коні»). Очевидно, така практика тривала досить довго, змінюючи з часом свою семантику й функцію. Псевдофольклорними авторськими фольклоризмами яскраво представлена й творчість композитора А. Кос-Анатольського, який прославився, насамперед, як композитор-пісняр. Використання ладів, інтонацій гуцульського фольклору, знаходимо й у його програмних фортепіанних творах: «Гомоні Верховини», «Гуцульській токаті», «Гірській легенді», хорових творах, зокрема найвідомішому «Ой ти дівчино з горіха зерня» на слова І. Франка, «Ой піду я межи гори» та ін.

Цікавим виявилася еволюція пісенного жанру у середині XX століття (період 50-60-х років), адже завдяки широкій доступності радіо та телебачення пісня з концертної естради «пробилася» в помешкання людей. Найбільш вагомі пісенні конкурси та концерти транслювались по всій країні, й люди із захопленням наспівували популярні мотиви, які легко запам'ятовувалися й були в усіх на слуху. Розглянемо декілька найпопулярніших пісень того часу – «Чорнобривці» (1960), «Києве мій» (1962), «Два кольори» (1964), «Рідна мати моя» (1958) та ін. Зазначимо, що всі вищезазначені пісні написані композиторами-професіоналами – Володимиром Верменичем (учнем М. Дремлюги по класу композиції у Київській консерваторії), Ігорем Шамо (учнем Б. Лятошинського по класу композиції у Київській консерваторії), Олександром Білашем (закінчив Київську консерваторію по класу композиції у М. Вілінського) та Платоном Майбородою (учнем Л. Ревуцького у Київській консерваторії). Популярність цих пісень була і є настільки великою, що вони стали улюбленими «шлягерами» не одного покоління. Більше того, деякі з них називають «народними». Однак, чи можна їх зараховувати до зразків кітчу? Адже, на перший погляд, вони мають всі його класичні ознаки (популярність, тиражованість та ін.). Мабуть, насамперед, потрібно розібратися з новим поняттям/дефініцією популярної пісні – терміном «шлягер» (до слова, так як і кітч, слово «шлягер» німецького походження, що в перекладі означає популярна, модна пісня, хіт). Виходячи з його етимології, шлягер безпосередньо пов'язаний із масовою культурою, й, відповідно, може бути одним з різновидів кітчу. Однак, сьогодні шлягером називають не лише жанр популярної пісні, але й класичні твори, музику стилю диско 80-х, зрештою, пісні легендарних рок-груп, які й самі стали шлягерами. Отже, якщо існують класичні

твори, які сьогодні вважаються популярною класикою, то й зразки поп-культури можуть ставати «класикою». В цьому, мабуть і полягає суміщення, стирання граней поміж зразками «високого» та «низького» мистецтва, характерне для сучасної доби постмодернізму. Згадані пісні подолали межі тимчасової популярності, жанрову легкість, розтиражованість, характерну як для шлягера, так і для кітча, й почали жити за законами класичної музики, долаючи часові межі. Разом із тим, мелодична лінія пісень, їх гармонія, при всій легкості сприйняття є далеко не простими чи примітивними, навпаки – модуляції в інші тональності, широкий діапазон мелодичної лінії, гармонічна вертикаль, відповідність глибини змісту музичної тканини вербальному тексту, драматизм свідчать про те, що композитори свідомо чи несвідомо оперували так званим надтекстом, завуальовуючи його простим, доступним для розуміння широкому загалу, текстом. За цим, мабуть, криється професіоналізм авторів: «проговорювати» глибокий зміст простими словами. І хоча зовні жанр масової популярної пісні відповідає канонам кітчу, то в даному випадку, по суті, композитори в аналізованих творах стояли ніби над матеріалом, й використовували легкий жанр пісні для втілення високих ідей.

Висновки. Отже, по-суті, жанр масової пісні першої половини – середини ХХ століття став не лише яскравим прикладом політичного, а по-суті, соцреалістичного кітчу, який експлуатувався й нав'язувався упродовж декількох десятиліть, й відійшов на маргінес (а згодом, і до повного забуття), але й спричинив до появи нових, популярних пісень шлягерного типу, своєрідних хітів 50-60-х років ХХ століття, які, подолавши часові рамки «пісень-одноденок», поповнили скарбницю національної пісенної культури, свідченням чого є згадані популярні пісні у творчості композиторів В. Верменича, І. Шамо, О. Білаша та Пл. Майбороди, а згодом й творчість Ігоря Білозіра, Володимира Івасюка та багато ін., однак це вже тема наступних досліджень.

Примітки

[1] В статті розглядається варіант збірника з приватного архіву автора, укладений для аматорського музикування з фіксацією тексту пісень на основі одноголосної (інколи, двоголосної) мелодії.

[2] «Гімни св. Терезі» написані на тексти Михайля Семенка – авангардиста, засновника українського літературного футуризму. Як зазначає дослідниця Н. Герасимова-Персидська, текстам Семенка „притаманна містика, еротичне забарвлення, внутрішня холодність, що позначилась і на музичній мові, позбавленій виразної мелодики і надмірно ладовоускладненій" [2, 65-66].

[3] Зміну стильового обличчя композитора з модерного мислення у бік традиційних форм та методів вираження, можна спостерегти порівнявши його «Думу про Дівку-бранку»(1923) та «Думу про матір-Україну» (1942).

Література

1. Гарбузюк М. Українські аркадійські образи на польській сцені першої половини XIX ст.: між «популярним романтизмом» та колоніальним кітчем. Кітч у мистецтві, етосі та вихованні / ред.: Гжегож Гжибек, Тарас Дубровний. Львів ; Ряшів : Растр-7, 2019. С. 9–20.

2. Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М. Віріковського. Шевченко і музика : зб. ст. Київ, 1966. С. 65–77.

3. Грінченко М. Вибране. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. С. 490.

4. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с. (Сер. Висока полиця).

5. Зінкевич О. Музичний процес чи його імітація. Музика, 1993. № 1. С. 6–8.

6. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії / за заг. ред. О. Купчинського. Львів : Вид-во НТШ, 2009. Т. CCLVIII. С. 125–134.

7. Кузик В. Пісенна творчість. Історія української музики : у 5 томах / редкол.: М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та ін. ; А. І. Муха (відп. ред.) та ін. Київ : НАНУкраїни. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. Т. 5 : 1941–1958 рр. С. 69–89.

8. Новакович М. До питання канону в українській музиці. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії / за заг. ред. О. Купчинського. Львів : Вид-во НТШ, 2009. Т. CCLVIII. С. 27–43.

9. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. … канд. мистецтвознав : спец. 17.00.03. Київ : ДДПУ, 2003. 24 с.

10. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Монографія. – Київ : Грамота, 2006. 256 с.

11. Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. Kocipiǹskim / pod. u A. Kocipiǹskoho. Persza sotnia. Kijiw ; Kamiǹci– pod. 1862. вказати сторінки.

References

1. Harbuziuk M. (2019). Ukrainian Arcadian images on the Polish stage of the first half of the

nineteenth century: between "popular romantism" and colonial kitsch. Kitch in art, ethos, and upbringing. G. Grzybek, T. Dubrovnyi (Ed.). Lviv; Rzeszów.: Rastr-7 [in Ukrainian].

2. Herasymowa-Persydska N. (1966). Shevchenko's images in the opera creativity of M. Verikivsky. N. Herasymowa-Persydska. Shevchenko and music: Collection of articles. Kyiv [in Ukrainian].

3. Grinchenko M. (1959). Selected. State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR. Kyiv [in Ukrainian].

4. Gundorowa T. (2008). Kitch and literature. Trawestiji. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

5. Zinkevich O. (1993). Musical process or its imitation. Music, 1, 6-8 [in Ukrainian].

6. Kyyanovskaya L. (2009). Socio-cultural paradigm of Lviv composer school. Zapysky Naukowogo towarystwa imeni Shewchenka. Praci muzykoznawchoji komisiji. O. Kupchynskyi (Eds.). Lviv, T. CCLVIII. 125-134 [in Ukrainian].

7. Kuzyk W. (2004). Song creativity. Istorija ukrajinskoji muzyky. T. 5: 1941-1958 rr. A. I. Muha (Eds.). Kyiv. NAN Ukrainy IMFE im. M. Rylskoho. 69-89 [in Ukrainian].

8. Novakovich M. (2004). To the issue of canon in Ukrainian music. Zapysky Naukowogo towarystwa imeni Shewchenka. Praci muzykoznawchoji komisiji. O. Kupchynskyi (Eds.). Lviv, T. CCLVIII. 27-43 [in Ukrainian].

9. Stelmaschuk R. (2003). Modernist trends in the work of Ukrainian composers Lviv 20s-30s of the twentieth century: aesthetic and stylistic signs in the context of the era. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Siuta B. (2006). Musical creativity of the 1970-1990s: Parameters of artistic integrity. Kyiv. Gramota [in Ukrainian].

11. Kocipiński A. (Eds.).(1862). Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyj. Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. – Persza sotnia. Wyd. w Kijiwi i Kamińci Pod [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.04.2021
Отримано після доопрацювання 17.05.2021
Прийнято до друку 21.05.2021

УДК 78:001.9-048.23:37.013.2(045)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244479

Цитування:
Микуланинець Л. М. Реалізація ідей життєтворчості в науковій та культурно-освітній діяльності Мирослави Качур. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 174-179.

Mykulanynets L. (2021). Realization of life creative ideas in the scientific, cultural, and educational activity of Myroslava Kachur. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 174-179 [in Ukrainian].

Микуланинець Леся Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії
і методики музичної освіти
Мукачівського державного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6346-6532
l.mikulaninets@gmail.com

РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ В НАУКОВІЙ ТА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИРОСЛАВИ КАЧУР

Мета роботи – розкрити специфіку наукової, культурно-освітньої практики М. Качур у дискурсі реалізації ідей життєтворчості, висвітлити значення здобутків мисткині у розвитку українських цивілізаційних процесів. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні біографічного, аналітичного, історичного, системного підходів, що дозволило комплексно опанувати основні віхи творчості М. Качур, означити їх вплив на національну культуру. **Наукова новизна.** У статті вперше експліковано досягнення М. Качур у вимірі імплементації завдань життєтворчості. **Висновки.** Професійна практика М. Качур – сфера реалізації ідей креативного буття. Вони сформувалися ще в роки студентства, протягом фахової діяльності поглиблювалися, зазнавали трансформацій, відповідно до інноваційних гуманістичних тенденцій, довершувалися в багатогранних напрямах роботи. Праця М. Качур має декілька магістральних ліній: наукова – дослідження проблем музичного навчання, рецензування статей та авторефератів, керівництво дипломними студіями та ін.; педагогічна – викладання в освітніх закладах різного рівня (школа, коледж, університет, курси підвищення кваліфікації вчителів), підготовка методичних видань, репертуарних збірок та ін.; культурно-організаційна – управління структурними підрозділами університету, налагодження партнерства з провідними ЗВО; проведення конференцій, форумів, майстер-класів, семінарів із залученням знакових українських вчених, виконавців; членство в журі конкурсів, фестивалів; провадження громадських соціальних акцій, проектів та ін. Сутнісними якостями мистецького буття М. Качур є: системний аналіз дійсності, свідоме направлення зусиль до її творчого перетворення; активна взаємодія з оточуючим середовищем; продуктивність, що проявилася в ґрунтовних досягненнях у всіх сферах роботи; постійне вдосконалення власних здібностей тощо. Життєтворчість М. Качур значно вплинула на національний культурний поступ. Успішна праця майстрині – відповідь на актуальні гуманітарні виклики часу. Здобутки діячки сприяли вирішенню багатьох освітніх проблем, отримали застосування у викладанні її вихованців, які, ґрунтуючись на засадах своєї наставниці, продукують свої авторські методи та підходи звершення змісту сучасного музичного навчання.

Ключові слова: життєтворчість, мистецька освіта, наукова діяльність, М. Качур.

Mykulanynets Lesya, *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department of Mukachevo State University*

Realization of life creative ideas in the scientific, cultural, and educational activity of Myroslava Kachur

The purpose of the article is to reveal the specifics of M. Kachur's scientific, cultural, and educational practice in the discourse of realization of life creative ideas, to highlight the significance of the artist's achievements in the development of Ukrainian civilization processes. **The methodology** consists of the application of biographical, analytical, historical, systemic approaches, which allowed to comprehensively mastering the main directions of M. Kachur's creativity, to determine their influence on the national culture. **Scientific novelty.** In the article, for the first time, the achievements of M. Kachur in measuring the implementation of life-creating tasks are explained. **Conclusions.** M. Kachur's professional practice is the sphere of realization of creative life ideas. They were formed during student years, deepened throughout professional activities, underwent transformations and in accordance with the innovations of humanistic tendencies, were completed in multifaceted areas of work. Mrs. Kachur's work has several main lines: scientific - research of music education problems, articles, and theses reviewing, management of diploma studios, etc.; pedagogical - teaching in educational institutions of different levels (school, college, university, teacher training courses), preparation of methodical publications, repertoire collections, etc.; cultural and organizational - management the structural units of the university, establishing partnerships with leading institutions of higher education; holding

©Микуланинець Л. М., 2021

conferences, forums, master classes, seminars with the involvement of leader Ukrainian scientists, performers; membership in the jury of competitions, festivals; conducting public social actions, projects, etc. The essential qualities of Myroslava Mykhailivna's artistic life are systematic analysis of reality, conscious direction of efforts to its creative transformation; active interaction with the environment; productivity which manifested itself in solid achievements in all areas of work; constant improvement of own abilities, etc. M. Kachur's creative life significantly influenced the national cultural progress. Many years of master's successful work is a response to the current humanitarian challenges of the time. The achievements of this personality contributed to the solution of many educational problems, were used in the teaching of her students, who based on the principles of their mentor were producing their own methods and approaches to the content of modern music education.

Keywords: life creativity, art education, scientific activity, M. Kachur.

Актуальність теми дослідження. Сучасні світові соціокультурні процеси означені трансформаціями, що спричинені розвитком технологій. Це призводить до формування такої цивілізації, де центральним є постійне прагнення прогресу та інновацій. У цьому контексті антропологічні питання набувають особливої вагомості, оскільки існує загроза розчинення так званої «традиційної» людини у новому типі «електронної» персони. Перед нинішнім суспільством гостро постала квестія збереження гуманістичної природи особистості, здатності її емоційно-інтелектуально переживати різні явища, можливості творити, самореалізовуватися, самоствердуватися. Все більшої значущості отримує концепція життєтворчості, в рамках якої втілюються зазначені категорії.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська гуманітаристика вивчає життєтворчість у багатоманітних аспектах: філософському (Н. Богданова, Л. Зіганшина, О. Наконечна та ін.), соціальному (Ю. Пурло, Л. Романовська, А. Соболєва та ін.), психологічному (С. Добровольський, О. Демчук, Н. Іванцев, Т. Шелех та ін.), педагогічному (М. Качур, Л. Сохань, Т. Франчук та ін.), культурологічному (Н. Богданова, О. Попович та ін.) тощо. Актуальні праці, що висвітлюють дану дефініцію в біографічному та персонологічному вимірі (А. Бойко, Н. Іванова, В. Крупка, Н. Проскочило, В. Ткаченко, Т. Чернета та ін.). При відмінностях наукових підходів спільним є усвідомлення сутнісних параметрів поняття: складний, суперечливий процес розуміння особистістю власних онтологічних завдань, активізація внутрішніх й зовнішніх резервів задля втілення їх у діяльності з метою самоактуалізації та самореалізації. Довершеність креативного існування суб'єкта демонструється через якісне перетворення соціокультурного простору.

Особливо важливо осягати здобутки майстрів, чия професійна практика засвідчила виконання буттєвих цілей і тим самим сприяла національному духовному поступу. У цьому аспекті знакова постать Мирослави Михайлівни Качур – кандидата педагогічних наук, доцента, Заслуженого працівника освіти України, авторки понад сімдесяти публікацій з проблем музичного навчання та виховання. На методичних здобутках мисткині ґрунтуються викладацькі системи багатьох вчителів Закарпаття, її дослідницькі надбання стали теоретичною базою сучасних гуманітарних розвідок (С. Васильєва, Т. Гавлітіна, О. Жаровська, А. Леоненко, В. Мірошниченко та ін.). Професійний шлях пані Мирослави проаналізований у історично-презентаційному виданні «Почесні імена України – еліта держави». Однак потребує цілісного опанування її діяльність з позиції реалізації завдань креативного буття.

Мета дослідження – розкрити специфіку наукової, культурно-освітньої практики М. Качур в дискурсі реалізації ідей життєтворчості, висвітлити значення здобутків мисткині у розвитку українських цивілізаційних процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження. М. Качур народилася 9 березня 1961 року в с. Ділове Рахівського району Закарпатської області. Родинна атмосфера була наповнена любов'ю, повагою, добротою, шанобливим ставленням до людей, постійною потребою самовдосконалюватися. Ці високі моральні ідеали визначили рівень особистісних взаємин та професійної практики Мирослави Михайлівни.

Після закінчення загальноосвітньої та музичної шкіл М. Качур вступає до Мукачівського педагогічного училища на музичний відділ (1976 р.). Вона навчається у корифеїв закладу: Ж.Є. Давиденко, Т.В. Зінкевич, Л.Л. Шкоби та ін. Студіювання сприяло формуванню: педагогічної, сценічної культури; диригентських, піаністичних навичок; лідерських якостей, організаційних вмінь. Але найважливішим досягненням першого етапу фахового вдосконалення пані Мирослави стало самоствердження через

творчу діяльність, розуміння власної мистецької стратегії, усвідомлення свого життєвого призначення, побудова активної моделі буття.

З 1980 по 1984 роки М. Качур – студентка Київського педагогічного інституту ім. М. Горького (нині Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова). Цей період позначений особистісною та професійною комунікацією з низкою провідних діячів, які спрямовували вектор еволюції українського виконавства й дослідницької думки. Знаковими постатями для Мирослави Михайлівни виступили: доктор педагогічних наук, професор О.П Щолокова – під її орудою вона займалася грою на фортепіано, а також здійснювала перші кроки на науковому поприщі; кандидат мистецтвознавства, доцент, композитор В.А. Уманець – у його класі вправлялася по диригуванню; доцент Н.І. Грицюк – лекції викладачки сприяли еволюції музикознавчого мислення, актуалізації креативного потенціалу.

У цілому навчання в інституті ознаменувалося: накопиченням культурно-освітнього, соціального, індивідуального досвіду; подальшим розвитком кругозору, аксіологічних орієнтирів; кристалізацією життєтворчих ідей М. Качур. Серед пріоритетів, що визначили буттєву і професійну стратегію, слід означити: ціннісне відношення до людей, професії, всього оточуючого середовища; побудову суб'єктивної картини світу, де домінує дієвість, любов, підтримка; наявність життєвої мети й бажання самоактуалізуватися через її реалізацію; вміння долати складнощі, не акцентувати увагу на негативі, бути поблажливим до недоліків інших; можливість бачити перспективу навіть у кризових ситуаціях; вміння мобілізовувати внутрішні ресурси, робити якісні мистецькі зрушення задля поступу національної духовності тощо.

Педагогічна діяльність – магістральна в процесі довершення мети креативного існування Мирослави Михайлівни. Почавши кар'єру вчителем музики загальноосвітньої школи, ставши фахівцем вищого ґатунку, здобувши визнання у професійних колах, діячка прагнула передати знання студентам. Саме тому з 1989 року вона почала викладати в Мукачівському педагогічному училищі (нині фаховий коледж), де вела дисципліни «Методика музичного виховання», «Музика», «Педагогічна практика», «Хоровий клас». Зміст курсів акумулював багаторічні напрацювання М. Качур, а також студії видатних українських майстрів.

З 2001 по 2010 роки пані Мирослава обіймала посаду завідувачки музично-педагогічним відділенням. Мисткиня, з одного боку, розвивала освітні традиції, закладені її попередниками, з іншого – зафундувала ряд новацій. В інституції створювалися колективи «Троїсті музики» (кер.В. Куцин), вокальні тріо «Лілея» та квінтет «Чорногора», ансамбль пісні й танцю «Пролісок» (кер. Е. Куцин), продовжували свою практику вже існуючі (звання «Народний» отримали «Любисток» (кер. Л. Мусієць), «Цімборики» (кер. Т. Зінкевич), «Латірчанка» (кер. Н. Шляхта); закуплені унікальні народні музичні інструменти; виконавці закладу здійснювали гастрольні виступи по містам і селам Закарпаття; вперше у 2007 р. відбулася презентація здобутків училища в обласній філармонії; видавалися репертуарні збірки; проходили Всеукраїнські семінари викладачів музичного мистецтва західного регіону, проводились наукові конференції, відкриті практики, концерти тощо.

Поступ установи вплинув і на той факт, що на його базі в 2003 р. було засновано Мукачівський гуманітарно-педагогічний інститут (2009 р. – реорганізований у Мукачівський державний університет). Мирослава Михайлівна брала дієву участь у розбудові ЗВО, певний час була деканом музично-педагогічного факультету, розробляла навчальні плани та програми, за якими провадилась підготовка майбутніх фахівців.

Значний методичний, творчий, управлінський досвід М. Качур отримав наукове вираження. У 2010 р. вона успішно захистила кандидатську дисертацію «Патріотичне виховання молодших школярів засобами художнього краєзнавства» (наук. кер.: д. псих. н., проф., дійсний члена НАПНУ І.Д. Бех). Тема дослідження не тільки синтезувала напрацювання мисткині, але й втілила її культурно-громадську позицію, де дієва любов до рідного краю є визначальною.

Наступним етапом реалізації ідей життєтворчості М. Качур стала науково-педагогічна діяльність у вищій школі. Ще з 2003 р. майстриня викладала в Мукачівському гуманітарному інституті, а з 2010 по 2019 роки очолювала музичні кафедри Мукачівського державного університету. Зазначений період характеризується напруженою працею задля модернізації змісту мистецької освіти. Мирослава Михайлівна вдосконалила, відповідно до сучасних умов підготовки

фахівців, базові дисципліни («Методика музичного виховання», «Музика») та різні види практики; створила низку нових навчальних курсів («Художньо-педагогічні технології на уроках мистецтва», «Методика викладання інтегрованого курсу "Мистецтво", «Сучасні технології мистецької освіти» та ін.); стала гарантом освітньо-професійної програми Середня освіта («Музичне мистецтво») тощо.

Креативні погляди, методичні засади М. Качур значно підняли рівень професійної музичної освіти Закарпаття. Вони отримали своє продовження і вираження у практиці її учнів. Випускники Мирослави Михайлівни продуктивно працюють у закладах дошкільної та загальної середньої освіти, позашкільних установах, ВНЗ. Вони неодноразово ставали переможцями І, ІІ, ІІІ-го турів Всеукраїнського конкурсу «Вчитель року» в номінації «Музичне мистецтво».

Завідування кафедрою ознаменувалося довершенням великої кількості наукових і творчих задумів. Ця стаття не може охопити весь спектр заходів, втілених за підтримки, активної участі мисткині. Тому означимо лише знакові для розвитку регіональної культури. Пані Мирослава виступила авторкою й одним із організаторів Всеукраїнської конференції «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (2012–2016 рр.). На ній обговорювались актуальні проблеми педагогіки, мистецтвознавства, культурології, проводилися майстер-класи провідних національних музикантів-практиків, налагоджувалася співпраця між вчителями загальноосвітніх шкіл та вченими.

З ініціативи М. Качур в університеті започатковано проект «Мистецькі зустрічі», у межах якого щорічно реалізовуються: «Тиждень професійної майстерності», відкриті публічні лекції, методичні тренінги та семінари. Зусиллями Мирослави Михайлівни на спеціальності 014 «Середня освіта» (Музичне мистецтво) нормалізовано роботу студентського наукового товариства, здійснено ряд конференцій («Шедеври камерної музики», «Феномен Д.Бортнянського в контексті української й світової музичної культури», «Композиторська та музично-педагогічна спадщина М.Д. Леонтовича у культурно-освітньому просторі XXI століття», «Творчість Й.Штрауса у контексті розвитку західноєвропейської музичної культури XIX століття», «Творчість М. Скорика у світлі тенденцій мистецтва сьогодення» та ін.).

Організаційна практика Мирослави Михайлівни була також направлена на партнерство й співробітництво з провідними українськими мистецькими навчальними закладами: Львівською національною музичною академію ім. М.В. Лисенка, Національним педагогічним університетом ім. М.П. Драгоманова, Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, Дрогобицьким державним педагогічним університетом ім. І.Я. Франка, Закарпатською академією мистецтв, Барським гуманітарно-педагогічним коледжем ім. М.С. Грушевського та ін.

Управлінська діяльність М. Качур стала успішною завдяки: здатності мисткині орієнтуватися у різноманітних буттєвих ситуаціях, швидко приймати необхідні міри задля вирішення завдань студіювання; вмінню прогнозувати наслідки певних дій, нести за них відповідальність; таланту налагоджувати стосунки з людьми, знаходити аргументи для залучення їх до командної роботи; майстерності бачити світ прекрасним тощо.

Ще однією вагомою віхою довершення завдань життєтворчості пані Мирослави є дослідницька робота. Мисткиня – авторка великої кількості публікацій, присвячених актуальним питанням підготовки майбутніх спеціалістів освітньої галузі, інноваційним підходам у формуванні особистісних та фахових якостей педагогів-музикантів. Вона керує написанням студентських робіт. Неодноразово була залучена до редколегії збірників за матеріалами конференцій, журналу «Науковий вісник Мукачівського державного університету» (Серія «Педагогіка і Психологія»). Систематично здійснює рецензування методичних видань, статей, авторефератів. З 2014 року – дійсний член-кореспондент Української академії акмеологічних наук.

М. Качур має активну громадську позицію. Вона ініціаторка проведення благодійних акцій, до участі в яких вмотивовує здобувачів вищої освіти. Мирослава Михайлівна є головою журі Всеукраїнського конкурсу дитячої естрадної пісні «Різдвяна зірочка», Міжнародного фестивалю-конкурсу народного мистецтва «Смарагдові витоки», членом комісії Мукачівської культурної премії ім. О.В. Духновича.

Пані Мирослава систематично читає лекції в Закарпатському інституті післядипломної педагогічної освіти. Її доповіді висвітлюють проблеми впровадження Державних стандартів до змісту навчально-виховного процесу НУШ,

застосування художньо-педагогічних технологій у мистецьке студіювання та ін.

Життєтворчі ідеї не змогли б реалізуватися повною мірою без особливих особистісних якостей М. Качур. Вона є доброю, чуйною, відкритою, простою, щирою, готовою в усякій ситуації прийти на допомогу. Коло друзів діячки надзвичайно широке, об'єднує людей різних професій, вікових категорій, культурних уподобань. Студенти товаришують з нею і після закінчення навчання, отримують професійну, буттєву підтримку. Пані Мирослава – прекрасна дружина, мама, ніжна бабуся, яка вміє створити для родини атмосферу любові, довіри, душевної теплоти, затишку. Цілком закономірно, що доля не завжди прихильно ставилися до мисткині. Були часи випробовувань, важких розчарувань, зневіри. Однак її багатогранний талант проявився у вмінні прощати, оптимістично мислити, йти вперед до означених вершин.

Плідна фахова діяльність М. Качур отримала суспільне визнання. Вона відзначена низкою почесних грамот, нагороджена знаком «Відмінник освіти України» (2007 р.), а 2019 р. їй присвоєно Почесне звання «Заслужений працівник освіти України».

Нині Мирослава Михайлівна активно займається науково-педагогічною роботою, приймає участь у конференціях, Всеукраїнських вебінарах, є членом журі престижних регіональних конкурсів, сповідує активну громадську патріотичну позицію. Її життя насичене великим змістом, мистецькими планами, які в майбутньому обов'язково знайдуть свій продуктивний вияв.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє нам констатувати, що професійна практика М. Качур – сфера реалізації ідей життєтворчості. Креативна концепція існування майстрині сформувалася ще в роки студентства, протягом фахової діяльності поглиблювалася, зазнавала трансформацій, відповідно до інноваційних гуманістичних тенденцій, довершувалася в багатогранних напрямах роботи. Праця пані Мирослави має декілька магістральних ліній: наукова – дослідження проблем музичного навчання, рецензування статей та авторефератів, керівництво дипломними студіями та ін.; педагогічна – викладання в освітніх закладах різного рівня (школа, коледж, університет, курси підвищення кваліфікації вчителів), підготовка методичних видань, репертуарних збірок та ін.; культурно-організаційна – управління структурними підрозділами університету, налагодження партнерства з провідними ЗВО; проведення конференцій, форумів, майстер-класів, семінарів із залученням знакових українських вчених, виконавців; членство в журі конкурсів, фестивалів; провадження громадських соціальних акцій, проектів та ін.

Сутнісними якостями мистецького буття Мирослави Михайлівни є: системний аналіз дійсності, свідоме направлення зусиль до її творчого перетворення; активна взаємодія з оточуючим середовищем; продуктивність, що проявилася в ґрунтовних досягненнях у всіх сферах роботи; постійне вдосконалення власних здібностей тощо.

Життєтворчість М. Качур значно вплинула на національний культурний поступ. Успішна праця майстрині – відповідь на актуальні гуманітарні виклики часу. Здобутки діячки сприяли вирішенню багатьох освітніх проблем, отримали застосування у викладанні її вихованців, які, ґрунтуючись на засадах наставниці, продукують свої авторські методи та підходи звершення змісту сучасного музичного навчання.

Представлена стаття не розкриває усі аспекти творчості М. Качур. Логічним продовженням дослідження імплементації концепції креативного буття мисткині може стати аналіз практики її учнів. Перспективним також вважаємо студіювання літопису Мирослави Михайлівни з позиції інтелектуальної та наукової біографії.

Література

1. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 302 с.

2. Енциклопедія освіти / гол. ред. В.Г. Кремень; Акад. пед. наук України. К. : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

3. Качур М. М. Навчально-виховна та науково-дослідна діяльність кафедри педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва Мукачівського державного університету в сучасному освітньому просторі. Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова. Серія "Теорія і методика мистецької освіти". К.: НПУ, 2013. Випуск 14(19). Ч. 2. С. 207 – 210.

4. Качур М. М. Реалізація ідей педагогіки життєтворчості у контексті гуманізації змісту професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія "Педагогіка та психологія". Мукачево: МДУ, 2015. №2(2). С.63 – 67.

5. Качур М.М. Почесні імена України – еліта держави : історично-презентаційне видання / авт.

упоряд. Я. Я. Білейчук. К. : Логос Україна, 2021. Т.VI. С. 176.

6. Химинець В.В., Стрічик П.П., Качур Б.М., Талапканич М.І. Освіта Закарпаття : монографія. Ужгород: Карпати, 2009. 464 с.

7. Щербан Т.Д. Мукачівський державний університет: історичний вимір його становлення та перспективи розвитку. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія "Економіка". Мукачево: МДУ, 2015. Випуск 2(4).Частина 1. С.9 – 11.

References

1. Bohdanova N. (2011). The culture of life creativity of the individual. Philosophical and ideological analysis. Kyiv: NPU imeni M. P. Draghomanova [in Ukrainian].

2. Kremenj V. G. (Eds.) (2008). Encyclopedia of Education. Akad. ped. nauk Ukrajiny. Kyiv: Jurinkom Inter [in Ukrainian].

3. Kachur M. M. (2013). Educational and research activities of Pedagogy of Music Education and Performing Arts Department of Mukachevo State University in the modern educational space. Naukovyj chasopys Nacionaljnogho pedaghoghichnogho universytetu im. M.P.Draghomanova. Serija "Teorija i metodyka mystecjkoji osvity", 14 (19), P.2, 207-210 [in Ukrainian].

4. Kachur M. M. (2015). Implementation of life creativity pedagogy ideas in the context of humanization the content of future music art teacher professional training. Naukovyj visnyk Mukachivsjkogho derzhavnogho universytetu. Serija "Pedaghoghika ta psykhologhija", №2 (2), 63 – 67 [in Ukrainian].

5. Bilejchuk Ya. (Eds.) (2021). Kachur M. M. Honorary names of Ukraine - the elite of the state: reference and bibliographic publication, Vol.VI (pp.171). Kyiv: Loghos Ukrajina [in Ukrainian].

6. Khymynecj V. V., Strichyk P. P., Kachur B. M., Talapkanych M. I. (2009). Education of Transcarpathia. Uzhghorod: Karpaty [in Ukrainian].

7. Shherban T. D. (2015). Mukachevo State University: the historical dimension of its formation and prospects for development. Naukovyj visnyk Mukachivsjkogho derzhavnogho universytetu. Serija "Ekonomika", 2 (4), P. 1, 9 – 11 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 31.05.2021
Отримано після доопрацювання 22.06.2021
Прийнято до друку 05.06.2021

УДК 78.087.68(075.8)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244480

Цитування:
Світайло С. В. Підготовка викладачів музичного мистецтва у класі вокального ансамблю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 180-184.

Svitylo S. (2021). Preparation of lectures on musical arts in the class of vocal ensemble. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 180-184 [in Ukrainian].

Світайло Світлана Валеріївна,
кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-8472-7922
svit1977@gmail.com

ПІДГОТОВКА ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КЛАСІ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

Мета роботи — розглянути методичні аспекти підготовки викладачів музичного мистецтва у класі вокального ансамблю, завдяки якому вони набувають умінь і навичок, що логічно співвідносяться з вокальними і педагогічними, хормейстерськими завданнями їх професійної діяльності. Наголошено, що головною і специфічною складовою фахової компетентності є, передусім, здатність до музично-виконавської діяльності, зокрема вокальної, яка становить основу роботи з музичного розвитку учасників вокального ансамблю чи хорового колективу. Завдання полягає в розкритті основних методичних аспектів, важливих у процесі ансамблевого виконання, зокрема на досягненні узгодженості, врівноваженості всіх компонентів, злагодженого звучання партій, окремих вокалістів, усього колективу під час співу. **Методологічну** основу статті становлять теоретичні методи аналізу і синтезу, завдяки яким охарактеризовано основні складові, роль кожного з видів ансамблю (інтонаційного, метроритмічного, дикційного), їх органічне поєднання, розкрито особливості окремих видів ансамблю, роль і значення кожного з них. Зазначено, що естрадний вокальний ансамбль має специфічні особливості, які характеризують його як різновид сучасного музичного виконавства. Він репрезентує нову стилістику в популярній музиці, нові форми колективного вокального виконавства (жіночі, чоловічі, мішані; вокально-інструментальні ансамблі, рок-групи і поп-групи тощо). **Наукова новизна** роботи полягає в зосередженні уваги на методичних прийомах роботи з вокальним колективом, який прагне виробити свою індивідуальну манеру виконання. **Висновки.** Стрімкий розвиток естрадного вокального виконавства, сольного й ансамблевого сприяв тому, що протягом останніх десятиліть в Україні значно розширилась мережа вищих навчальних закладів з музично-педагогічної підготовки фахівців за спеціальністю «естрадний спів», що передбачає можливість їх фахової діяльності як виконавців у вокальних ансамблях і, водночас, як керівників таких колективів, а це потребує належного методичного забезпечення навчального процесу в закладах вищої професійної освіти.

Ключові слова: викладач музичного мистецтва; вокально-ансамблеве виконавство; методика роботи з вокальним ансамблем; музично-педагогічна підготовка.

Svitylo Svitlana, *candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer, Department of Academic and Pop Vocals, Institute of Arts, Kyiv University of Boris Greenschenko*

Preparation of lectures on musical arts in the class of vocal ensemble

The purpose of the article is to consider the methodological aspects of training music teachers in the class of a vocal ensemble. thanks to which they acquire skills and abilities that are logically correlated with vocal and pedagogical, choir tasks. It is emphasized that the main and specific component of his professional competence is primarily the ability to perform music, including vocal, which is the basis of his work on the musical development of members of a vocal ensemble or choir. The task is to reveal the main methodological aspects that are important in the process of ensemble performance, in particular, to achieve coherence, the balance of all components, harmonious sound of parts, individual vocalists, the whole group while singing. **The methodology** of the article is theoretical methods of analysis and synthesis, which characterize the main components of the role of each type of ensemble (intonation, metrorhythmic, diction), their organic combination, revealed the features of individual types of ensemble, the role and significance of each. It is noted that the pop vocal ensemble has specific features that characterize it as a kind of modern musical performance. He represents a new style in popular music, new forms of collective vocal performance (female, male, mixed; vocal-instrumental ensembles, rock bands, and pop groups, etc.). **The scientific novelty** of the work is the focus on the methods of working with a vocal group that seeks to develop their own, individual manner of performance. **Conclusions**. The rapid development of pop vocal performance, solo, and the ensemble has contributed to the fact that in recent decades in Ukraine has expanded the network of higher educational institutions for music and pedagogical training in "specialty singing", which provides the possibility of their professional activities as performers in vocal ensembles and, at the same

©Світайло С. В., 2021

time, as leaders of such collectives. and this requires proper methodological support of the educational process in institutions of higher professional education.

Keywords: teacher of music art; vocal and ensemble performance; methods of working with a vocal ensemble; musical and pedagogical training.

Актуальність теми дослідження. Сучасне вокальне ансамблеве виконавство різноманітне за своїми жанровими і стильовими ознаками, складом колективів. Естрадний ансамблевий спів досить новий різновид вокального виконавства, що набув особливо активного розвитку, починаючи з середини XX століття, коли формувались вокально-інструментальні групи (дуети, тріо тощо) у складі до 10-15 виконавців. Для них було створено багатий репертуар, розрахований на різні склади виконавців (жіночі, чоловічі, мішані), часом за участю хору й інструментальних ансамблів, навіть оркестру. Протягом 60-70-х років значної популярності в Україні набули відомі вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) «Мрія», «Смерічка», «Кобза», «Світязь», «Медобори» та інші. У наш час естрадне вокального виконавство настільки різноманітне, що фахівці характеризують його як стилістично строкате, несподівано оригінальне. Це виявилось у творчості багатьох вокально-інструментальних гуртів. Так, у другій половині 1980-х років розвивається українська рок-музика, представлена такими гуртами, як «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Танок на майдані Конго», «Крихітка», «Скрябін», «Тартак», «Плач Єремії», «Кому Вниз», «Мертвий півень», «Веремій», «Один в каное» та інші. Серед колективів академічного спрямування відомі вокальні ансамблі «Піккардійська терція» і «Менсаунд» тощо.

Очевидно, такий бурхливий розвиток естрадного вокального виконавства сприяв тому, що протягом останніх десятиліть в Україні значно розширилась мережа вищих навчальних закладів з музично-педагогічної підготовки фахівців за спеціальністю «естрадний спів», які, крім суто виконавських компетенцій, набувають і педагогічних як викладачі музичного мистецтва. У зв'язку з цим, актуалізується питання методичного забезпечення навчального процесу з підготовки естрадних вокалістів і викладачів музичного мистецтва в системі закладів вищої музично-педагогічної освіти. Традиційні навчально-методичні матеріали мало перевидаються у наш час, крім того, вони потребують певних уточнень, адже значних змін зазнало естрадне виконавство, зокрема й вокальне, в технічному й технологічному аспектах, збагатилась його стилістика, а це вимагає від учасника й керівника вокального ансамблю володіння відповідними фаховими компетенціями.

Здобуваючи основну вокальну підготовку у класі з вокалу, студенти збагачують і поглиблюють її, опановуючи методикау роботи з вокальним ансамблем, тобто вони набувають умінь і навичок як майбутні вчителі музичного мистецтва. Зважаючи на комплексний характер фахової компетентності, варто визначали її структурні компоненти, що логічно співвідносяться з вокальними і хормейстерськими педагогічними завданнями в роботі викладача музичного мистецтва. Головною і специфічною складовою його фахової компетентності є здатність до музично-виконавської діяльності, зокрема вокальної, яка становить основу його роботи з музичного розвитку учасників вокального ансамблю чи хорового колективу.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання підготовки викладача музичного мистецтва засобами естрадного вокалу привертають увагу багатьох дослідників сфери сучасної професійної освіти. Так, про жанрово-стильові особливості естрадного вокального мистецтва, а також про методичні аспекти навчання естрадного співу, зокрема виховання музичного смаку виконавців, підготовку співака до публічного виступу розкрито у працях Д. Бондаренка [1], А. Даценка [2], В. Живова [3], С. Юрчука [6]. Так, Д. Бондаренко розглядає специфіку роботи з вокальним ансамблем під час фахової підготовки в умовах навчального процесу з використанням можливостей сучасної інформаційної техніки і засобів сценічної постановки концертних номерів. Він наголошує: «Сьогодні вчитель музичного мистецтва повинен на достатньому рівні оволодіти вокально-хоровими вміннями, щоб залучати учнів до позаурочної навчальної роботи у вокально-хорових колективах, а згодом залучати їх до виконавської діяльності в шкільних концертах. Саме тому важливою є організація навчальної діяльності студентів під час співу у вокальному ансамблі, коли викладач прищеплює вокальну культуру, сприяє розширенню світобачення, їхнього духовного розвитку. Важливим компонентом вокально-методичної підготовки студентів є формування вокально-виконавської культури, естетичного

смаку» [1, 68]. Т. Смирнова також наголошує на необхідності формувати здатності ансамблевого співу студентів у процесі їх професійної підготовки [5], а М. Михаськова вважає, що готовність вчителя музичного мистецтва працювати з вокальним ансамблем становить одну з неодмінних його фахових компетентностей [4] Конкретні методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з хорового диригування пропонує Л. Ярошевська, окремо зосереджуючи їх увагу на особливостях кожного з видів ансамблю і методах їх досягнення [7]

Мета статті — розглянути методичні аспекти підготовки викладачів музичного мистецтва у класі вокального ансамблю. завдяки якому вони набуваючи умінь і навичок, що логічно співвідносяться з вокальними і педагогічними, хормейстерськими завданнями.

Виклад основного матеріалу. У класі з вокального ансамблю студенти набувають здатностей оцінювати й аналізувати вокальні твори, враховуючи особливості індивідуального стилю композитора, співвідносити їх з реальними виконавськими можливостями співаків, визначати мету і завдання навчально-творчої роботи з окремими виконавцями, з вокальною партією, а також добирати репертуар відповідно до виконавських можливостей співаків, вокального колективу загалом, опановують методику хормейстерської роботи з вокальним колективом.

Поняття ансамблю (від французького *ensemble* – разом) у музичному виконавстві має кілька значень: ансамбль як спільне виконання твору кількома музикантами; ансамбль як художньо довершене звучання у процесі спільного виконання музичного твору, узгодженість, врівноваженість всіх компонентів [3, 69]; музичний твір, призначений для виконання невеликою групою співаків або інструменталістів;

Щоб домогтися ансамблевого співу, керівник колективу має стежити за правильним співвідношенням у співаків інтонації, сили звуку, тембру, дикції, артикуляції, за їхнім умінням чути свою партію, спільне звучання, співвідносити з ними свій спів. Для злитості голосів за їх тембром і силою необхідно виробляти у співаків однакову манеру співу, однакові вокальні прийоми формування звука. Розрізняють природний і штучний ансамбль. Природний ансамбль утворюється за однакових теситурних умов, завдяки рівномірному використанню регістрів кожної партії, він сприяє найповнішому виявленню вокальних якостей усіх голосів, партій, вокального колективу загалом. У штучному ансамблі партії звучать у різних регістрах і теситурах (наприклад, сопрано – у високій, а інші – у середній). Тому педагогу варто змінити динамічне напруження в партіях, щоб знівелювати теситурну строкатість. Працюючи над природним і штучним ансамблем, необхідно зважати на: склад ансамблю (однорідний, неповний, мішаний), від якого залежить використання відповідних прийомів; теситуру; динамічні нюанси; метроритм. Розрізняють кілька видів ансамблю: інтонаційний, динамічний, тембральний, метроритмічний, дикційний, гомофонно-гармонічний. Щоб досягти загального ансамблю, поєднавши усі ці види в цілісність, необхідно домогтися злагодженості в межах кожного з них. Слід виробляти у співаків однакове відчуття і відтворення динаміки, темпу, ритму, зрештою – однакове переживання змісту твору.

Зокрема, інтонаційний ансамбль потребує повного злиття всіх голосів за висотою, адже за його відсутності в межах партії неможливий загальний ансамблевий (чи хоровий) стрій. Необхідно, щоб співаки вирівнювались за тоном, який задає хормейстер, за строєм супроводу, за провідними співаками.

Інший аспект — динамічний ансамбль, врівноваженість звучання за силою і гучністю голосів. Тут важлива однакова кількість співаків у партіях, однакові теситурні умови, художні завдання, а також розуміння авторського задуму. Слід зважати на взаємодію динаміки і темпоритму, на злагодженість голосів за силою звука. У високій теситурі динамічні можливості зростають від *forte* до *fortissimo*, у середній теситурі – від *pianissimo* до *forte*, у низькій теситурі – від *pianissimo* до *mezzo forte* . Якщо вокальні партії перебувають в однаковій теситурній позиції (високій, середній низькій), тобто йдеться про природний ансамбль, то досягти динамічного ансамблю не так і складно. Коли ж теситурні умови різні, скажімо, сопрано у високій, а інші партії в середній, то керівнику ансамблю, хормейстеру доцільно збалансувати їх. Більшість вокально-хорових творів мають мішаний виклад музичного тексту, тому необхідні різні види динамічного ансамблю.

Метроритмічний ансамбль вимагає ритмічної і дикційної цілісності в озвучуванні співаками кожної партії і належного співвідношення метроритму між партіями. Виконавська ритміка увиразнює художні особливості твору, зміна ритму – це один із

засобів образності в музиці. Працюючи над ритмічним ансамблем, варто дотримуватися правил взяття дихання у тому темпі, якого вимагає виконуваний твір. Особливе значення має й одночасний вступ співаків, їх уміння співати разом, ритмічно чітко, одночасно вимовляти слова, гнучко змінювати темп, разом брати дихання.

Дикційний ансамбль — це однакова для всіх співаків манера вимовляння слів під час співу. Адже сутність вокального твору, його художні особливості матимуть естетичний вплив на слухача лише за умови, якщо, крім мелодії, гармонії, ритму, він в усій повноті сприйматиме зміст і поетичного тексту. Тут важливі не просто чітка вимова, а й виразні логічні наголоси в музично-поетичних фразах. Педагогу як керівнику вокального колективу варто зважати на дотримання виконавцями правильної артикуляції. Вокальна дикція має свої особливості, у поєднанні з інтонацією вона є засобом інтерпретації твору і створення художнього образу.

На відміну від академічного вокалу, в естрадному ансамблі використовуються дещо інші прийоми звукоутворення, завдяки чому формується новий інтонаційно-музичний образ. Виражальні особливості в естрадному співі залежать від стилю виконуваного твору — джаз, соул, диско тощо, проте його основу становить колективний принцип, що охоплює всі складові творчого процесу: співвідношення ролі і значення окремого вокаліста (як елемента цілого) і колективу становить сутність ансамблевого виконавства загалом. Навчити співати кожного індивідуально і одночасно співати в колективі, чути свою партію і ансамбль загалом — це головне завдання педагога, керівника вокального ансамблю.

Окреме питання — робота над строєм. Стрій – це точне інтонування інтервалів в мелодичному й гармонічному видах мажору і мінору в одноголосному співі (горизонтальний стрій) і в багатоголосому співі (вертикальний стрій). Він становить основу ансамблевого (хорового) співу. Педагогу необхідно щоразу настроювати вокальний колектив (як інструмент), щоб досягти узгодженості між співаками щодо звуковисотності інтонування. Розрізняють два види строю – мелодичний (горизонтальний) як стрій окремої партії і гармонічний (вертикальний) як загальний стрій. Мелодичний стрій – це інтонування мелодичної лінії, інтервалів у їх мелодичній послідовності. Гармонічний стрій пов'язаний з інтонуванням співзвуч (інтервалів, акордів) в їх одночасному звучанні.

Методика роботи над мелодичним строєм зобов'язує постійно тренувати слух співаків в інтонуванні інтервалів в мажорі й мінорі. Досягти точного інтонування допоможе постійне виконання розспівок і спеціальних вправ: співати всі інтервали поступово (від ноти *до* вгору і вниз), відчуваючи тоніку; виконувати діатонічні та хроматичні гами, мажорні і мінорні трихорди, тетрахорди, пентахорди; виконувати вправи зі стрибком на певний інтервал, а потім на його заповнення. Часто труднощі інтонування зумовлені теситурними умовами, особливо високими звуками, які вимагають уміння застосовувати верхній (головний) регістр. Необхідно дотримуватись узгодженості і взаємозв'язку мелодичного і гармонічного строю.

Щоб утримувати стрій під час розучування вокального твору, важливо правильно взяти тональність. Більшість керівників ансамблю обирають авторську тональність, хоч більш доцільно брати на тон нижче, а вже під час концертного виступу — дотримуватись оригінальної тональності.

Унісонний стрій – це злиття співацьких голосів окремої партії (ансамблю) на одновисотних звуках, мета і показник якості і чистоти інтонування. Головне завдання керівника вокального ансамблю – досягти унісону завдяки правильному звукоутворенню, співочому диханню, однаковій вокальній манері. Спочатку керівник ансамблю має прослухати кожного співака і визначити його здатність дотримуватися інтонаційного ансамблю. Тому важливо не поспішати розучувати багатоголосі вокально-хорові твори, адже виховання унісонного співу сприяє становленню ансамблю і строю. Варто запропонувати проспівати спочатку одному голосу, потім – одночасно двом і вирівняти їх звучання, додати третій і далі, щоб досягти ансамблю в партії. Мета керівника вокального ансамблю – звести інтонуючі голоси до унісонного звучання в межах партії, а далі – ансамблю загалом.

Естрадний ансамбль як різновид музичного виконавства має свою специфіку, зумовлену новою стилістикою сучасної популярної музики (диско, «фанк», «соул», «R & B» тощо). Кожен вокальний колектив прагне виробити свою, індивідуальну манеру виконання, що потребує відповідної фахової підготовки, зокрема й шляхом опанування навчальної дисципліни вокальний ансамбль.

Висновки. У процесі фахової музично-педагогічної підготовки вчителя музичного мистецтва навчальна дисципліна методика

роботи з вокальним ансамблем відіграє принципово важливу роль, оскільки надає можливість сформувати у студентів фахові компетентності як вокаліста і як педагога-хормейстера, керівника співочого колективу. З цією метою варто збагачувати й удосконалювати методичне забезпечення навчального процесу з циклу спеціальних дисциплін відповідно до вимог і потреб виконавської і педагогічної практики.

Література

1. Бондаренко Д. В. Вокально-виконавська підготовка сучасного вчителя музичного мистецтва / Загальна педагогіка та історія педагогіки: теорія та методика навчання (з галузей знань). Вип. 13. Т. 2. 2019. С. 64–68. doi https://doi.org/10.32843/2663-6085- 2019-13-2-13

2. Даценко А. С. Вокальний камерний ансамбль (історичний аспект). Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. № 18 (277). Ч. ІІ. С. 15–17.

3. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС. 2003. 273 с.

4. Михаськова М. А. Проблеми формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики // Наук. зап. НДПУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки. 2003. № 2. С. 17−18.

5. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Горлівка: ПП «Видавництво Ліхтар», 2008. 445 с.

6. Юрчук С. В. Робота над вокально-хоровими навичками: метод. посіб. / Хмельницький державний центр естетичного виховання учнівської молоді. Хмельницький, 2011. 22 с.

7. Ярошевська Л .В. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з дисципліни «Хорове диригування». Миколаїв. 2017. 78 с.

References

1. Bondarenko D. (2019). Vocal-executive training of a modern teacher of musical art. General pedagogy and history of pedagogy: theory and methodology of training (from industries). Wip. 13. T. 2. P. 64-68. [in Ukrainian]. doi https://doi.org/10.32843/2663-6085- 2019-13-2-13

2. Datsenko A. (2013). Vocal chamber ensemble (historical aspect). Bulletin of Taras Shevchenko's name. No. 18 (277). Ch. II. 15-17. [in Ukrainian].

3. Zhirov V. L. (2003). Choir Performance: Theory. Technique. Practice: studies. Manual for studies Higher. studies. establishments. Moscow. : Humanit. Ed. Center Vlados. 273. [in Russian].

4. Mikhaskova M. A. (2003). Problems of Forming the Family Competence of the Mayor's Speaker of Music, Nauk. zap NDPU im. M. Gogol. Psychological and pedagogical sciences. № 2. 17-18. [in Ukrainian].

5. Smirnova T. A. (2008). Theory and methodology of dirigentsko-choral ovosti in the earliest mortgages: the psychological and pedagogical aspect: monograph. Gorlivka: 445. [in Ukrainian].

6. Yurchuk S.V. (2011). Work on vocal-choral skills: Method. manual. Khmelnitsky State Center for Aesthetic Education of Student Youth. Khmelnitsky. 22. [in Ukrainian].

7. Yaroshevskaya L. V. (2017). Methodical recommendations for independent work of students in the discipline "Choral Conducting". Mykolaiv. 78. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.03.2021
Отримано після доопрацювання 20.04.2021
Прийнято до друку 26.04.2021

УДК 78.071.1.046.1 (477) : 316.7
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244484

Цитування:
Степурко В. І. Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів під впливом міфів або соціокультурного середовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 185-189.

Stepurko V. (2021). Narrative concepts of modern Ukrainian composers' creations under the influence of myths or socio-cultural environment. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 185-189 [in Ukrainian].

Степурко Віктор Іванович,
композитор, заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2648-4766
viktorstepurko@gmail.com

НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІД ВПЛИВОМ МІФІВ АБО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Метою статті є розкриття сучасного сприйняття світу, що характеризується нагромадженням фактів і подій, які викликають у творчої особистості розгубленість і недовіру до все нових протиріч, неспівпадінь з реальним буттям, формуючи її творче мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття. **Методологія дослідження** базується на дослідженнях Р. Барта, К. Бремона, А. Ж. Греймаса, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера та інших вчених, що розглядали принципи функціонування наративів у містеріях архаїчної доби в історико-культурологічній спрямованості, для виявлення в них спільного або відміннного із сучасністю. Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів розглядаються також у контексті досліджень М. Бахтіна, Е. Бенвеніста, Б. Гаспарова, Е. Падучева та інших, як співвідношення міфу і наративу, зважаючи на спільність в них метафоричності, образності та символізму. **Наукова новизна.** Вперше встановлено, що наративний посил у музичних творах сучасних українських композиторів є висловленням бажання авторів: повернення у суспільний простір інтровертного етосу містичних навіювань древніх еротичних міфів, відродження старовинних міфологізованих історичних образів, міфологічних наративів «живої душі природи», синтезу ідей авангарду та язичницького фольклоризму, язичницької міфології й утаємничених обрядів карпатських мольфарів (магів), утворення наративів, не пов'язаних з жодною конфесійною стилістикою християнських церков, що висловлюють власне розуміння поняття духовності тощо. **Висновки.** Виявлено, що наративне розуміння світу в усіх напрямках цивілізаційної культури: у міфах, легендах, казках, у музиці, кінематографі тощо, засновується на формуванні певних напрямків поведінки особистості як результату взаємодії зі світом. Завершення цього процесу позначається структуруванням і усвідомленням власного «Я» як автонаратора, що розвивається в соціальному середовищі у безперервному творчому русі.

Ключові слова: концепти творчості, творче мислення, наративний посил, автонаратор.

Stepurko Victor, *composer, Honored Artist of Ukraine, winner of the National Prize named after Taras Shevchenko, Ph.D. candidate, Associate Professor, Professor of Academic and Variety vocals and Sound Directing, National Academy of Culture and Arts Management*

Narrative concepts of modern Ukrainian composers' creations under the influence of myths or socio-cultural environment

The purpose of the article is to reveal the modern perception of the world, characterized by the accumulation of facts and events that cause confusion and distrust in the creative personality of new contradictions, discrepancies with real life, forming his creative thinking in a mythological way, based on combinations of different levels of perception. **The methodology** of the study is based on the studies of R. Bart, K. Bremon, AJ Greimas, K. Levi-Strauss, J. Lotman, W. Propp, P. Reeker, and other scholars who have considered the principles of narratives in the mysteries of the archaic era in historical and cultural orientation, to identify in them common or different from modernity. Narrative concepts of contemporary Ukrainian composers are also considered in the context of research by M. Bakhtin, E. Benvenist, B. Gasparov, E. Paduchev, and others, as a ratio of myth and narrative, given the commonality of metaphor, imagery, and symbolism. **Scientific novelty.** It is established that the narrative message is an expression of the authors 'desire: to return to the public space the introverted ethos of mystical suggestions of ancient erotic myths, the revival of ancient mythologized historical images, mythological narratives of the "living soul of nature ", synthesis of avant-garde ideas and pagan folklore, pagan mythology and secret rites of Carpathian molfars (magicians), the formation of narratives that are not related to any confessional style of Christian churches, expressing their own understanding of the concept of

© Степурко В. І., 2021

spirituality, etc. **Conclusions.** It is found that the narrative understanding of the world in all areas of civilization: in myths, legends, fairy tales, music, cinema, etc., is based on the formation of certain areas of personality behavior as a result of interaction with the world. Completion of this process is marked by the structuring and awareness of one's own "I" as a self-narrator, developing in the social environment in a continuous creative movement.

Keywords: concepts of creativity, creative thinking, narrative message, self-narrator.

Актуальність теми дослідження спричиняється тим фактом, що давні міфи постійно переосмислюються, але залишається наративна сутність їх активного впливу на масову свідомість. У свою чергу, наявність образних уявлень про навколишній світ дає можливість утворювати в свідомості окремої людини своєрідну реальність у відповідності до її власного світовідчуття. У цьому сенсі, у формуванні уявної образної сфери, завдяки наративним концептам та супроводжуючим їх емоціям, музика знаходиться на першому місці.

Аналіз досліджень і публікацій. Пізнавальні можливості міфу, як зазначають науковці, простягаються не лише до незвіданих далечінь Всесвіту, але й доторкаються священних глибин кожної соціальної структури, сягають не лише основ творчості, але є й джерелом закодованої інформації, банком універсальних формул філософсько-поетичного осмислення Всесвіту, відкривають енергетичний канал космічної енергії, є тим наратором, що висловлює потребу у пошуку сенсу життя, але є водночас як слабкістю, ілюзією, так і силою. Дослідження Р. Барта, К. Бремона, А. Ж. Греймаса, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера та інших вчених розглядають принципи функціонування наративів у містеріях архаїчної доби в історико-культурологічній спрямованості, для виявлення в них спільного або відміннного із сучасністю, а в дослідженнях М. Бахтіна, Е. Бенвеніста, Б. Гаспарова, Е. Падучева та інших висловлюється теза про співвідношення міфу і наративу, зважаючи на спільність в них метафоричності, образності та символізму як культуротворчої парадигми для різних часів і народностей.

Мета роботи полягає у розгляді композиторської творчості під кутом зору впливу міфів або соціокультурного середовища. Нагромадження фактів і подій, які викликають у творчої особистості розгубленість і недовіру до все нових протиріч, не співпадіння творчих поривань з реальним буттям, формують її творче мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття: сенсорного, візуального, умоглядного, містичного тощо.

Виклад основного матеріалу. Сучасний стан творчого процесу у постмодерністській моделі характеризується використанням практики спонтанної імпровізації, що опирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв’язку між «несвідомим» та світом реальності, висловлюється у композиторській творчості як художній образ і радикально змінює традиційні форми подачі і сприйняття звукової інформації. Новітні форми побудови композиційних структур, в контексті постмодерністського наративу, вимагають і нових підходів у трактуванні естетичної сутності художнього образу, що містить ідеологію, сформовану певною спільнотою, яку й обслуговує.

Так, наприклад, у симфонічному творі Святослава Луньова (1964) «Танці єдинорогів» відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру, напластуванням імпровізаційно-спонтанних рухів різних інструментів, особливо духових, відтворити масований гул, що через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні викликає образи еволюціоністської сентенції: «Як воно було, коли ми були ще тваринами». Такий наративний посил є висловленням бажання автора повернути у суспільний простір інтровертний етос містичних навіювань древніх еротичних міфів. Цікавим є той факт, що виконання цього твору відбувалося в Києві у рамках фестивалю «Гоголь-фесті» в залі Мистецького арсеналу і супроводжувалося малюнками відьмацького образу оголеної жінки на мітлі, розвішаних на стінах.

Оскільки специфіка міфу найбільш чітко виступає у первісній культурі, то розширення уваги сучасних композиторів до такого напрямку відбувається через відродження старовинних міфологізованих історичних образів. Характерним у цьому контексті є твір харківського композитора Юрія Алжнєва (1949) «Кургаль Шу-Нун» (Симфонія священного каменя), присвячений наративам української пра-історії, розшифрованим печерним наскельним написам ритуально-храмового комплексу Шу-Нун (протошумерською мовою — «Рука цариці»), який більше відомий у світі під назвою Кам’яна Могила (Запорізька область). У відповідності до міфологічних моделей, що включені до нових структур у мистецтві, вони переосмислюються і переживають нове життя.

Так, оркестрова палітра твору є насиченою різноманітними ударними інструментами, а музичні інструменти в широкому об'ємі використовують різноманітні шумові прийоми: стукання по деках інструментів, глісандо тощо. До цього слід додати ще й тісні алеаторичні імпровізаційні напластування звукових форм за рахунок хроматизованих сповзаючих мелодичних ліній. Все це утворює утаємничений образ давнини, що проглядається через «пил віків». Мелодика твору своїми обмеженими теситурними умовами натякає на зв'язок зі старовинною монодійністю. Основним принципом розвитку музичної форми є різкі контрасти певних фрагментів, що висловлює наратив періодично «оживаючих» на підсвідомому рівні історичних баталій у безмовній «пустелі віків».

Характерно, що композитор Ю. Алжнєв є керівником фольклорного колективу Харківської філармонії і постійно використовує у своїй творчості давні мотиви, цікавиться міфологічною демонологією давніх часів. У цьому сенсі можна відзначити його твір «Концерт-рапсодія» (Пам'яті мольфара) для кларнета та фортепіано. Як відомо, мольфарами іменують в Карпатах віщунів-ворожбитів і мова тут, очевидно, йде про убивство релігійним фанатом-сектантом мольфара Михайла Нечая. Твір має кілька наративних спрямувань, які прочитуються за іконічними знаками: а) карпатський танцювальний награш, що постійно демонізується за рахунок варіативних змін і появи алогічних мелодичних стрибків у кларнета; б) сонорної фактури фортепіано, що нагадує ефект відлуння в гірських масивах й утаємниченість магічних дійств мольфара; в) мотиву народної пісні карпатського регіону з характерним синкопованим ритмом, що може символізувати у цьому контексті спорідненість душі мольфара з рідним краєм. Знову ж таки, розвиток музичної форми здійснюється тут за контрастним сценарієм – акцентовані удари у партії фортепіано періодично перемежовуються із демонічним вихором кружляння у партії кларнета, що підхоплює за собою й фактуру фортепіано.

Цікавим прикладом впливу міфології на наративну концептуальність є твір «Геза» для флейти, віолончелі і контрабасу українського композитора угорського походження Золтана Алмаші (1975). Твір, очевидно, присвячений легендарній особистості князя Геза з династії Арпад, що сприяв об'єднанню угорських племен і християнізації країни. Стилістика твору сповідує мінімалістичний композиційний напрямок, основу якого складає одна заклична «трембітова» інтонація, що «трактується» інструментами у різних психологічних площинах як: а) енергійний фанфарний заклик, що не отримує реакції у відповідь; б) запитання, що залишається без відповіді; в) роздум, що не приводить до дії; г) очікування нездійсненого, що розчиняється у повітрі як «ехо». З точки зору історичного міфу, адже йдеться про історичну особу, твір сповідує важливий наратив-заклик до єдності, тривоги за крихкість такої ситуації в соціумі й очікувань цивілізаційного поступу в цьому напрямку.

Цікавим також видається й використання З. Алмаші міфологічних наративів «живої душі природи», в контексті стилістики «нової простоти». Так, у його творі «Жєб'є» для віолончелі, скрипки, кларнета, сопілки та відеоряду, в основу покладено принцип звукотворення фонового типу. У цій інсталяції відеоряд є реальним відтворенням природних явищ – жаб'ячого квакання, бджолиного гулу, плину хмарин, хлюпання води, розквітання і згортання яблуневого цвіту тощо. Завершується твір майже розрідженим пуантилістичним прийомом, коли інструменти періодично, з великими паузами лише подають свої окремі звуки. Скидається на те, що наратив цього прийому апелює до завмирання, затухання природних явищ, а зважаючи на екологічну концептуальну спрямованість твору – проблеми нищення і «вмирання» природи.

Геннадій Ляшенко (1938 – 2017) у симфонічному творі «Карпатські новели» (IV ч. Фінал) висловлює наративи історичного періоду в Україні другої половини XX століття, що характеризується проникненням із західної Європи ідей модернізму, висловлених у найрізноманітніших напрямках: від атональності і серійних композиційних структур, до «неофольклорної хвилі», що сповідувала синтез ідей авангарду та язичницького фольклоризму. Використанням найяскравіших оркестрових барв, стиль твору висловлює концертну спрямованість. Тут відбувається ефектне поєднання новітніх авангардних композиційних структур та фольклору карпатського регіону. Визначення жанру новели (іт. novella, від лат. novellas — новітній) висловлює сутність лапідарності зі сконденсованою та яскраво вимальованою дієвістю. Музична форма твору тричастинна з активними першою та третьою частинами й утаємничено-містичною середньою, збудованою на флажолетах струнних інструментів у високому регістрі. У тематизмі поєднуються дві іпостасі: атональні структури, висловлені у конструктивістських

композиційних моделях і фольклорна інтонаційна танцювальна сфера, що набирає обрисів інфернального «скоку» негативної образної сфери.

Структура твору висловлює сутність концертної спрямованості та візуальної зображальності, що засновується на раптових змінах фактурних умов, тембровому та регістровому розмаїтті оркестрових барв. Наративна спрямованість музичного матеріалу та художнього образу висловлює подієвість, пов'язану очевидно з язичницькою міфологію й утаємничими обрядами карпатських мольфарів (магів). Слід зауважити, що в цілому наративна сутність модернізму й висловлюється у відторгненні реалістичної художньої образності й зануренні в містицизм і демонічні образні сфери або їх синтезуванні у формах неоміфології.

Розглянемо для прикладу дві блискучих за композиторським професіоналізмом партитури Ю. Гомельської (1964–2016). Її твір «До сонця» для фортепіано та струнних, за висловом композиторки, зорієнтовано до наративів стихії фольклорного начала з використанням наприкінці у завуальованому вигляді пісенної теми «Вийди, вийди Іванку». Відомо, що цю ж тему використовує у фіналі Першого фортепіанного концерту П. І. Чайковський, який дійсно можна сприймати як гімн радості від споглядання природи, що відроджується. Цьому сприяє швидкий темп, блискуча акордова фактура у фортепіано, що насправді «конкурує» зі звучанням всього симфонічного оркестру. Текст же народної пісні висловлює радість дівчини, що «весни дожидала», віночок для коханого звила «та й повісила на кілочок», що очевидно означає очікування заміжжя. Однак, «Матуся віночка зняла та нелюбові дала. Коли б же я теє знала, я б його розірвала». Тож, за побутовим характером та печальним закінченням пісня не збігається з пафосним наративом твору П. І. Чайковського.

Композиція ж Ю. Гомельської «До сонця» своїм рваним ритмом та машинально повторюваними маленькими поспівками апелює до наративів язичницьких обрядових «диких» танців, а в тихих місцях — до зображальності містичного занурення в потаємні сомнабулічні стани (від лат. Somnus — «сон» і ambulo — «пересуваюся»). Найпоказовішим у цьому сенсі є твір Ю. Гомельської «Phonium-Folk», виконаний на фестивалі нової музики «Два дні, дві ночі» в Одесі. Він демонструє всі засоби музичної і позамузичної стихії для витворення магічного дійства чи то буддійських монахів, чи то східних шаманів. Композиторка Ю. Гомельська, неначе факір, дістає зі «скриньки» все нові й нові химерні фонічні образи «інших світів», що «оживають» у нас на очах.

Висновки. Апробовані в нашому дослідженні наративи складають концептосферу оцінки композиторської творчості в її сучасних естетичних форматах. Контекст запитань, присвячений поняттям художнього стилю (авангардизм, модернізм, постмодернізм, класицизм, романтизм тощо), пов'язаний із осмисленням і самооцінкою композитором власної творчості через використання у постмодерністській естетиці принципу жанрової гібридності та фрагментарності. Але за рахунок утворення в музичному просторі композиторської творчості випадкових звукових феноменів та структурного хаосу як способу їх організації, відбувається розмивання цих понять і скочування творчого процесу до практики спонтанної імпровізації, «психічного автоматизму». У ретроспективній історичній панорамі стилеутворення відомим є факт надання перебільшеного значення в класицизмі структурним ознакам, а в романтизмі — емоційній складовій. У першому випадку це призвело до вихолощення змісту, у другому — до заглиблення у містицизм, а в кінцевому результаті — до заперечення того й іншого у модернізмі. І ось на сьогодні ми маємо ситуацію, коли у постмодерній концептосфері сучасного композитора ці поняття уявляються ніби «скалками», що довільно рухаються у безмежному просторі музичного Всесвіту.

Саме тому, щоб зрозуміти спрямованість наративів сучасності і понятійний тезаурус концептосфери творчості, важливо не повторити історичних вад і помилок, що зводили нанівець найвеличніші поривання певних стильових оновлень у музичному мистецтві. Так, наприклад, культ почуттів у романтизмі з використанням квадратних композиційних стуктур класицизму перетворився на формальність і театральщину, а звернення романтиків до народності з використанням традиційної обрядовості — до спрощеної побутовості або язичницького містицизму. У свою чергу, структури модернізму в техніцизмі своїх формальних структур перевершили математичну складову мислення класицизму і перестали сприйматися музично-естетично.

У висновках також слід зазначити, що реальність, яка сприймається творчою особистістю як належне, у точній відповідності

до якої вона організовує своє життя, передбачає й використання певних наративних схем для її відтворення. В той же час, постмодерністська естетика сприйняття буття як абсурдного та непередбачуваного призводить до заглиблення у внутрішній містичний світ, який є «іншість і буття для себе, те, що, поза собою, лишається в собі».

Література

1. Гегель Г. Ф. Философия духа: Энциклопедия философских наук. (Т.3). Москва: Мысль (Серия "Философское наследие" Том 75), 1977. 471 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство: монография. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 253.
3. Лангер С. Философия в новому ключе. Глава 8. Минск: Республика, 2000.
4. Постмодернизм. Энциклопедия. Книжный дом. Минск, 2001. С. 277.

References

1. Hegel G.F. (1977). Philosophy of Spirit: Encyclopedia of Philosophical Sciences. (Vol.3). Moscow: Thought (Series "Philosophical Heritage" Volume 75). 471. [in Russian].
2. Gerasimova-Persian N. (2012). Music. Time. Space: monograph. Kyiv: SPIRIT AND LETTER. 253. [in Russian].
3. Langer S. (2001). Philosophy in a new way. Chapter 8. Minsk: Respublika, 2000. [in Russian].
4. Postmodernism. Encyclopedia. (2001). Book house. Minsk. 277. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2021
Отримано після доопрацювання 08.06.2021
Прийнято до друку 17.06.2021

УДК 784.66
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244485

Цитування:
Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 190-196.

Bobul I. (2021). Variety and vocal art in the context of development mass culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 190-196 [in Ukrainian].

Бобул Іван Васильович,
завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
народний артист України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5746-0644
kev@dakkkim.edu.ua

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи полягає у дослідженні естрадно-вокального мистецтва у контексті розвитку масової культури, яке генетично визначається і опосередковується низкою її характеристик і ознак. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного, історично-логічного методів аналізу та культурологічного підходу в дослідженні означеної проблематики. **Наукова новизна** полягає у розширенні відомостей щодо розвитку естрадно-вокального мистецтва у контексті масової культури та опосередкуванні основних його характеристик форматами масового мистецтва. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що сучасна система естрадного мистецтва, сполучена із шоу-бізнесовою ланкою, відображає стан, тенденції і перспективи розвитку естрадної музики, які зможуть поліпшитися за умови усвідомлення соціально-культурної значущості масової культури і популярного мистецтва, а також розвиненого почуття відповідальності у творців масової культури. Розвиток музичної естради має спиратися як на узагальнення попереднього творчого досвіду, так і успадкованих композиторських і виконавських традицій. Нинішні реалії соціально-культурного життя обумовлюють той факт, що змістовна і професійна складові естрадно-музичного мистецтва повинні ґрунтуватися як на традиційних художньо-естетичних уявленнях, так і пошуку нових поглядів на мистецтво, відповідних сучасним віянням, тенденціям і духовним потребам суспільства. Активізація музично-виконавського процесу призводить до виявлення нових горизонтів освоєння художньо-творчого простору, що, своєю чергою, сприятиме оновленню парадигми естрадного мистецтва, акцентуючи увагу на сучасному естрадно-музичному мистецтві як важливому феномені соціально-культурного життя країни.

Ключові слова: естрадно-вокальне мистецтво, естрадний вокал, масова культура, масова музика, популярна музика, шлягери, жанрова специфіка.

Bobul Ivan, *head of the Department of academic and pop vocal and sound design National Academy of Management of Culture and Arts, People's Artist of Ukraine*

Variety and vocal art in the context of development mass culture

The aim of the work is to study pop and vocal art in the context of the development of mass culture, which is genetically determined and mediated by a number of its characteristics and traits. **The research methodology** involves recourse to an interdisciplinary approach, as well as the use of comparative, historical and logical methods of analysis and culturological approach in the study of these issues. **The scientific novelty** lies in the expansion of information on the development of pop and vocal art in the context of mass culture and the mediation of its main characteristics by the formats of mass art. **Conclusions.** The study found that the modern system of pop art, combined with the show business, reflects the state, trends and prospects of pop music, which can be improved by understanding the socio-cultural significance of mass culture and popular art, as well as a developed sense of responsibility the creators of mass culture. The development of musical variety should be based on the generalization of previous creative experience and inherited compositional and performing traditions. The current realities of socio-cultural life determine the fact that the substantive and professional components of pop music should be based on both traditional artistic and aesthetic ideas and the search for new views on art, relevant to modern trends, tendencies and spiritual needs of society. The intensification of the musical-performing process leads to the discovery of new horizons of mastering the artistic and creative space, which, in turn, will help update the paradigm of pop art, focusing on modern pop music as an important phenomenon of socio-cultural life.

Keywords: pop-vocal art, pop vocal, mass culture, mass music, popular music, hits, genre specifics.

©Бобул І. В., 2021

Актуальність теми дослідження. Як правило, під естрадним вокалом найчастіше мають на увазі легкий і доступний для масового слухача жанр. Однак при більш уважному розгляді стає зрозуміло, що естрадний спів об'єднує в собі кілька напрямків вокального мистецтва, серед яких, перш за все, слід виділити народний і академічний спів. При цьому, кожній вокальній культурі, чи то оперний спів, народний та ін., відповідає характерна манера звуковидобування, що дає потрібний за забарвленням звук для означеної вокальної культури. Таким чином, сучасна естрадна пісня – це частина вітчизняної музичної культури, а, отже, крізь цей цілком демократичний жанр співу переломлюються особливості національного музично-історичного розвитку в цілому. Не дивлячись на те, що вивчення естрадного вокального виконавства у вітчизняній науці розпочалося відносно нещодавно, вже виявилося його широке теоретичне та етноісторіологічне підгрунтя, зумовлене природою досліджуваного явища. Адже естрадний спів – центральна ланка у досить довгому ланцюгу художньої комунікації, що починається зсередини вокальної культури як соціоісторичного та національно-стильового феномена, та веде до індивідуальної авторської творчості та окремих композицій. Втім, пройшовши непростий шлях свого становлення і розвитку, естрадно-вокальне мистецтво в силу своєї синтетичної природи щільно пов'язується з розвитком масової культури та мистецтва, вбираючи багато притаманних їй рис і характеристик. Відповідно і явища масового ґатунку в музичному мистецтві постійно видозмінювалися та зазнавали трансформування під впливом дії соціальних та культурних чинників, розвитку технічних засобів звучання та відтворення тощо. Так само необмеженість і доступність різних музичних зразків для широкої аудиторії спричинялися до формування популярності тих чи інших стилів, ритмів, мелодій, задовольняючи при цьому культурні та духовні потреби суспільств на певному історичному етапі його розвитку. Відтак дослідження естрадно-музичного мистецтва у своїй ґенезі та суголосності з масовою культурою видається нині актуальним, що дозволить виявити його системні риси, необхідні для вдосконалення та розвитку на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика естрадного вокалу неодноразово ставала предметом досліджень вітчизняних науковців, висвітлюючи при цьому історичні етапи становлення, жанрову специфіку, аналіз вокального репертуару тощо. Дещо побіжно означувалося питання співвіднесеності естрадного мистецтва та масового, масової культури в цілому, масової музичної культури. Тут варто назвати наукові праці А. Бондаренка, А. Данилюк І. Лященко, В. Кавуна, Л. Остапенко, Т. Сідлецької, О. Устименко-Косорич, Н.-М. Фарини, А. Фурдичка. У цьому зв'язку варто також відзначити дисертаційні роботи М. Дружинець, Т. Рябухи, Т. Самаї і автора цього дослідження.

Мета роботи полягає у дослідженні естрадно-вокального мистецтва у контексті розвитку масової культури, яке генетично визначається і опосередковується низкою її характеристик і ознак.

Виклад основного матеріалу. Естрадно-вокальне мистецтво за своєю природою тісно пов'язується із масовою культурою, орієнтованою на смаки широкої публіки і усередненого, «масового» споживача культурних цінностей. Збереження масової природи, призначеннядля широкої аудиторії та відповідність критеріям популярності є фундаментальною жанровою рисою естрадної вокальної творчості. Водночас увесь сучасний етап її розвитку свідчить про постійне підвищення її професійної якості, у том числі й у формах та засобах академічної освітньо-творчої системи. Вивчення особливостей естрадно-вокального мистецтва з позицій приналежності до масової культури у традиційно виходило на аналіз у площині бінарностей масового та елітарного мистецтва, означених у категоріях «вищого» та «нижчого мистецтва». Проте суспільний прогрес, технологічний розвиток та викликана ним трансформація суспільних і культурних взаємозв'язків і відношень зняли гостроту таких протиставлень. До того ж, самі твори масової культури почали набувати нової якості і сенсів, задовольняючи смаки все більш вибагливої публіки та споживачів маскультури і мистецтва. Відповідно, «розмивання» межі між елітарністю та масовістю було подолано шляхом формування зразків популярної культури, спрямованих на усереднені, популярні запити потенційної публіки, які, до того ж, поділялися більшістю. Відповідно, масова культура стала не просто окремим прошарком культурних зразків невисокої якості, а певним способом суспільно-культурної адаптації, орієнтиром у середовищі високих сенсів і цінностей, що були у своєму доступному варіанті зрозумілі багатьом. Відповідно й естрадно-музичне

мистецтво у різні часи свого існування відповідним чином реагувало на зміни у морфології масової культури й мистецтва, орієнтуючись на провідні тенденції й моделі розвитку, що, своєю чергою, характеризувалися певною полі культурністю та полістилізмом. На думку В.Кавуна, музичне виконавство в галузі естрадного мистецтва формується на тому історичному етапі розвитку музики, коли виникає система фіксації музичних творів нотами, відео- та аудіо записами [2, 108].

Досліджуючи ґенезу явища естрадного мистецтва, Т. Самая зазначає, що формування культурно-мистецького феномену естради відбулося в епоху модернізму, а становлення її художньо-естетичної специфіки та мистецьких базових засад припало на постмодерністичну добу, культурна парадигма якого зняла проблему протистояння культур: елементи масової культури включаються в контекст елітарної і навпаки. У вокальній естраді це представлено і авангардними формами джазу, і синтетичними формами театральної естради у рок-музиці, і поп-напрямами – урбаністичним романсом, класичним кросовером тощо [7, 24]. Разом з тим, масовий аспект вивчення естради як об'єкту розважальної діяльності не дає можливостей для вивчення мистецтва естради як явища художньої культури, зокрема розгляд її внутрішніх механізмів, закономірностей, художньо-естетичних та професійних основ [7, 27].

Вітчизняна мистецтвознавиця Т. Рябуха, звертаючись до теоретичних напрацювань Т. Адорно щодо осмислення «легкої музики», звертає увагу на умови культурного середовища розвитку естради, зокрема констатує той факт, що естрадна пісня різного соціального та естетичного призначення і змісту в умовах шоу-бізнесу завжди перетворюється на товар, який потрібно вигідно продати. Особливо, на думку дослідниці, це проявляється в культурі шлягера – феномена, який поглинув в ХХ столітті, особливо, наприкінці, всю так звану масову пісню. Відповідно, за її спостереженням, шлягерність – поняття, що позначає широке коло зразків популярної музики, ґрунтуючись на існуючих інтонаціях, жанрах, найбільш доступних тиражування, загальної естетики «довірливості», «природності», ознаки якої, проте, штучно моделюються [5, 21]. Відтак у своїй сукупності ми маємо всі ознаки масової культури та типові характерні риси у формування масового культурного продукту.

За слушною думкою І. Лященко, сучасна масова культура, зокрема, її музична складова, поступово перетворюється у явище більш позитивно-впливове і стійке, а значить, може стати і, в певному сенсі, вже стає могутнім регулятором багатьох соціокультурних процесів. До масової музичної культури минулого століття поряд з традиційною естрадною музикою і авторською піснею зазвичай відносять різновиди сучасного джазу, поп-і рок-музики. Крім того, в якості жанрових та стильових складових масової музики можна також розглядати ритм-енд-блюз, хіп-хоп(реп), соул, диско [4, 231-232].

Разом з тим, на сучасному етапі естрадний спів включається також до професійних, тобто академічних, форм вокальної культури, про що підкреслює В. Антонюк [1], наголошуючи на етнокультурній основі професійного вокального мистецтва, що потребує поглиблення специфіки національних вокальних шкіл та водночас розширення пізнавально-стильового поля професійно-музичного мислення, універсалізації його ейдетичних засад. Відповідно, унікальне та універсальне (як одиничне і загальне) постають ціннісною опозицією всередині вокально-виконавського мистецтва, визначають і певні змістові орієнтири естрадного співу. Зі змістовим самовизначенням найперше пов'язані тенденції поглибленої професіоналізації, що ведуть від первинно-аматорських форм сольного (або гуртового) співу до вторинно-художніх, тобто визнано мистецьких.

Естрадно-вокальне мистецтво позначається також усуспільненим культурним призначенням та слугує способом діалогу творчої індивідуальності й спільноти. Такий підхід має історичне підґрунтя, оскільки викликаний поглядом на українське співоче мистецтво як на процес та результат музичного семіозису, тобто зумовленого природою та специфікою музичного мислення, потребами музичної творчості з її геополітичними передумовами та соціокультурними етнопсихологічними чинниками. Відповідно українська вокальна школа постає етнонаціональним стильовим утворенням, характерним як для «високого» оперного – так і для до узвичаєного, масово-шлягерного. До певної міри схожої думку дотримується й вітчизняна дослідниця Н.-М. Фарина, зазначаючи, що масова музика уявляється та є амбівалентним явищем, що поєднує ознаки професійної музики та фольклору. Її поширення пов`язане як з виконанням функції

об`єднання, «усуспільнення» почуттів людей як найбільш демократичного та впливового в соціальному сенсі виду музики; так з тим фактом, що масове суспільство має потребу в мистецтві, здатному оперативно реагувати на безперервне зростання та змінюваність його запитів [9, 131].

Протиставлення загальних принципів естрадного мистецтва та особливостей музичної естради представлене у дослідниці О. Рибакової [6], де розглядаються їх зв'язки з масовою культурою. Зокрема, популярна культура визнається лише частиною масової культури, а в останній виокремлюються і власні прояви елітарності, пов'язані зі зростаючою та все більш напруженою професіоналізацією. З цієї позиції вона підходить до характеристик побудови, способів функціонування, художньої своєрідності та рівнів впливу джазової музики та року, причому визначається що обидва дані напрями є певною «культурою в культурі», існують як окремі, але між собою пов'язані архіпелаги творчих настанов, і не лише музичних, а, перш за все, світоглядних.

Поєднання масового (масово-самодіяльного) та академічного типів творчості стає визначальною рисою сучасної музичної естради, так само як поєднання у ній популярного та елітарного ціннісного підходів. Саме з боку цієї дихотомічності розкривається природа джазових та р*о*кових явищ, що входять до стилістичного контексту естрадного мистецтва найбільше з музично-виконавської сторони, як показники звучного глобалізованого культурного простору. Зокрема, наголошується, що за посередництвом рок- музики суттєво оновлюється технологічна сторона музичнотворчого естрадного процесу, виявляються художньо-виразові функції електронного інструментарію, фіксуюче текстографічне призначення звукозаписної апаратури, що розширюють уявлення про мовні можливості музичного звучання, відкривають принципово інші, змінені (порівняно з класичною академічною музикою) параметри полістилістики, гармонічної організації, тембрової драматургії.

Дослідниця І. Сахнова [8], розвиваючи проблематику естрадної вокальної творчості у педагогічному аспекті, наголошує на відносній молодості та новизні естрадної освіти, вважає найсуттєвішим її синтетичну основу, якісні естетичні та художні показники, серед яких виділяється парність «легкість – серйозність» як не-симетричні жанрово-стильові виміри, відзначається їх конститутивна важливість. На боці «серйозності» – необхідність достатньо високого рівня розвитку вокальної майстерності, виконавського мистецтва, також духовно-творчий розвиток особистості як необхідна передумова професійної діяльності у галузі естрадного мистецтва, тобто чинники самовизначення, саморозвитку і самореалізації особистості в творчій діяльності, котра потребує визначеного інструментарію, технологічної оснащеності.

Змістово естрадна музика, на думку М. Кузнєцова [3], впливає на інші жанрові сфери музичного виконавства. За його спостереженнями, естрадна творчість – це поле для змішання, наближення та взаємозаміни академічного, навіть авангардного складно-композиційного виду музичної діяльності, фольклорної, поп- рок-музики та джазових стилістичних напрямів, тобто складний конгломерат іноді взаємовиключних музично-комунікативних явищ. Це вказує на високу та поширену у різні сторони соціальну активність естради. Відтак формується специфічне коло питань про синтез виразових засобів різних видів мистецтв в естрадному виконавстві, особливий взаємозв'язок композитора й виконавця, естетичні контакти зі слухацькою (глядацькою) аудиторією.

Основні стильові риси виконання вокальної естрадної музики визначені як: імпровізаційність; своєрідність ритму; спів на рідній та іноземній мовах; підвищена експресивність і емоційна виразність; ясна й осмислена подача слова за рахунок природності артикуляції в мовній манері; спів з мікрофоном; спів у комбінації з танцювальними рухами; віртуозне володіння голосом, уміння використовувати різні звукові ефекти (хрип, сип, ричання, лемент, фальцет, довільне керування співочим вібрато й голосовими регістрами); повна розкутість на сцені; видовищність за рахунок світлових ефектів, димових завіс, фонтанів, незвичайних і навіть часом екстравагантних туалетів, масових танцювальних сцен, що створюють тлодля якої-небудь «зірки».

Відзначається, що у світовому процесі розвитку стильових напрямків музична мова естрадних творів поступово ускладнялася. Найбільш простими з погляду вокальної техніки слід уважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, романси, авторські «вірші з музикою», а більш складними – джазові композиції, серед них свінг, мейнстрим, бі-боп, ритм-енд-блюз, соул, потім більш розгорнуті циклічні р*о*кові композиції, нарешті виокремлення сфери поп-музики та розвиток театральної форми мюзиклу, деяке інше. Така

історична ієрархія в естрадному вокальному мистецтві й визначає його іманентну жанрову побудову, тобто набуває принципового системного значення. Але у сьогоденні співвідношення змінюється на зворотне: базовою структурою, особливо у освітній галузі, стають театралізовані естрадні форми, серед них – рок-опери та мюзикли, а стилізація фольклорних зразків утворює вершину функціонування жанрової системи музично-естрадної творчості, зокрема увінчує сольну концертно-співочу практику.

На основі аналізу літератури, присвяченої проблемам теорії естради, Н. Дрожжиній вдається встановити, що поняття музичного мистецтва естради в культурологічному аспекті розуміється як специфічна форма музичного мистецтва, співмірна й відповідна епосі виникнення й розвитку масової культури. Масова культура, у контексті якої маніфестувало себе музичне мистецтво естради, являє собою своєрідний феномен соціальної диференціації сучасної культури, що заявив про себе вперше в ході модернізаційних процесів Новітнього Часу. У якості соціокультурних факторів, що обумовили появу мистецтва естради як форми демократичного й розважального мистецтва, були позначені загальне зростання соціальної напруги, характерне для епохи технічної цивілізації; ріст населення міст; зміни в сфері співвідношення трудової і дозвіллєвої діяльності в масах населення наприкінці XIX ст.

Шляхом дослідження конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті музичної культури минулої доби встановлюється, що його культурний статус визначався приналежністю або до ангажованої ідеологічними вимогами пролеткульту офіційній естраді, або до протестних рухів проти офіціозу, що розбудовуються у вигляді «джазового опору» і андеграундної рок-культури. В останні роки існування СРСР легітимізація естради й естрадного вокалу приналежністю до офіціозу або андеграунду перестала бути актуальною, будучи заміщеною критерієм швидкого комерційного успіху. Знаменним є той факт, що в естрадному мистецтві 90-х років вокаліст витісняє зі сцени віртуоза-інструменталіста; його значення на естрадній сцені стає переважаючим та по-справжньому «артистично-зірковим».

З другої половини XX століття напрям розвитку професіоналізації вокально-естрадногомистецтва веде убік ускладнення й динамізації, а у професійній підготовці вокального естрадного виконавця XXI століття не можна зосереджуватись тільки на вокальній складовій. Сучасний співак повинен уміти створювати свій цілісний сценічний образ, професійно володіти основами хореографії й мати знання в галузі менеджменту та медіа-технологій. Специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичної культури є факт провідного значення західних взірців в міжкультурній взаємодії естрадно-музичних артефактів. А це підсилюється тим, що глобалізація в масовій культурі, й, насамперед, у музично-естрадній, знаменується поширенням єдиних професійних канонів музично-сценічного (концертно-постановочного) вокального виконавства.

Але, не дивлячись на перевагу стандартизованих шоу-програм, естрадне вокальне мистецтво, як і будь-яке інше мистецтво, є національним, оскільки ґрунтується на звуковому мисленні й інтонаційному ладі певного етносу, відповідно до цього й має свої специфічні особливості.

Відтак відповіддю на потреби музичної глобалізації з боку української естради повинен стати пошук творчої рівноваги між вимогами професіоналізму й стандартизації світової музичної естради та індивідуальним пошуком нових форм і обріїв музичного естрадного мистецтва, що укріплюють зв'язки з національною культурою.

У цілому, незважаючи на істотні відмінності жанрово-стильових проекцій українського вокально-естрадного виконавства, вони виявляють спільність комунікативних якостей, вірніше, єдність художньо- комунікативного походження, що свідчить про їх історичний та структурно-семантичний зв'язок з галуззю масової музичної культури, враховуючи і її театральні відгалуження та віддзеркалення. Відзначається широкий вплив романтичної естетики на сучасний мистецький контекст, найбільше – в його популяризованих зрізах та вимірах. Підвищена експресивність, деяка фамільярність та і плакатність популяризованої музично-театральної форми досить цілісно відображена в мюзиклі та рок-опері, власне й утворює їх подібність у трактуванні подій та фактів, у вибудовуванні сюжетних колізій та постатей провідних персонажів. Водночас і театральні жанри, пов’язані з мовним простором масової, тобто первинно-ужиткової, музичної культури, ще не отримали цілісної систематизованої оцінки.

Інтонаційно-слухові установки музики програмуються «репертуаром музично-мовних жанрів», і навпаки, жанрово-стилістичне поле музики, особливо в її масовій ужитковій сфері, визначається настановами слухацької свідомості як колективного феномена. Взаємодія типової жанрової експресії з колективно-індивідуальними формами художнього сприйняття визначає еволюційний шлях естрадно-вокальної культури, що постає вторинним творчим явищем, особливо в силу зростаючої академізації, водночас залишається в «діалозі згоди» з первинною жанрової експресією масової музичної мови.

Саме зростання професійної майстерності є у галузі естрадно-вокальної творчості показом значущості її індивідуально стильових показників, тобто підсилює особистісні аспекти як самої вокальної творчості, так і її сприйняття та оцінювання.

Естрадно-вокальна творчість претендує на особливе місце в психологічному «світі життя» пересічної людини, завдяки здатності активізувати свідомість і розсувати особистісні «горизонти очікування». Вона розвивається як жанрова галузь, що допускає створення власної аксіології і міфології, адресованої сучасній дійсності, також передбачає запозичення-повторність, хоча і в певних межах, використовує високі етичні мотиви, драматичні сюжетні колізії, складні життєві проблеми, але розв'язує їх засобами «загальних місць» та апеляції до вже наявного досвіду сприйняття та оцінки, як в загальножиттєвому, так і в художньому значеннях. Звичайно, естрадній творчості, особливо в її синтетичних проявах, разом з видовищним рядом та постановочними сценічними ефектами, властиві і гра з художнім матеріалом, і порушення «комунікативних очікувань», що знаменує прагнення до новизни – евристичності.

Але головна властивість естрадної вокальної творчості – пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом. Тому естрадний вокаліст, який є музичним артистом-виконавцем особливого роду, не лише репрезентує специфічний конгломерат виразових засобів музичного мистецтва, а й демонструє майстерність у володінні об'ємним комплексом мистецьких якостей.

Вокально-естрадне виконавство в Україні є найбільш широкою та об'ємною за жанровими складовими сферою музично-сценічної творчості, що має власну систему гносеологічних та аксіологічних ознак, виводить сучасне і актуальне на рівень універсальних категорій – скерована до ідеї всезагального глобалізованого соціуму, надаючи ціннісного темпорального виміру повсякденній свідомості, веде до нової академізації, тому базується на принципах професійної композиторської й виконавської творчості та здійснює стильові і стилістичні інновації. Підпорядковуючи ліричну, індивідуально-особистісну образну сферу, воно надає їй особливої художньо- ігрової та музично-мовної концептуалізації.

Висновки. Діалог музичних культур, професійна взаємодія, запозичення методик і технологій з однієї сфери в іншу, спільна художньо-творча діяльність слугує стимулом до самореалізації і пізнання національної і світової скарбниці мистецтва, до взаєморозуміння між творцями і споживачами музичної продукції, а також об'єднання всіх учасників соціально-культурного життя. Сучасна система естрадного мистецтва, сполучена із шоу-бізнесовою ланкою, відображає стан, тенденції і перспективи розвитку естрадної музики, які зможуть поліпшитися за умови усвідомлення соціально-культурної значущості масової культури і популярного мистецтва, а також розвиненого почуття відповідальності у творців масової культури. Оскільки справді творчо-мисляча особистість, що синтезує в собі різні організаційні та комунікативні форми, спеціальні музично-виконавські й соціально-психологічні знання, практичні навички та вміння, професійні компетенції, дозволять досягти значних здобутків у сфері діяльності, що пред'являються до естрадно-музичного мистецтва. Розвиток музичної естради має спиратися як на узагальнення попереднього творчого досвіду, так і успадкованих композиторських і виконавських традицій. Нинішні реалії соціально-культурного життя обумовлюють той факт, що змістовна і професійна складові естрадно-музичного мистецтва повинні ґрунтуватися як на традиційних художньо-естетичних уявленнях, так і пошуку нових поглядів на мистецтво, відповідних сучасним віянням, тенденціям і духовним потребам суспільства. Активізація музично-виконавського процесу призводить до виявлення нових горизонтів освоєння художньо-творчого простору, що, своєю чергою, сприятиме оновленню парадигми естрадного мистецтва, акцентуючи увагу на сучасному естрадно-музичному мистецтві як важливому феномені соціально-культурного життя країни.

Література

1. Антонюк В. Феномен украинской вокальной школы в контексте этнокультурологических проблем: дисс. … докт. культ. Москва, 2001. 428 с.
2. Кавун В.М. Художні особливості естрадного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Випуск 19, Том І. С. 106–110.
3. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина: дис. …докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 –музыкальное искусство. Москва, 2005. 380 с. URL: http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista- v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina.
4. Лященко І. Масова музична культура в Україні: соціокультурний вимір. Світогляд – Філософія –Релігія: Зб. наук. праць. 2016. Вип.11. С.230–237.
5. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. … канд. мист. Харків, 2017. 203 с.
6. Рыбакова Е. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: автореф. дис. …доктора культурологии. СПб, 2007. 42 с.
7. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. … канд. мист. / НАКККіМ. Київ, 2017. 199 с.
8. Сахнова И. Вокальное обучение будущих специалистов музыкальной эстрады в вузах культуры и искусств: дисс. …канд. пед. наук. Москва, 2008. 238 с.
9. Фарина Н.-М. Українська естрадна музика в національному соціокультурному просторі. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. Рівне, 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 130–133.

References

1. Antonyuk, V. (2001). The phenomenon of the Ukrainian vocal school in the context of ethnocultural problems. Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
2. Kavun, V.M. (2013). Artistic features of pop art of Ukraine XX - early XXI century. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu, Issue 19, Volume I., 106–110 [in Ukrainian].
3. Kuznetsov, N. (2005). Stage skills of the opera artist in the context of the acting school FI Chaliapin. Doctor's thesis. Moscow, 380 p. URL: http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista- v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina. [in Russian].
4. Lyashchenko, I. (2016). Mass music culture in Ukraine: socio-cultural dimension. Svitohliad – Filosofiia –Relihiia, Issue.11, 230–237 [in Ukrainian].
5. Ryabukha, T.M. (2017). Origins and intonation components of the Ukrainian song stage. Candidate's thesis. Kharkiv[in Ukrainian].
6. Rybakova, E. (2007). Development of musical art of pop in the artistic culture of Russia. Extended abstract of candidate's thesis. SPb [in Russian].
7. Samaya, T.V. (2017). Vocal art of pop as a factor of cultural life of Ukraine of the second half of the XX - the beginning of the XXI century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Sakhnova, I. (2008). Vocal training of future specialists in music in universities of culture and arts. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
9. Faryna, N.-M. (2013). Ukrainian pop music in the national socio-cultural space. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Rivne, Issue. 19, vol. 1, 130–133 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2021
Отримано після доопрацювання 14.04.2021
Прийнято до друку 22.04.2021

УДК 783.2:78.071.1(477)Стецюк
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244486

Цитування:
Тищенко М. П. Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка в контексті сучасної української духовної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 197-201.

Tyshchenko M. (2021). Te Deum for mixed choir a cappella by Dmytro Stetsiuk in the context of Ukrainian religious music. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 197-201 [in Ukrainian].

Тищенко Михайло Петрович,
народний артист України,
професор кафедри академічного співу
та хорового диригування
Київської муніципальної академії
музики імені Р.М. Глієра
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7501-136X
budulai.misha@gmail.com

ТЕ DEUM ДЛЯ ЗМІШАНОГО ХОРУ A'CAPPELLA ДМИТРА СТЕЦЮКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

Мета роботи полягає у веденні до наукового обігу цілісного аналізу ще не виконуваного твору відомого українського композитора Дмитра Стецюка Te Deum для змішаного хору a'cappella та привернені до нього уваги хорових диригентів, які бажали б збагатити репертуар своїх колективів високохудожнім твором, написаним сучасною музичною мовою та призначеним для виконання як під час літургії, так і в концертах. **Методологія дослідження** заснована на поєднанні загальнонаукових (історичний, компаративний) та спеціально музикознавчих (жанровий, цілісний та інтонаційно-драматургійний аналізи) методів, що дає можливість простежити з одного боку, спадкоємність католицької літургійної традиції, з другого – виявити шляхи її оновлення та розвитку. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше аналізується Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка в контексті сучасних тенденцій духовної музики українських композиторів. **Висновки.** Аналіз Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка в контексті його власної творчості в області духовної музики та на тлі творчих пошуків сучасних українських композиторів дозволяє стверджувати, що цей опус належить до творів, написаних в річищі літургійної традиції, розвиваючи її, перш за все, в інтонаційній сфері. Композитор повністю використовує канонічний текст, однак структурує його та розставляє смислові акценти відповідно до власного прочитання. Традиційний наспів латинського Te Deum з одного боку сприяє єдності та цілісності композиції, з другого – стає основою для створення сучасного опрацювання, а саме: інтонаційного; тембрального (співставлення різних груп хору); гармонічного; фактурного (гармонічний та поліфонічний виклади). У такий спосіб виявляються індивідуальні риси як творчого почерку композитора, так і особливості сучасного прочитання середньовічного літургійного тексту. Вивчення партитури твору дає підставу стверджувати, що він знаходиться не тільки в річищі літургійної традиції, але й може бути рекомендований для виконання в умовах концертного залу.

Ключові слова: сучасна українська духовна музика, католицька літургійна традиція, творчість Дмитра Стецюка, Te Deum.

Tyshchenko Mykhailo, *People`s Artist of Ukraine, Professor of Academic Singing,R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music*

Te Deum for mixed choir a cappella by Dmytro Stetsiuk in the context of Ukrainian religious music

The purpose of the article is the insert to the scientific research the complete analysis of masterpiece by known Ukrainian composer Dmytro Stetsiuk Te Deum for mixed choir a capella and draw the attention of the choir conductors, who would like to insert to their music collectives a masterpiece, written in the tendencies of modern music and that can be performed either in the liturgy or in concerts. **The methodology** of the exploration is based on the combination of the general scientific (historical and comparative) and special musicological(of the genre, general and the dramaturgical-intonational analysis), that gives the opportunity to regard the historical basics of the Catholic liturgic tradition, and from another side-see the ways of its development and renovation. **Scientific Novelty.** The research is the first analysis of Te Deum for the mixed choir in the context of the modern tendencies of Ukrainian composers. **Conclusions**. The analysis of Te Deum for the mixed choir a capeella by Dmytro Stetsiuk in the context of religious music and in the sphere of the creative search of the modern Ukrainian composers proves the fact, that this masterpiece is written in the liturgic tradition and develops it in the intonational side. Componist completely uses the canonic text, but gives his own regard for it, also understanding of the main idea. The traditional melody of Te Deum from one side gives the unity of the composition, from another gives the basics for the modern stylization, because of intonation, voice tembre (the unity of the different groups of the choir), harmonical, factual (harmony and polyphony). This way are revealed individual traits of the

©Тищенко М. П., 2021

composer and also the modern regard on the medieval liturgic text. The exploration of the masterpiece`s score gives the reason to be sure, that it is not only in the liturgical tradition, but also can be performed in the concert hall.

Keywords: modern Ukrainian religious music, Catholic liturgic tradition, creativity of Dmytry Stetsiuk, Te Deum.

Актуальність теми дослідження. За роки незалежності України композитори мали можливість повернутися до створення духовної музики, яка протягом багатьох століть репрезентувала художньо неперевершені зразки композиторської творчості, однак перебувала під негласною забороною протягом майже усього XX століття. Сучасні композитори відчувають нагальну потребу відновити як перервану художню традицію створення музики на сакральні тексти, так і необхідність повернення до духовної опори, якою завжди були церковна музика. Масштаб створеного вражає як кількістю творів, так і розмаїттям творчих підходів до розв'язання художніх завдань. Серед композиторів, які створили музику до канонічних текстів різних християнських конфесій, Г. Гаврилець, Л. Дичко, О. Козаренко, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Степурко, Б. Фільц, М. Шух, О. Щетинський та багато інших, оскільки коло композиторів, які виявляють інтерес до духовної музики розширюється щороку. Серед композицій є твори, що призначені як для концертного виконання, так і для звучання під час літургії.

Аналіз досліджень та публікацій. Новітнє наукове осмислення духовної музики відбувається у філософії, музикознавстві, педагогіці. Музикознавці досить активно вивчають сучасну духовну музику, відкриваючи різноманітні аспекти та ракурси своїх досліджень. До їх поля зору потрапляє переважно духовна музика православної церкви, значно менше – католицька, хоча останнім часом християнська музика розглядається в навчальних курсах історії музичної культури і має достатню ретельно розроблену навчальну базу. Враховуючи глибину досліджуваного феномену, можливо запропонувати багато плідних аспектів вивчення сучасної духовної музики. Зокрема, Ю. Шабанова розглядає феномени музики, культури, філософії як цілісного смислового простору становлення Людини-Духовної [14]. О. Козаренко висвітлює погляди Блаженного отця Іоана на сприйняття музики, виховання нею людини та формування нового суспільного етосу [7]. І. Вербицька-Шокот досліджує жанр реквієму [4]. Частина робіт присвячена вивченню духовної музики регіональних композиторських шкіл: О. Стаценко досліджує інтерпретацію жанрів латинської літургічної традиції сучасними одеськими композиторами [11]; О. Мануляк – сакральну творчість львівських композиторів порубіжжя тисячоліть. Творчість окремих композиторів вивчають Т. Андрієвська (В. Степурко). А. Білодід (І. Щербаков), І. Копоть (Д. Стецюк).

Метою пропонованої статті є дослідження та уведення до наукового обігу та концертної практики Te Deum Дмитра Стецюка, сучасного українського професійного композитора, який живе і працює в Житомирі, багато років служить в католицькому костелі Св. Яна з Дуклі, а також проаналізувати цей твір з погляду літургії римо-католицького обряду та можливості виконання в умовах концертного залу.

Виклад основного матеріалу. Прізвище «Стецюк» у музикантів України, і не тільки України, асоціюється з цілою династією музикантів, адже, починаючи від її родоначальника – композитора, диригента, педагога, заслуженого діяча мистецтв України Олександра Михайловича Стецюка – усі представники цієї родини – музиканти: композитори, виконавці, музикознавці, музичні педагоги.

6 травня 1962 року в Житомирі в родині Олександра Михайловича та Наталії Павлівни Стецюків народився другий син Дмитро. Так само, як і його старший брат Євген, Дмитро не вагався у виборі професії. В інтерв'ю музикознавиці Ірині Копоть він сказав: «З років чотирьох мій брат та я вже знали, що станемо музикантами. Років з восьми я почав компонувати музику і розумів, що буду саме композитором. У дев'ять років посів перше місце на Всесоюзному конкурсі дітей-композиторів» [9, 77].

Дмитро Олександрович Стецюк пройшов усі етапи становлення професійного музиканта: музична школа та музичне училище, де він навчався як піаніст. Вершиною освіти стало навчання на композиторському факультеті тодішньої Ленінградської консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова в класі професора Олександра Мнацаканяна, учня Дмитра Шостаковича. По закінченні консерваторії Дмитро Стецюк повертається до Житомира, викладає в Житомирському музичному училищі імені В. С. Косенка, а з 1994 року також у приватній італійсько-українській школі «Всесвіт» – одній з перших християнських шкіл в Україні. З 2006 до 2012 року Дмитро Стецюк

був її директором. У вже згаданому інтерв'ю композитор так визначив провідну мету школи – «відродження духовності, яка заснована на християнських цінностях» [9, 78]. Ця сфера діяльності відкрила нові горизонти самовдосконалення та творчості – італійська мова, стажування в Італії, вивчення католицької музичної традиції, різноманітні міжнародні проєкти. Що ж до роботи у сфері сакральної музики, то найголовнішим є служіння в костелі Святого Яна з Дуклі. Цей храм, відновлений у 1992 році, з червня 2008 володіє сучасним органом німецької фірми «Gebruder Stockmann Orgelbau» (1971 року побудови, 24 регістри, електропневматична трактура), що значно розширює можливості як створення, так і виконання духовної музики.

Як професійний композитор Дмитро Стецюк компонує музику в різних жанрах. Він – автор симфонічних, камерних, хорових вокальних творів, музики до театральних вистав. Духовна музика складає особливу сферу творчості митця, оскільки він, як композитори минулого, служить в храмі, творить відповідно до григоріанського річного кола (має в творчому доробку кілька річних циклів літургійної музики), враховує виконавські можливості парафіяльного хору та вірних, які, за католицькою традицією, мають також співати під час Служби Божої.

Духовні твори композитора заслуговують на детальний аналіз з метою привернення уваги виконавців, перш за все, хорових диригентів, адже їх високий художній рівень не викликає сумніву і може збагатити репертуар професійних колективів, представивши сучасну духовну музику як продовження кращих традицій вітчизняної хорової культури.

Te Deum («Тебе, Бога, хвалимо») – подячний гімн (молитва), який приписується святому Амвросію, єпископу медіоланському (333/340 – 397). Однак авторство св. Амвросія сучасні вчені піддають сумніву [6, 211]. Г. Боффі вважає, що з багатьох гімнів, що приписуються Амвросію Медіоланському, надійно атрибутованих є лише чотири: *Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Iam surgit hora tertia, redemptor gentium* [3, 28]. Православний піснеспів «Тебе, Бога, хвалимо» є перекладом латинського гімну.

Гімн Te Deum laudamus написаний ритмізованою молитовною прозою і складається з двох смислових частин. Перша (верси 1-19) являє собою славослов'я Триєдиному Богові; друга (верси 20-29) – молитовні звертання до Бога, складені з окремих рядків псалмів. Високий характер висловлювання не виключає людської теплоти й щирості молитви, яка увійшла до молитовних практик усіх християнських конфесій.

Д. Стецюк використовує повний текст гімну, створюючи стрункy та логічну музичну побудову. Два перші верси (1, 2) з цезурою посередині є інтерлюдією. Два останні (28, 29) – постлюдією. Інтерлюдія доручена жіночому хору. Перший верс – майже точна цитата традиційного католицького наспіву, який дістане інтонаційного розвитку в подальшому розгортанні музичної тканини. Погоджуємося з думкою І. Копоть, що «канонічний наспів – данина традиції, символ одвічності та непорушності основ віри та церкви» [8, 448].

Композитор дотримується двочастинної будови вербального тексту. Початок другої частини (Te ergo quaesumus, famulis tuis subveni,quos pretioso sanguine redemisti) характеризується зміною фактури, розміру, динаміки, тембру, що сприяє створенню чіткої грані форми, хоча в цілому твір є композицією з наскрізним розвитком.

Драматургічно твір має кілька «хвиль розвитку» й, відповідно, локальних кульмінацій. Перша (відносно коротка) охоплює три верси тексту і підводить до першої динамічної кульмінації (Tibi omnes Angeli, Tibi coeli et universae Potestates) у потужному звучанні хору в діапазоні чотирьох октав ($G\text{-}g^2$). Наступний розділ форми створює яскравий контраст до попереднього: відбувається зміна фактури, знову звучить традиційний наспів. На цей раз – у чоловічого хору в унісон, що є однією з традицій григоріанського співу.

Цікаве музичне рішення пропонує композитор для музичного втілення біблійної цитати «Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth» (I. 6:3). Зазвичай композитори сприймають ці слова як вінець розвитку, застосовуючи усі можливі засоби для створення гімнічного звучання, а саме: максимальну динаміку, tutti, фактурні прийоми. Д. Стецюк вчиняє по-іншому. Хвала Господу звучить на piano, зосереджено й молитовно, слугуючи не завершенням, а своєрідною інтермедією всередині твору. Зауважимо принагідно, що Д. Стецюк створює завершений епізод, повторюючи перші слова гімну – Te Deum laudamus.

Наступна структура (верси 7-10) знову «маркується» зміною фактури. Саме фактурні зміни можна вважати прийомом, який створює відчуття поділу при внутрішній єдності композиції, яка обумовлена цілісністю канонічного тексту.

Короткий верс 11 (Patrem immensae majestatis) інтонаційно асоціюється з традиційним наспівом, який звучить у двоголосому (alti – tenori) викладі із застосуванням канонічної імітації. Поліфонічні прийоми розвитку ущільнюють фактуру, надають імпульс для зростання напруженості і підводять до «двоступеневої» кульмінації. Перша – верс 14 (Tu, Rex Gloria, Christe), Друга припадає на грань між першою та другою частинами тексту гімну (верс 20). Це останній «сплеск», так би мовити, «відкритих» почуттів. Подальша молитва глибоко внутрішня, тому динаміка тримається в межах piano – pianissimo, підкреслюючи зосередженість молитовного висловлювання.

Постлюдія заснована на інтонаціях традиційного наспіву. Композитор дає цікаву ремарку щодо характеру виконання: «імітувати молитву з приблизним ритмом та звуковисотністю, не даючи слухачам зрозуміти, якою мовою співається» [13, 37]. Виконані у такий спосіб останні рядки гімну стають своєрідним символом єднання людей доброї волі у подячній молитві Богові.

Наукова новизна. В роботі вперше детально аналізується Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка з погляду єдності вербального тексту та його музичного втілення, набувають подальшого розвитку дослідження духовної музики композитора, започатковані І. Копоть.

Висновки. Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка являє собою оригінальну композицію, яка написана, з одного боку, в річищі католицької літургійної традиції, про що свідчить використання в якості лейттеми саме католицького наспіву. Дотримуючись традиційного смислового поділу тексту на дві частини, композитор будує драматургію та розставляє смислові актценти ,відповідно до власного його прочитання.

Традиційний наспів латинського Te Deum, з одного боку, сприяє єдності та цілісності композиції, з другого – стає основою для створення сучасного опрацювання, а саме: інтонаційного; тембрального (співставлення різних груп хору); гармонічного (каркасні інтервали, тризвуки з побічними тонами, поліакорди); фактурного (гармонічний та поліфонічний виклади, техніка cantus firmus). Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка, перебуваючи у річищі католицької літургійної традиції може з успіхом звучати також в концертних залах. Вивчення інтерпретацій твору складе перспективу його подальшого осмислення.

Література

1. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексте сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу). Київське музикознавство: зб. наук праць. 2015. № 54. С. 57 – 63.
2. Білодід А. «Stabat Mater» І. Щербакова: особливості жанрової інтерпретації. Музичне мистецтво: традиції і сучасність: Зб. статей за результатами VII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 21-22 листопада 2013 р. Дніпропетровськ : Дніпр. консерв. ім. М. Глінки, 2014. С.102-106.
3. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: пер. с итал. М.: АСТ: Астрель, 2008. 413 с.
4. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мист : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Х. : ХДУМ ім. І. Котляревського, 2007. 20 с.
5. Калиберда С. Органы: от Киевской Руси до Украины. М.-СПб.: Университетская, 2016. 640 с.
6. Католическая энциклопедия. М., 2002. Т.1. 976 с.
7. Козаренко О. В. Погляди Блаженного отця Іоана на сприйняття музики, вихованняя нею людини та формування нового суспільного етосу. Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny. Львів – Rzeszów, 2014. С. 37- 46.
8. Копоть І. Духовні твори композитора Дмитра Стецюка .Історія релігій в Україні: науковий щорічник / упор. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. Л.: Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії; Видавничий відділ Львівського музею історії релігії «Логос», 2015. Книга ІІ. С. 444 – 450.
9. Копоть И. Композитор Дмитрий Стецюк: эскиз творческого портрета в год юбилея. Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць. Вип. 2 / Ред. кол. С. В. Олійник (відп. ред.), М. А Моісєєва, О. В. Плотницька. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2012. С. 77 – 79.
10. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. на здобуття. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2009. 20с.
11. Стаценко О. Інтерпретація жанрів літургічної традиції сучасними одеськими композиторами. Культура і сучасність. Кропивницький, 2016, № 2. С.126-131.
12. Стецюк Д . Te Deum: духовные хоровые произведения: Для смешанного хора: Партитура. Житомир : Вид-во ФОП Євенок О.О.,2014. 56 с.
13. Стецюк Д. MAGNIFICAT: Духовні хорові твори: Партитура. Житомир:Видавець О. О. Євенок, 2016. 40 с.
14. Шабанова Ю. Философия и музыка: место встречи – Человек: монография. Днепр : ЛИРА, 2017. 172 с.

References

1. Andriyevs`ka, T. (2015). «Missa movere» by V. Stepurko in the context of modern tendencies of spiritual music renewal (features of genre-style synthesis). Kyiv: Kyivs'ke muzy'koznavstvo, 54, 57 – 63 [in Ukrainian].

2. Bilodid, A. (2014). «Stabat Mater» I. Shherbakova: features of genre interpretation. Musical art: traditions and modernity: articles on the results of VII Interuniversity scientific-practical (pp.102-106). Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

3. Boffy G. (2018). Big encyclopedia of music. Moscow: AST: Astrel [in Russian].

4. Verbycz'ka-Shokot, I. (2007). The genre of requiem in the choral work of Ukrainian composers at the turn of the millennium. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhDUM them. I. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

5. Kalyberda, S. (2016). Organs: from Kievan Rus to Ukraine. Moscow- St. Petersburg: Universitetskaya [in Russian].

6. Catholic encyclopedia (2002). Moscow [in Russian].

7. Kozarenko, O. V. (2014). The views of Blessed Father John on the perception of music, its upbringing and the formation of a new social ethos. Lviv [in Ukrainian].

8. Kopot', I. (2015). Spiritual works of composer Dmytro Stetsiuk. History of religions in Ukraine: scientific yearbook. Lviv: Museum of the History of Religion "Logos", 2, 444 – 450 [in Ukrainian].

9. Kopot', I. (2012). Composer Dmitry Stetsyuk: a sketch of a creative portrait in the year of the anniversary. Contemporary music in the modern world: a collection of scientific papers. Zhytomyr: ZhDU im. Ivan Franko, 77 – 79 [in Ukrainian].

10. Manulyak, O. (2009). Sacred works of Lviv composers at the turn of the millennium. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

11. Stacenko, O. (2016). Interpretation of genres of liturgical tradition by modern Odessa composers. Culture and modernity. Kropyvnytskyi, 2, 126-131 [in Ukrainian].

12. Stecyuk, D. (2014). Te Deum: spiritual choral works: For mixed choir: Score. Zhytomyr [in Ukrainian].

13. Stecyuk, D. (2016). MAGNIFICAT: Spiritual choral works: Score. Zhytomyr [in Ukrainian].

14. Shabanova, Yu. (2017). Philosophy and music: a meeting place – Man. Dnepr: LIRA [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.02.2021
Отримано після доопрацювання 04.03.2021
Прийнято до друку 10.03.2021

УДК 782(450):7.034
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244487

Цитування:
Чахоян С. В. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії *da capo* доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 202-208.

Chakhoyan S. (2021). The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria *da capo*. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 202-208 [in English].

Чахоян Сусанна Валеріївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри академічного співу та джазу
Київської муніципальної академії музики
імені Р.М. Глієра
ORCID: https://orcid.org/ 0000 0003 2038 7807
chakhoian.susanna@gmail.com

СПЕЦИФІКА ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ РОЗДІЛІВ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ОПЕРНІЙ АРІЇ *DA CAPO* ДОБИ БАРОКО

Мета роботи. У статті фокусується увага на особливостях імпровізаційних прийомів, застосовуваних у третіх частинах та в каденціях італійських оперних арій *da capo* епохи бароко. Досліджено й визначено характерні особливості вокального імпровізаційного простору в оперному мистецтві італійського бароко. Зокрема, виявлено специфіку барокової орнаментальної імпровізації у третіх частинах арій, уточнено її відмінності від імпровізації ренесансної; розкрито сутність теорії афектів як естетико-філософського контексту побутування вокального мистецтва у добу бароко; виявлено особливості існуючого зв'язку між теорією афектів та основними положеннями тогочасної риторики; розглянуто вплив барокової риторики на розташування каденцій у контексті драматургії музичної форми; проаналізовано історичні обставини, у середовищі яких сформувався й побутував зазначений жанр арії *da capo*. **Методологія.** Як дослідницький інструментарій у розвідці застосовуються наступні методи: компаративний (порівняння імпровізаційної стилістики ренесансної та барокової епох; венеціанської та неаполітанської оперних шкіл), історико-стильовий (окреслення історичного контексту виникнення та виконання арій *da capo* та каденцій до них; змалювання найсуттєвіших рис аналізованої епохи), аналітично-описовий (аналіз конкретних елементів імпровізації в аріях *da capo*, ключових положень теорії афектів та її зв'язку з бароковою імпровізацією). **Наукова новизна.** Проблематика статті пов'язана з практично не дослідженою на сьогодні цариною музичного мистецтва, що, втім, потребує ретельного аналізу та системного підходу. У статті наводяться й аналізуються результати новітніх досліджень у річищі вокальної імпровізації доби бароко. **Висновки.** Специфіка імпровізації у середовищі арії *da capo* є багатоаспектною, суперечливою та неоднозначною областю вокального мистецтва барокової доби, що не повинна обмежуватися лише рамками виконавства, оскільки заслуговує на пильну увагу музичних дослідників.

Ключові слова: арія *da capo*, бароко, італійська опера, венеціанська оперна школа, неаполітанська оперна школа, індивідуальна імпровізація, орнаментальна імпровізація, дімінуції, каденція соліста, музична риторика.

Chakhoyan Susanna, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Academic Singing and Jazz, Kyiv Municipal Academy of Music named after Glier*

The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria *da capo*

Purpose of the Article. The main attention in the article is focused on the peculiarities of improvisation methods that were used in the third part and in the Cadenzas of aria *da capo* in baroque Italy. The characteristic features of vocal improvisation space in opera atr of Italian baroque have been explored and defined. In particular, the specificity of baroque ornamental improvisation in the aria's third part has been defined; the differences between baroque and renaissance improvisation have been clarified; the essence of the theory of affects (feelings, emotions) as an aesthetic and philosophical context of vocal art's existence in the baroque era has been defined; the peculiarities of an existing connection between the theory of effects and the main principles of the rhetoric of that time have been clarified; we have also found out how the rhetoric of the baroque era affected the disposition of Cadenzas in the context of musical structure's dramaturgy; the historical circumstances in which the genre discussed (that is, aria *da capo*) was formed have been described. **Methodology.** We have used in our study as research tools the following methods: a comparative method (for comparing of improvisation stylistics of the renaissance and of the baroque era; of the Venice and Neapolitan operatic schools); a historical and stylistic method (for featuring of the historical context of the emergence and performing of arias *da capo* and of their Cadenzas and for characterizing of the essencial features of the epoch analyzed); an analytical and descriptive method (for the analysis of particular elements of improvisation in arias *da capo*, of the key principles of the theory of effects and their connection to baroque improvisation). **Scientific novelty.** The topic of the article is connected to the largely unexplored nowadays realm of music artists that, however, needs careful analysis and a systematic approach.

©Чахоян С. В., 2021

The up-to-date research results in the sphere of vocal improvisation of the baroque era are presented and analyzed in the article. **Conclusions.** Improvisation in the space of aria da capo is a multidimentional, controversial, and ambiguous sphere of baroque vocal art. It cannot confine itself only by the sphere of performance but also deserves music scholars' regard.

Keywords: aria *da capo*, baroque, Italian opera, Venice operatic school, Neapolitan operatic school, an individual improvisation, ornamental improvisation, diminutions, a soloist's Cadenza, musical rhetoric.

Актуальність теми дослідження. За переконливою аргументацією Марини Лобанової, XX століття великою мірою повторює та відтворює (звичайно, на новому витку історичної спіралі) музично-естетичну атмосферу епохи бароко. Мабуть, саме цим частково пояснюється невгамовна зацікавленість сучасних музикантів мистецтвом тієї доби. Характерним явищем у цьому зв'язку є рух так званого автентизму, що зародився у Великобританії в середині XX століття. Здійснюються невтомні спроби реконструювати історичне звучання творів, що стали сьогодні класикою. Зокрема, триває процес відтворення традицій імпровізаційного виконання барокових арій da caro. Водночас, інформації, що допомагала б освітити питання, систематично народжувані зазначеною проблематикою, обмаль, що й зумовлює актуальність нашої розвідки, в межах якої здійснюється огляд основних аспектів, пов'язаних із зазначеним родом імпровізування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературних джерел, що належним чином освітлювали б питання імпровізації в бароковій арії da caro, на сьогоднішній день надзвичайно мало як у вітчизняній, так і в зарубіжній літературі. До наших часів збереглося чимало старовинних трактатів XVII-XVIII століть, проте вони потребують детального вивчення, аналізу й зіставлення, оскільки єдиної теорії чи методики імпровізації протягом зазначеної доби не існувало. Зокрема, питання сольної каденції до останнього часу взагалі не було освітлене у сучасному музикознавстві. Перший крок назустріч цій нелегкій справі зробив О. Меркулов, чиї праці, присвячені каденції соліста ([6]; [7]; [8]), лягли в основу цієї розвідки. Іншим джерелом, цінним для нашого дослідження, стала праця М. Сапонова «Мистецтво імпровізації: імпровізаційні види творчості у західноєвропейській музиці середніх віків та Відродження» [11]. Попри те, що книга в основному торкається хронологічно раніших епох, вона також містить вагому інформацію стосовно імпровізування у добу бароко. Зазначеної проблематики побіжно торкаються також В. Конен [3] та М. Лобанова [5]. Велике значення для нас мали також роботи, сфокусовані на питанні музичної риторики [2] і, зокрема, теорії афектів як важливого естетичного підгрунтя італійського оперного музичного мистецтва [9], [12].

Таким чином, метою статті є дослідження й визначення характерних особливостей третіх частин та каденцій арій da caro як осередків імпровізації в італійському оперному мистецтві епохи бароко.

Виклад основного матеріалу. Звичним і загальновідомим є переклад слова бароко (baroccо) з італійської як «дивний», «химерний». Нагадаємо менш поширене, але хронологічно більш давнє його етимологічне джерело – «неправильний», що якнайкраще розкриває сутність явища. Саме так здавна називали перлини, чия форма разюче різнилася від класичної сферичної і мала вигляд еліпсу, овалу, таблетки, груші, краплі тощо (такі перли й сьогодні носять назву барокових). Суперечливість та химерність епохи, що отримала цю назву, вповні відповідає «закодованій» у ній характеристиці.

Незважаючи на те, що бароковий стиль (історичними межами якого вважається період XVII – першої половини XVIII століть) сформувався в результаті активних творчих взаємовпливів найяскравіших композиторських шкіл та індивідуальних стилів різних країн Європи, усе ж таки з упевненістю можна стверджувати, що основоположним у зазначених процесах став вплив музичної культури Італії. Саме він великою мірою формує і визначає те, що відбувалося на національному ґрунті Франції та Німеччини, включаючи творчість таких титанів від музики, як Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель, чий життєвий і творчий шлях перетинався з композиторською діяльністю Антоніо Вівальді, Арканджело Кореллі, Алессандро Скарлатті.

На смак сучасного слухача, попри характерний для XX–XXI століть пієтет до старовинної музики, безкінечні звивисті плетіння барокових мелодій нерідко видаються одноманітними. Згадана обставина надає музичній мові бароко властивостей нерухомого моноліту, хоч і з яскравою стильовою неповторністю. Свого часу Ігор Стравінський назвав Вівальді «занудою, здатним шістсот разів поспіль написати один і той самий

концерт» [1, 117]. І тут ми натрапляємо на одне з численних і характерних протиріч барокової доби. Повторюваність та однотипність ідіом барокового музичного мовлення поєднується з потужною практикою імпровізації – невід'ємним елементом музичної форми, що буквально пронизувала тканину усіх ключових жанрів епохи. Своєрідним проявом природності імпровізаційного мислення бароко є типова для композиторів тих часів надзвичайна творча плодовитість і швидкість створення музики. Так, з-під пера Алессандро Скарлатті вийшло сто двадцять п'ять опер, Йоган Себастьян Бах за своє життя створив триста кантат, а Антоніо Вівальді написав п'ятсот інструментальних концертів. Подібна продуктивність була зумовлена великим попитом на музику як духовного, так і світського змісту. Першочерговою, доволі прагматичною задачею музиканта було передусім постачання музики на потребу дня й задоволення публіки, а не ризикований пошук нових форм та інтонаційних практик. В епоху бароко «панувала впевненість, що твір мистецтва живе одну мить і вмирає разом зі своїм творцем, а отже, серенада щезне, ледве згаснуть свічки, а опера до наступного сезону застаріє» [1, 253].

Незважаючи на велику роль імпровізаційного начала у добу бароко, зазначена епоха є вознораз завершальною для кількасотлітньої ери музичної імпровізації. Видатна подія у музичному житті кінця XVI століття – формування і безповоротне введення у практику гомофонно-гармонічної системи, так званого нового стилю, – поклала кінець традиціям стилю строго. Практично весь історичний період XVII – початку XVIII століть пройшов під знаком антиномії нового й старого: «Хіба це не жах, не ганьба бачити, як та сама Корілла, яка вже починала було по-справжньому розуміти серйозне мистецтво, опустилася від духовного співу до світського, від молитви – до жарту, від вівтаря – на підмостки, від великого – до смішного, від Аллегрі та Палестріни – до Альбіноні та цирульника Аполліні?»; «Маститий і нещасний Порпора, що закрив серце і вуха для сучасної музики, намагався задушити її славою й авторитетом старих. З надмірною суворістю він засуджував граційні твори Галуппі і навіть оригінальні фантазії Кьодзетто – популярного у Венеції композитора. З ним можна було розмовляти лише про падре Мартіні, про Дуранте, про Монтеверді, про Палестріну; не знаю, чи благоволив він навіть до Марчелло і Лео» (Жорж Санд, роман «Консуело») [10]. Як зазначає М. Сапонов, вже «в епоху раннього бароко намічається потужна тенденція до впорядкування і письмової фіксації усіх видів імпровізаторської техніки, до її послідовного регламентування» [11, 55]. І далі: «техніка basso continuo – це фінал блискучої епохи імпровізованого контрапункту і практики cantus supra librum… Епоха колективної імпровізації, побудованої на шкільному професіоналізмі та виучці, поступилася місцем індивідуальній імпровізації органіста, клавесиніста, скрипаля, базованій на власному технічному досвіді» [11, 56]. Яскравими осередками подібного роду індивідуальної імпровізації стали такі характерні для бароко творчі явища, як арія da capo та каденція, на чиїх особливостях і фокусуватиметься увага у цій розвідці.

Поява у Флоренції на світанку XVII століття перших зразків drama per musica, яким надалі судилося розвинутися у захоплююче дійство італійської опери, стала потужним поштовхом до подальшого розвитку західноєвропейської музики. Першим своїм яскравим злетом і специфічним «хвильованим стилем» concitato новий жанр був зобов'язаний Клаудіо Монтеверді, творчість якого розквітла у середовищі першого впливового центру барокової оперної культури – Венеції. (Яскраві представники венеціанської оперної школи – Фр. Ковалі, Марк А. Честі, Фр. Сократті, А. Сартаріо, Дж. Лоренцо, Д. Фрескі).

Суттєвою структурною одиницею опери стала арія, зокрема – такий її різновид, як арія da capo, що могла звучати і як оперний номер, і в окремому виконанні під супровід оркестру невеликого складу. Арія da capo (іт. «з голови», тобто спочатку) мала тричастинну будову з контрастною за характером серединою (як правило, контраст підкреслювався зміною ладу, темпу і тематичного матеріалу). Третя частина зазвичай не виписувалася, натомість в кінці тексту поміщалася ремарка «da capo (al fine)» – «від початку до слова «кінець»». Втім, третя частина не повторювалася буквально, являючи собою простір для імпровізації – оздоблення мелодичної лінії варіаціями і різного роду прикрасами. Виконання цієї частини потребувало гарного смаку й уміння варіаційно видозмінювати мелодію. Третю частину арії da capo завершувала віртуозна каденція, що виконувалася без акомпанементу.

Неаполітанська оперна школа, очолювана Алессандро Скарлатті, – другий етап розвитку оперного мистецтва барокової Італії – привнесла до оперної культури новий підхід до арій, сутність якого полягала в їхній

диференціації. Так, у залежності від того, яка емоція є ключовою, почали розрізняти арію-скаргу, арію помсти або гніву, героїчну, пасторальну, бравурну арії тощо. Процес диференціації відбувався у річищі впливової в західноєвропейській естетиці XVII – XVIII століть теорії афектів. Сутність теорії – встановлення безпосереднього зв'язку між певними засобами музичної виразності та композиційними прийомами і відповідними почуттями та емоціями (affetti). П. Барб'є зазначає: «Багатолітні пошуки флорентійських інтелектуалів мали блискучим результатом цілісне видовище, базоване на ідеї "мовлення як пісні" та "вираження через музику" людських пристрастей (affetti) – з більшим почуттям та іншим способом, аніж це робилося у поліфонічних мадригалах епохи Відродження» [1, 158]. Витоки теорії афектів сягають античності: «Давньогрецькі філософи, у чиїх працях ми знаходимо розробку принципів етичного впливу музики на людину, виходили з її наслідувальної природи. Наслідуючи той чи інший афект за допомогою ритму, мелодії, тембру, звучання того чи іншого музичного інструменту, музика, на думку древніх, викликає у слухачів той самий афект, що його вона наслідує. У відповідності до цього положення в античній естетиці були розроблені класифікації ладів, ритмів, музичних інструментів, які слід застосовувати для виховання в особистості античного громадянина відповідних рис характеру» [9, 141].

Виявляючи себе у тій чи іншій формі протягом Середньовіччя, теорія афектів отримала своє завершене вираження у книзі «Досконалий капельмейстер» (1739) німецького композитора, співака, диригента та музичного письменника Йогана Маттезона (1681–1764), де він узагальнив досвід своїх попередників. У добу бароко теорія афектів – поруч із вченням про жанри та стилі у різних видах мистецтв – існувала у контексті риторики, що «знаходилася у положенні узагальнюючої теорії мистецтва» [12]. «До середини XVIII століття було зафіксовано більш ніж 80 видів фігур, серед них – прийоми, котрі були відомі ще в епоху Середньовіччя і навіть раніше, але стали константними мовними елементами наприкінці XVI – у першій половині XVII століть. (Наприклад, такі відомі фігури, як anabasis – сходження, catabasis – спуск донизу, circulatio – коло, exclamatio – вигук тощо). Багато з них відображають картину світу тієї епохи – символіку верху й низу, пекла і раю, кола тощо» [12]. Значне місце ця музично-риторична символіка посідає у творчості Й. С. Баха.

Традиційно в арії da capo співакові надавалася повна свобода імпровізації у межах відповідного афекту (або ж – «ефекту»). Від ступеня афекту арії залежала ступінь насиченості варіаціями її третьої частини. Цікаві побіжні згадки про домінування такого роду мистецького підходу знаходимо у романі Ж. Санд «Консуело», де, хоч і не з документальною точністю, проте в цілому вірно змальовується атмосфера італійського оперного середовища кінця XVII – початку XVIII століть: «Він [один з головних персонажів роману, співак. – *С. Ч.*] не давав ефектів, про які мріяв композитор, але знаходив нові, про які ніхто не думав – ні автор, що їх намітив, ні професор, що їх тлумачив, і ніхто з віртуозів, що раніше виконували цей твір» (глава 3); «Я думаю про те, що можна було б іще зробити з тією роллю, що її так блискуче виконує Корілла. Мені здається, що в цій ролі є не використані нею ефекти» (глава 15) [10].

Незважаючи на те, що основні положення теорії афектів, штучність та раціоналістична абстрактність якої була помітною практично з самого початку її існування, активно критикувалися у XVIII столітті французькими енциклопедистами Д. Дідро та Ж. Д'Аламбером, вона досить тривалий час була впливовим фактором у музичній лабораторії доби бароко і для свого часу була прогресивним і навіть великою мірою новаторським явищем, оскільки сприяла кращому розумінню музичного мистецтва як виразника світу людських почуттів. У добу бароко здійснювалися серйозні спроби створити спеціальний словник цих своєрідних елементів музичної лексики. Думки з цього приводу можна зустрити у працях Ф. Е. Баха, Й. Кванца, трактатах та методичних розробках теоретиків XVIII століття.

Розуміння афектів як музичних лексем зумовило їх закономірне використання у якості елементів імпровізації. Однак, на відміну від попередньої, ренесансної доби, де у музичну тканину твору спонтанно вставлялися заздалегідь підготовлені пасажі та фіоритури, часом ніяк не пов'язані зі змістом твору, в епоху бароко імпровізація відбувається дещо інакше. Торкаючись питання процесу імпровізування взагалі, М. Сапонов висуває тверезу гіпотезу стосовно того, що «у композиторському словнику європейської музики немає, мабуть, жодного звороту, котрий не був би колись знайдений у процесі імпровізації» [11, 58]. Успіх будь-якої імпровізації дослідник пов'язує з

наступними особливостями її «внутрішньої морфології»: «Імпровізатор не створює матерію, а складає її з готових блоків – здавна запам'ятовуваних музичних відрізків. Він маніпулює цими блоками, комбінуючи їх на кшталт мозаїки. При цьому що меншим є кожний з блоків, то непередбаченішими є музичні події і цікавішою імпровізація. Якщо, наприклад, інструменталіст маніпулює крупними (і неминуче тривіальними) мелодичними фразами у якості подібних блоків – імпровізація є неякісною, тобто надто далекою від самої ідеї імпровізування і наближається за формою до виконання готового твору. Проте якщо у пам'яті імпровізатора численні мілкі елементи (аж до окремих співзвуч та короткх мотивів), то характер їхнього поєднання важко передбачити: таїна роботи імпровізатора зберігається, слухач захоплений несподіванками, імпровізація є успішною». І навпаки: «Чим крупнішими є ці блоки-групи, тим меншим є відчуття свободи» [11, 57]. Новому стилю музики, що потребував і нового підходу до імпровізації, вже не відповідали принципи ренесансних димінуцій (вставок). У своєму сатиричному памфлеті «Модний театр» (1720) Бенедетто Марчелло висміює невміле, позбавлене сенсу застосування ренесансного методу імпровізування: «На першій репетиції артистка ніколи не співає арій; а пасажі та каденції свого вчителя до цих арій буде співати тільки на генеральній репетиції […] І оскільки вона заплутається на якійсь з прикрас, то матінка за її знаком витягне з саквояжу зошит з пасажами, і вона сяк-так, не в темпі заспіває те, що потрібно […]» [Цит. за: 11, 58–59].

На відміну від ренесансної орнаментики, що численними і доволі крупними вставками частково або повністю руйнує початковий мелодичний контур, «мелізматика епохи бароко... лише підкреслює гарний рельєф основної мелодії, виявляє, посилює приховану художню енергію кожної інтонації. Тут орнаментика є вторинною по відношенню до наспіву, вона «лакує» його, не змінюючи його структури» [1, 53]. Власне, тим самим принципом керуються й найталановитіші з джазових імпровізаторів, у виконанні яких кожен наступний повторюваний «квадрат» не втрачає ані своєї гармонічної канви, ані мелодичних та метричних властивостей. Вартими уваги у даному зв'язку є записи групи «Модерн Джаз Квартет», де виконувані на клавесині уривки з бахівських творів напрочуд органічно перемежовуються з джазовою імпровізацією; дивовижно гармонійне зіставлення барокової музики і джазу у світлі щйно сказаного не повинне виглядати несподіванкою: «Якою б ускладненою не була орнаментальна версія, усе ж таки твір легко впізнається на слух як «приблизно те ж саме»» [11, 54].

Каденція, виконувана солістом a capella наприкінці арії da capo, становила не менше труднощів і потребувала великої майстерності. Ця прикметна частина сольного оперного номеру була найбажанішим моментом в опері, на який одностайно чекали всі. Факт цього напруженого очікування виглядає особливо значущим на тлі загальної картини звичаїв і поведінки публіки в оперній залі, що їх описує П. Барб'є. Так, у театральних ложах під час оперного спектаклю слухачі могли обідати, грати в карти, пліткувати, а в партері стояв постійний гамір. Виконання ж каденцій діяло як своєрідний наркотик не лише на публіку: оперні віртуози самі нерідко впадали в майже екстатичний стан і здавалися одержимими.

Мода на виконання каденцій з блискавичною швидкістю поширилася з Італії на інші країни Європи. Вона досягла навіть Росії. Так, у 1755 році у Петербурзі було поставлено оперу Ф. Арайї «Цефал і Прокріс» [8, 9]. О. Меркулов наводить достойне уваги свідоцтво Я. Штеліна про те, що серед майстерних виконавців складних арій і каденцій до них був молодий співак Гаврило Марцинкевич, який разом із сорока іншими музикантами приїхав з України, а раніше навчався в Італії [8, 9].

Здійснювані в добу бароко невтомні спроби класифікації афектів і та відповідних їм засобів виразності призвели до поширення риторичних принципів не тільки на сферу музичного мовлення, а й навіть на музичну форму, зокрема – сонатну. Так, Й. Маттезон та Й. Форкель спрямовують свої зусилля на вивчення «риторичної диспозиції сонатної форми» [12]. Принципами музичної риторики керувалося й написання каденцій. Задіювалася пряма аналогія з ораторською промовою, наприкінці якої має бути спеціальна «патетична», «зворушлива» частина, для збудження у слухача бурхливих емоцій («Її функції: з одного боку – привнесення елементу неочікуваності, з іншого – посилення головного афекту, думки» [8, 18]). В музиці таке саме навантаження мала нести каденція, що теж вводилася на завершальному етапі музичної форми.

Втім, місце каденції в арії наприкінці твору було, хоч і поширеним, але не обов'язковим. О. Меркулов наголошує, що каденцію могли

помістити і в середину твору, і навіть на початок. Місцем для каденції міг слугувати будь-який нестійкий витриманий акорд і навіть тоніка . У числі прикладів дослідник наводить каденції співака-кастрата Фарінеллі, що могли міститися одразу по декілька в одній арії. Стереотип розташування каденції саме наприкінці твору на кадансовому квартсекстакорді утвердився в епоху класицизму, великою мірою завдяки трактатам К. Ф. Е. Баха.

Згідно з поширеним міфом, пов'язаним з виконанням каденцій і блискуче спростованим на сьогоднішній день О. Меркуловим, імпровізування каденцій було в епоху бароко звичайною справою, і це вмів робити практично кожен музикант. Звернемося ще раз до памфлета Б. Марчелло: «Отримавши роль […], артистка […] надсилає усі арії своєму вчителеві, […], а вчитель, котрий повинен забезпечити усі ці арії пасажами та прикрасами, візьметься за справу, не маючи ніякої уяви про наміри композитора» [Цит. за: 11, 59]. Переконливі докази та ілюстрації, що їх у значній кількості наводить О. Меркулов, красномовно свідчать про те, що мистецтвом іпровізації у добу бароко, як і будь-коли, володіли лічені майстри масштабу К. Монтеверді, Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, успіху яких передували роки навчання, наполегливої праці і, безумовно, велике музичне обдарування. До наведеної точки зору долучається й М. Сапонов: «Невідомо, за якими канонами імпровізував Гендель у Лондоні в антрактах протягом виконання його ораторій, але ясно, що таким віртуозним "шоу" великих майстрів передувало багатолітнє навчання. Бетховен, наприклад, готувався заздалегідь до своїх публічних імпровізацій, а молоді Вебер та Мейєрбер систематично вправлялися у техніці імпровізації під наглядом абата Фоглера. Кожний крупний музикант, очевидно, виробляв власну методику оволодіння імпровізаторським мистецтвом, що було пов'язано з надлишком індивідуальної виконавської та композиторської техніки взагалі і являло собою, по суті, катарсис усвідомлення віртуозом [курсив автора. – *С. Ч.*] власної техніки гри» [11, 59]. Зазвичай же каденції створювалися заздалегідь і вивчалися напам'ять. Водночас, вони мали зучати так, ніби створювалася в дану мить в уяві музиканта, що викликало додаткові труднощі.

Наостанок слід звернути увагу на наступний важливий момент. На сьогодні збереглося чимало зразків каденцій, вокальних та інструментальних, зафіксованих у нотному тексті. Існує доволі відомостей стосовно виконання каденцій у трактатах, памфлетах та різного роду коментарях доби бароко. Потрібно пам'ятати, що одностайної думки і єдиної системи правил щодо створення і виконання вокальних та інструментальних каденцій у барокову добу ніколи не існувало. Ситуацію ще більше ускладнює тогочасне протистояння та постійна полеміка між теоретиками, виконавцями і композиторами. Лише ретельне ознайомлення з усім існуючим масивом текстів, рукописів та інших історичних документів може допомогти створити більш-менш ясне уявлення про те, що собою являла імпровізація в епоху бароко.

Висновки. Таким чином, у цій статті досліджено характерні особливості третьої частини та каденції арії da capo як осередків імпровізації в італійському оперному мистецтві епохи бароко, а саме: виявлено специфіку барокової орнаментальної імпровізації у третій частині арії, уточнено її відмінності від ренесансної; розкрито сутність теорії афектів як естетико-філософського контексту побутування вокального мистецтва, а також змальовано історичні обставини, в яких імпровізувалися каденції. Сфера італійської оперної творчості доби бароко взагалі та арія da capo зокрема, залишаються на даний час мало дослідженою областю. Разом з тим, багатоаспектність, складність та неоднозначність зазначеної царини дослідження заслуговує ретельного ознайомлення з боку не лише сучасних ентузіастів автентичного виконання, а й серйозного наукового підходу.

Література

1. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. Пер. с фр. Е. Рабинович. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 282 с.

2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.

3. Конен В. Д. Театр и симфония. Москва: Музыка, 1975. 376 с.

4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.

5. Лобанова М. Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.

6. Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014. № 1(31).

С. 36–40. URL: http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura_223.html?template=85

7. Меркулов А. М. Двенадцать типичных заблуждений, касающихся каденции солиста в XVIII – начале XIX века // Музыкант-классик / Musician-classic. 2014. № 5–6. С. 2–9.

8. Меркулов А. М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2020. 182 с. (Высшее образование)

9. Петрушин В. И. Моделирование эмоций средствами музыки // Вопросы психологии. 1988. № 5. С. 141–144.

10. Санд Ж. Консуэло [Текст] : роман; пер. с фр. А. Бекетова. Москва : Эксмо, 2007. 782 с. : ил. (Зарубежная классика). URL: https://knijky.ru/books/konsuelo

11. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.

12. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. Москва: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с. URL: https://smekni.com/a/316510/opery-motsarta-v-kontekste-kultury-ego-vremeni/

13. Bukofzer M. Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton Company, Inc., 1947. 527 p.

14. Tomlinson G. Monteverdi and the end of the Renaissance. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1987. 280 p.

References

1. Barbe, P. (2009). Vivaldi's Venice. Music and celebrations in the baroque era. St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbakha [in Russian].

2. Zakharova, O. (1983). Rhetoric and West European music of the 17th – first half of the 18th centuries: principles and methods. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Konen, V. D. (1975). Theatre and simphony. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Kyuregyan, T. (1998). Forms in the 17th - 20th centuries music. Moscow: TTs «Sfera» [in Russian].

5. Lobanova, M. (1994). West European baroque. Aesthetics and poetics issues Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Merkulov, A. M. (2014). A soloist's Cadenza in the 18th and early 19th centuries: mythes and reality. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya. 1(31), 36–40 [in Russian]. URL: http://www.myflute.ru/library/literatura/literatura_223.html?template=85

7. Merkulov, A. M. (2014). Twelve typical delusions, concerning a soloist's Cadenza in the 18th and early 19th centuries. Musician-classic. 5–6, 2–9 [in Russian].

8. Merkulov, A. M. (2020). The history of the performing art: a soloist's Cadenza in the baroque era and in the Viennese classicism. Moscow: Izdatelstvo Yurayt [in Russian].

9. Petrushin, V. I. (1988). Modelling of emotions by the means of music. Voprosy psikhologii. 5, 141-144 [in Russian].

10. Sand, G. (2007). Consuelo. Moscow: Eksmo [in Russian]. URL: https://knijky.ru/books/konsuelo

11. Saponov, M. (1982). The art of improvisation: improvisation types of creativity in West European Medieval and Renaissance music. Moscow: Muzyka [in Russian].

12. Chigareva, E. I. (2000). Mozart's operas in the context of his times' culture: artistic individuality. Semantics. Moscow: Editorial URSS [in Russian]. URL: https://smekni.com/a/316510/opery-motsarta-v-kontekste-kultury-ego-vremeni/

13. Bukofzer, M. (1947). Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton Company, Inc. [in English].

14. Tomlinson, G. (1987). Monteverdi and the end of the Renaissance. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2021
Отримано після доопрацювання 06.05.2021
Прийнято до друку 14.05.2021

УДК 78.071
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244488

Цитування:
Іванова Л. О. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 209-214.

Ivanova L. (2021). Traditionalism in structure of stile paradigms in the artistic thinking of the XXth century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 209-214 [in Ukrainian].

Іванова Людмила Олександрівна,
викладач Одеської національної музичної академії імені А.В.Неждановой
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5363-0685
luda93609@gmail.com

ТРАДИЦІОНАЛІЗМ У СКЛАДІ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ МИСТЕЦЬКОГО МИСЛЕННЯ XX СТОЛІТТЯ

Метою роботи є усвідомлення традиціоналізму як метанапряму мистецтва XX сторіччя, що історично у співіснуванні з метанапрямом модерну-авангарду склав стильову мистецьку парадигму минулого століття, чим ствердив останній у *неоренесансному* світобаченні згідно «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері. **Методологічна** основа дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосєва, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як це подано у історично-оглядових статтях «Симфонічних етюдів» та ін. Б.Асаф'єва. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що вперше в українському мистецтвознавстві вказується на традиціоналізм як метанапрям, що базується на інерції романтичних-реалістичних творчих накопичень від XIX століття і еволюціонує, вбираючи певні «м'які» виявлення модерну типу веризму, деяких виявлень неокласицизму, примітивізму та ін. **Висновки.** Традиціоналізм утворює метанапрям, оскільки в основі тієї стильової єдності покладено виразність романтизму-постромантизму і реалізму XIX сторіччя, що складає аналогії метастильовому утворенню модерну (веризм у кінці XIX – початку XX ст., «жорсткий» тип неокласицизму І. Стравінського та П. Хіндеміта, ін.), у якому авангард склався як осередок симбіозу стилів-напрямів експресіонізм, футуризм, примітивізм, утворивши нову єдність авангарду другої хвилі у вигляді неоекспресіонізму.

Ключові слова: стиль в музиці, метастиль, традиціоналізм, модерн, авангард в музиці, еволюція традиціоналізму у XX ст.

Ivanova Lyudmila, *Lecturer, Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

Traditionalism in structure of stile paradigms in the artistic thinking of the XXth century

The purpose of the article is a realization of traditionalism as metadirection of art in XX century that historically comparable with metadirection of styles modern-vanguard, jointly forming artistic paradigm of the past century, then the last becomes firmly established in neorenaissance world-outlook according to with "system of Leonardo da Vinci" P. Valéry. **The methodology** of the study is a historian-comparative approach, as this demonstrates works of A.Losev, also culturology foreshortening of musicology analysis, as this is given in "Symphonic etude" and others beside B.Asafiev. **The scientific novelty** of the work is conditioned, first, that that for the first time in specified foreshortening is presented analysis composition of V.Vlasov, but, secondly, original is a theoretical idea about cultural intrusion in style-typology life length Neo-Gothic that impossible was in classicist of music creative activity to XIX-XX cent. **Conclusions.** Traditionalism forms metadirection since in base this style unity prescribed expressiveness of romanticism-postromanticism and realism XIX century that forms analogies to metastyle forming of the modernism (verism at the end XIX - at the beginning initially XX century, "hard" type of the neoclassicism I. Stravinsky and P. Hindemith, others), in which vanguard took place as focus of the symbiosis of the styles-directions expressionism, futurism, primitivism, having formed new unity of the vanguard of the second wave in the manner of neoexpressionism.

Keywords: style in music, metastyle, traditionalim, modern style, vanguard in music, evolution of the traditionalim in XX century.

Актуальність теми дослідження визначається значущістю для творчого сьогодення, сформованого постмодерном-поставангардом 1970-х – 2010-х років, узагальнень щодо парадигматики стильового наповнення XX сторіччя у цілому. В ньому названі «пост-утворення» склалися на перетині модерну-авангарду і традиціоналізму, в певному їх «суміщенні» і певній взаємній анігіляції на користь «концептуального» мистецтва. Відповідно, висувається необхідність понятійного тлумачення термінів,

©Іванова Л. О., 2021

за якими стоїть досвід професійного словотворення, коли під модерном-авангардом розуміють цілий ряд напрямів-стилів (див. у роботі Д. Андросової [1, 386-398]), аналогічно, говорячи про традиціоналізм, теж вживають посилання на ряд стилів-напрямів, які пролонгувалися із XIX у XX сторіччя.

Такий термінологічний розклад спонукає логічний аналіз термінологічного вжитку, що склався у професійних колах, заради розрізнення стилів-напрямів і тих їх єдностей, що виходять на рівень, доречний втілення як метастильового утворення – пор. з «мета жанром XX ст.» у книзі О. Маркової [8, 120-142].

Метою роботи є усвідомлення традиціоналізму як метанапряму мистецтва XX сторіччя, що історично у співіснуванні з метанапрямом модерну-авангарду склав стильову мистецьку парадигму минулого століття, чим ствердив останній у *неоренесансному* світобаченні згідно «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що вперше в українському мистецтвознавстві вказується на традиціоналізм як метанапрям, що базується на інерції романтичних-реалістичних творчих накопичень від XIX століття і еволюціонує, вбираючи певні «м'які» виявлення модерну типу веризму, деяких виявлень неокласицизму, примітивізму та ін. XX сторіччя увійшло в історію людства під гаслом науково-технічної революції і психології нового типу (психології підсвідомого). XX сторіччя склало перший етап реалізації Новітньої історії, що протиставила раціоналізму Нового часу і торжеству «європецентризму» у політичному і творчо-практичному, буттєвому мисленні ідеї «модерну», буквально «сучасності», що розуміли як генеральне оновлення життєвих засад, в яких позараціональні виміри мислення і поведінки, особливого роду довіра до благ технічного прогресу та ін. зайняли суттєве місце. Вказані фактори стимулювали і пошуки «розриву з європоцентризмом», який в музиці прийняв характер відмови модерну/авангарду від тонально-гармонічної системи на користь модальності в монодійних формах, що мають всесвітнє втілення у народів самих різних географічних і державно-адміністративних проявів населення землі.

XX ст., з одного боку, доводить до апогею атеїстичні засади мислення і наділяє музику максимально шумово-звуковою матерією, концентруючись в тій якості в сонористичних наслідуваннях Л.Руссоло і в «звукових хмарках» Я.Ксенакіса. З іншого боку, в філософсько-мислительних побудовах минулого століття відверто відроджується довіра до релігійних істин, найвпливовішими ланками наукового знання стають напрями релігійної філософії такі, як екзистенціалізм, неотомізм, конкретна метафізика. Концепції історії як прогресизму, тобто вчення про невпинну удосконалюваність соціуму, і метафізики як повторюваності заданих етапів життєбудови, їх циклізація, утворюють певне співіснування як «контрастну поліфонію» ідей-принципів.

У сфері мистецтва П. Валері в есе 1896 р. заявляє ознакою принципово нового мислення феномен чи систему Леонардо да Вінчі [4], де вказує на *неоренесансний* принцип прийдешнього XX сторіччя, пророкуючи появу творчих особистостей, які, ніби наслідуючи Леонардо да Вінчі, відстороняться від прийнятих у століттях раціоналізму розрізнення мистецької і наукової сфер, зближаючи в індивідуальнім виявленні єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників епохи романтизму. І те пророцтво П. Валері сповнилося в найзначніших обсягах (див. дисертацію В. Батанова [3] й ін. напрацювання того типу).

Для музикантів це виявилося в сполученні не тільки множинних художньо-творчих умінь, які були органічними в самовиявленні особистостей у XIX сторіччі (композитор-виконавець-публіцист), але й у виходах у теоретико-експериментну, менеджментську, педагогічно-організаційну, державотворчу, соціальну й ін. сфери, неможливих для творця-музиканта як прояву на попередньому історичному етапі.

У роботі В. Батанова з цього приводу зроблене певне узагальнення: «У європейських умовах ця видова множинність творчості зафіксувалася в перегляді прийнятних навичок з оглядкою на відкинуті романтизмом критерії професіоналізму XVII-XVIII сторіч. Для представників Сходу, у тому числі Кореї, Китаю, у силу історичного розкладу інтеграції Схід – Захід, входження в європейський культурний ареал, зі збереженням культурного національного охоплення своїх країн у ціннісних орієнтаціях і в мистецтві особливо, XX століття представило немислимі в попередні сторіччя перетинання культурних установок, що вимагають особливого роду *універсалізації* образа думки» [3, 3].

Щодо подолання меж європоцентризму і децентралізуючого географічно-владно і культурно-творчо, то маємо також спеціальні зсуви, які наступним образом характеризує цитований вище автор:

«І якщо «система Леонардо да Вінчі» у поданні П. Валері спеціально не заявляє новизни регіонально-планетарного перетинання, те сама історична відкритість ренесансних особистостей до контакту із самими несподіваними культурними

феноменами, аби тільки ці останні усвідомлювалися в культурній якості, «убирає» і такий варіант «нової універсальності», істота якої виявила позиція співвітчизника й сучасника П. Валері – П. Клоделя і його російського адепта М. Волошина, що бачили в повороті Європи до Китаю високе джерело мислительно-творчого відновлення [3, 171, 200].

Помічена наприкінці XIX – початку XX століття тенденція *зрощення* європейського і східного культурних ареалів реалізувалася, уперше в історії людства, наприкінці XX – початку XXI сторіччя в протилежній спрямованості: у вигляді «входження» неєвропейських музикантів у структуру європейської авторської композиторської системи. А це змінює мислительно-художні розклади в спектральних показниках активності творчих особистостей, немислимої по суті сполучень не тільки в найближчі попередні, але й у сукупному історично усвідомлюваному часовому континуумі до XX сторіччя взагалі.

Музика у XX столітті зазнала потужної трансформації паралельно до інших мистецтв і у відокремленні від них. Якщо музика у трійці (музика-література-зображальна художня сфера) класичних мистецтв у Новий час була однією із провідних складових тієї лідируючої художності, то у XX ст. безумовно першими серед інших стали кінематограф і архітектура. У кінематографі, навіть німому, внесок музичних засобів суттєвий, тим більш у «музичних» фільмах, аж до опери-фільму, опери-балету, але неореалістичне кіно, до якого належали окремі фільми А. Тарковського, у тому числі «Іванове дитинство», де музичний ряд взагалі не виражений, інші напрями, музику як звучання взагалі оминали. І концепція фільму у цілому закономірно «покривала» музичне наповнення, можливо, окрім вказаних та інших (кіно-мюзикл, кіно-феєрія, і т.п.) спеціально музичних втілень.

Архітектуру традиційно називали «застиглою музикою» (як і музику «архітектурою, що рухається») і архітектура XX ст. як «архітектура без декора» втілювала безпосередньо музичні проєкції (аж до поєднання тих мистецтв у діяльності геніального вихованця Ле Корбюзьє і О.Мессіана, грека Я.Ксенакіса). Архітектурна велич українського мислення буйно проявилася у живописній лінії *бойчукізму* і, перш за все, у полотнах одного з лідерів цього творчого об'єднання – у І. Падалки (див. роботу «Будинок Держпромисловості», 1927, ін.). Недарма у книзі Л. Соколюк [10], присвяченій М. Бойчуку і вихованій ним високоталановитої групи українського зображального модерну, спеціальне місце виділене паралелям із творчістю Д. Рівера, мексиканського монументаліста, що служив ідеям та ідеалам Мексиканської революції, що символічно одночасно з Жовтневою революцією в Росії перемогла у Новому світі.

Однак архітектурний тип мислення в художній сфері автономізований, вбираючи більш чи менш інтенсивно музичні виявлення. Останні живили храмову архітектуру безпосередньо, а вплив останньої на будівництво минулого століття закріплений як широким зверненням до храмового замовника, так і напрямами, серед яких «неовізантинізм» став чи не одним з провідних напрямів і в архітектурі, і в різних мистецьких виявах (див. про це в монографії О. Муравської [9, 278-280]).

Те ж саме стосується мистецтва кіно, яке втілило технічні запити століття науково-технічної революції, де музичні позиції у цілому зазначені солідно – див. у З.Кракауера щодо *компенсативності* музичного доданку у цілісність художнього фільму [6]. А у сукупності художнього буття кінематограф сильно вплинув на музичні можливості вираження, як і архітектура, залишивши провідними і самодостатніми вказані види мистецтва, для яких музика стала додатковим і важливим, але ніяк не керівним чинником сфери вираження.

Релігія, що була «моральним компасом» для суспільства протягом багатьох століть, в умовах XX століття стала, з одного боку, «фактором зі знаком мінус» у державах, де атеїзм став урядовим державно-ідеологічним знаряддям керівництва масовою свідомістю. А з іншого боку, релігійні принципи стали знов усвідомлюватися в їх психолого-моральній і соціально-гармонізуючій цінності, відродивши релігійну філософію, виявивши наукові й творчо-практичні розвідки у позараціональну сферу підсвідомості, нарешті, вивявивши релігійне Відродження як таке у межах молодіжного руху 1950-х і у планетарному обсязі постмодерну 1970-х – 1990-х років.

І знову художні надбання України, перш за все, у «могутній трійці» хорових майстрів – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий – продемонстрували планетарну настанову на релігійне відродження, працюючи як для широких кіл слухачів, так і спеціально за церковним замовленням. Вищеназвана «живописна неовізантистика» М. Бойчука і його школи, поставлена у європейський вимір визнання Митрополитом А. Шептицьким, самим своїм існуванням демонструвала те релігійне Відродження, яке стало знаковим для минулого століття не менше, чим торжество атеїзму у тоталітарних державних системах Сходу і Заходу.

Не забуваємо, що і філософські надбання М. Бердяєва, одного з найкрупніших релігійно налаштованих мислителів ХХ сторіччя зобов'язані впливові київської університетської еліти, яка сформувала і піднесла до європейських масштабів генія слов'янської романістики М. Булгакова.

Музика ХХ століття у порівнянні з попередніми епохами потрясає безпрецедентною наполегливістю до «розриву з європоцентризмом» як у професійній області, так і у популярному, мас-культурному середовищі. Останнє найбільш наочно у головуванні афроамериканського компоненту у джазі і безпрецедентне захоплення «латиною», тобто латино-американською продукцію від початку до кінця століття, з певною кульмінаційною вершиною у творчості А. П'яццолли, що виринув із популярного мистецтва і ствердився на межі фольклоризму і традиціоналізму у 1980-ті – 1990-ті роки.

У такому ж плані на межі ХХ і ХХІ століття засвітився геній Є. Вангеліса, що із групи інструменталістів, які виступали із Демісом Руссосом, вийшов на самостійний шлях у композиторському самоствердженні. Його «Ода міфам» стала у 2002 р. подією не менш значною, ніж презентація 4-х Пасіонів від 4-х найвеличніших композиторів на честь святкувань Бахівського ювілею (С. Губайдуліна, В. Рімм, О. Голіхов, Тан Дун). Як бачимо, у тому переліку найбільш поважних композиторів два (О. Голіхов від Латинської Америки, Тан Дун від США і Китаю) демонстрували органіку проникнення європейського в позаєвропейське і навпаки, позаєвропейського творчого досвіду у суто європейський ареал композиторської авторської творчості.

Що ж стосується професійної сфери, то притаманне романтичній епосі тяжіння до «екзотики Сходу» як частки фольклористичного методу творчості на рівні ХХ ст. обернулося методологічним запозиченням розуміння художнього принципу вираження зі Сходу, що й закінчилося прийняттям на рівні геніального внеску композиторської продукції корейця Ісанга Юна і китайця Тан Дуна як органічної складової європейської системи композиції.

Але підсумковою і тотальною ознакою європейської художності ХХ сторіччя стали відмова від «життєподоби» об'ємного живопису у зображальній сфері на користь плаского малювання, прийнятого у всьому неєвропейському світі, відмова від системи гармонійного багатоголосся на користь монодії неогетерофонії із серійними показниками у музиці, відсторонення театральної «портретності» в літературі і «дому з трьома стінами» в театрі, приймаючи умовність і символізм неєвропейських і староєвропейських театралізованих-ритуалізованих форм мистецького подання.

І все ж, найвизначнішою прикметою ХХ ст. стало явище «двосвіття» в соціальному бутті і в мистецтві. Йдеться про державно-політичне протистояння соціалістичного табору та імперіалістичних держав у соціально-політичному розкладі минулого століття. А також про протистояння професійного, художньо-самодостатнього мистецтва і мас-культури, тобто особливого статусу популярної сфери, що завжди розвивалася паралельно з професійною художністю, але тільки у ХХ ст. принципово без огляду на професіоналізм. Поставангард згладив останнє, у паралелі до перебудовних процесів у світовому соціумі, як і наслідки ще одного розколу, який став предметом цього дослідження.

Виділяємо феномен потужного протистояння протягом усього минулого століття в професійній музиці – авангарду-модерну і традиціоналізму, причому, з присутністю рівня геніальної творчості як з одної, так і з другої сторони. Неприйняття одним із названих угруповань другого набували на певних етапах і в творчому бутті надзвичайно болісного вираження, особливо з огляду на підтримку у державних масштабах першого чи другого типів мистецького підходу. І якщо неприйняття модерну-авангарду стало атрибутивним моментом політики радянської держави з 1930-х рр., то ця остання склалася на противагу підтримки авангарду (особливо це стосувалося футуристів) фашистськими колами Італії на чолі з Б. Муссоліні.

Але справедливості заради необхідно підкреслити певну рівновагу традиціоналізму і стильового радикалізму у представництві їх особистостями рівня геніальної обдарованості. Так, якщо «на стороні» традиціоналістів ми назвемо імена таких величних персоналій, як О. Глазунов, С. Рахманінов, М. Леонтович, Р. Воан-Вільямс, С. Барбер, І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, то на протилежному стильовому «крилі» позначаться О. Скрябін, Ч. Айвз, А. Шенберг, А. Веберн, Е. Варез, І. Стравінський, Б. Барток, К. Орф, О. Мессіан, Е. Денисов, С. Губайдуліна, К. Штокхаузен і багато інших.

І якщо до перших близько підходять «м'які» символісти і неокласики типу В. Ребикова, М. Метнера, Я. Сибеліуса, А. Казелли, ін., то в колі притяжіння до других знаходяться Е. Саті, К. Дебюссі, А. Цемлінський, Л. Яначек, Р. Штраус, Ф. Шрекер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, П. Хіндеміт, К. Шимановський, Б. Лятошинський, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Е. Вілла-Лобос, Б. Бріттен, ін.

На «раздоріжжі» вказаних стильових альтернатив вибудували свій творчий принцип Дж. Пуччіні, М. Равель, Г. Свиридов, А. Жоліве, В. Лютославський, М. де Фалья, ін. Особливого підходу заслуговують майстри, які опинилися на рубежі прикладного/«третьорядового»-напівприкладного і художньо-самодостатнього мистецтва, як-от Дж. Гершвін, А. Пьяццолла, Є. Вангеліс, ін. І все ж, такого роду «двоїстий» стильовий розклад професійної художньо-самодостатньої музики XX ст. своєрідно відтворює за законами метафізики історії «двосвіття» ренесансної доби, стверджуючи справедливість пророцтва П. Валері щодо виявлення у творчості феномена Леонардо да Вінчі як втілення генія ренесансного універсалізму XV ст.

Порівняння із століттям романтизму переконує, що на цьому етапі явно у творчому відношенні передували *новаційно* налаштовані автори, спрямовані на видобуття неповторного авторського стилю, навіть якщо у постромантичному бутті другої половини XIX ст. гордо солідаризувалися із гаслами «вагнеріанства» (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер) чи «шуманіанства-брамсіанства» (Й. Брамс, А. Дворжак). Розрізняючи геніальність «винаходу незнаного» (Р. Вагнер, М. Мусоргський) і «винаходу поєднання збираного» (Дж. Верді, П. Чайковський), все ж, критерій новаційності стосувався і першої, і другої категорії творців музики.

Відповідно, новаційність мислення вважалася атрибутом творчої здібності – звідти тотальне ігнорування більшості духовних, для церкви написаних творів Й. С. Баха, глибоко шанованого сучасниками і «лістіанців-вагнеріанців», і «брамінів».

Як бачимо, мислення XX ст. принципово скероване було на «контрастну поліфонію» стильових розшарувань, в яких «букети» напрямів, характеризуючи авангард (примітивізм, футуризм, експресіонізм) чи традиціоналізм (реалізм-натуралізм, веризм, «м'який» імпресіонізм-неокласицизм). Показово те, що представники і першого, і другого стильових об'єднань реагували на те, що називалося «поклик часу», відповідно, включаючи ніби протилежні їх загальній позиції стильові прикмети в тих чи інших напрямів.

Для традиціоналістів показова еволюція по засвоєнню академізованих стилів, що до того оцінювалися у близькості до авангарду, відповідно, авангардисти схилялися до засвоєння засобів традиціоналістського призначення. Наприклад, у Рахманінова маємо численні звертання до засобів символізму-імпресіонізму, що зафіксовано у програмах симфонічних творів («Острів мертвих» за картиною А. Бьокліна), у текстах романсів, написаних на вірші поетів «срібного віку», – і це не порушує загального принципу постромантизму з рисами веризму, які уґрунтовують цілісний традиціоналістський підхід у цього автора.

І у С. Барбера знаходимо в «мендельсонівському» в цілому Першому квартеті h-moll побудову другої повільної частини із жанровою назвою «Мадригал» втілення неоренесансного комплексу, який приніс особливу славу у вигляді авторського перекладення Adagio для струнного оркестру і т.п. Також показовим є включення у фінал Другого фортепіанного концерту Барбера стильових цитат із Стравінського – «російського» фовістського періоду «Петрушки» чи «Весни священої». Такого роду стильові сполучення відверто збагачують метафоричне насичення художніх образів, складають втілення художньо-творчого потенціалу вираження за законами поетики, тобто майстерності побудови *складних* метафор.

У авангардистів знаходимо демонстративні звернення до певних традиційних смислів-засобів заради тієї ж художнньої потреби розширення метафоричних складових виразу. Так, сама ідея введення серійності Шенбергом, що склала, за його визнанням (і це дійсно так є), проєкцію старовинної поліфонії у додекафонній, тобто дванадцятозвучній побудови серій-рядів, містить недвозначну метафору-троп, що поєднує протилежності модальної і атональної музик як Високого й жахаючого.

Аналогічно маємо у А. Веберна послідовне звертання до текстів символістів, що, відповідно, «засвічує» значеннєвість його техніки «пуантилізму» як надбання живописного порубіжжя імпрсіонізму і символізму: «мигтіння» предметності у сукупній благій удаваності гармонії цілого. Примітивізм Б. Бартока із втіленням «несамовитої енергії першочасів» («Allegro barbaro», наприклад) не заважає присутності в цьому ж творі символу Христа (Барток схилявся до марксистського атеїзму) у вигляді основної, діатонічно-пентатонно представленої теми та ін.

Отже:

- соціальна площина XX століття являла принципову двоїстість політично-державно організованих єдностей соціалістичного та імперіалістичного світів, народжуючи «роздвоєності» у мистецьких проявах, з яких найразючішим було розходження мас-культурної (дітище «гіпердемократизованого» мислення) і художньо-самодостатньої сфер при принциповому ігноруванні першою останньої, що неможливо було у постійності взаємодій

популярної і професійно-художньої діяльності Нового часу;

- музика в XX в. визначилася також в альтернативах внутрішньо порядку професійного художньо-самодостатнього мистецтва як втілення модерну-авангарду (абсолютизованої художньої новаційності попередніх століть) і традиціоналізму (абсолютизованої ж традиційності як культурного тла професійної і народної творчості);

- множинність напрямків XX століття, що охоплюють полюси традиціоналізму й модерну-авангарду, мають тенденцію чи поєднуватися в рядах вищезгаданих комплексів модерну-авангарду і традиціоналізму, чи заради втілення метафоричної насиченості художнього вираження «втягувати» протилежні такій стильовій позиції засади, відзначаючи реакцію авторів на те, що називають «дух часу» [5] і складає визначений показник метафізичних («понадфізичних») особливостей історичної ходи;

- традиціоналістський принцип складає логічну підоснову існування модерну-авангарду, оскільки усвідомлення стильового радикалізму в тій чи іншій мірі інтенсивності вираження можливе при наявній точці відліку від нормативності традиції, яка є основа академічної професійної освіти; відповідно, в масі підготовки фахівців і творчого виявлення відхилення в модерн-авангард у XX столітті явно скромні поряд академічним тлом професійних розробок традицій і її стимулів.

Висновки. Традиціоналізм утворює метанапрям, оскільки в основі тієї стильової єдності покладено виразність романтизму-постромантизму і реалізму XIX сторіччя, що складає аналогії метастильовому утворенню модерну (веризм у кінці XIX – початку XX ст., «жорсткий» тип неокласицизму І. Стравінського та П. Хіндеміта, ін.), в якому авангард склався як осередок симбіозу стилів-напрямів експресіонізм, футуризм, примітивізм, утворивши нову єдність авангарду другої хвилі у вигляді неоекспресіонізму.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1971. 264 с.
3. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – муз.искусство. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
4. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи // Об искусстве, сборник / предисловие А.А. Козлова – 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.
5. Гегель Г. Лекции по истории философии… см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени.
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, Искусство, 1974. 421 с.
7. Лосев А. Философия, мифология, культура. М.: Издат. полит. лит, 1991. 524 с.
8. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
9. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
10. Соколюк Л. М. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О.О, 2014. 386 с.

References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Asafiev B. (1971). Symphonic etudes. Leningrad, Muzyka [in Russian].
3. Batanov V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI ct. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
4. Valéry P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. About art, collection. P. Valeri, foreword A.A. Kozlov - 2 publishing. Moscow. P.25-55 [in Russian].
5. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy… see "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit. URL: https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени [in Russian] .
6. Krakhauer S. (1974). The nature of the film. The rehabilitation to physical reality. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Losev A. (1991). Philosophy, mythology, kulitura. Moskow: Publishers of the political literature [in Russian].
8. Markova E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
9. Muravskaja O. (2017). East-Christian paradigm of the European culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprynt [in Ukraine].
10. Sokolyuk L. (2014). Boychuk and his school. Harkiv: Publisher Savchuk O. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2021
Отримано після доопрацювання 26.03.2021
Прийнято до друку 02.04.2021

УДК 785.6:787.61
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244489

Цитування:
Тущенко М. М. Сюїта Микити Кошкіна «Іграшки принца» у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 215-218.

Tushchenko M. (2021). Suit of Nikita Koshkin "Toys of the Prince" in the context of the dynamics of renewal of guitar art of the XX century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 215-218 [in Ukrainian].

Тущенко Михайло Михайлович,
старший викладач інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4315-3651
tuschenko_m@ukr.net

СЮЇТА МИКИТИ КОШКІНА «ІГРАШКИ ПРИНЦА» У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ОНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – вивчити характер втілення особливостей творчого методу М. Кошкіна в сюїті «Іграшки принца». **Методи дослідження.** Для розв'язання поставлених завдань були використані жанрово-стильовий аналіз та виконавський аналіз. **Наукова новизна**: пропонована праця є висвітленням результатів власного досвіду інтерпретування сюїти М.Кошкіна «Іграшки принца» на основі поєднання виконавської та дослідницької діяльності. Гітарна музика Микити Кошкіна розглядається у взаємодії із загальною динамікою оновлення мистецтва XX століття. **Висновки.** Створюючи музику для гітари, композитор майстерно використував потенціал інструменту. В роботі над твором були враховані історичні можливості гітари у виконанні класичної музики, беручи до уваги весь досвід побутування шестиструнної гітари. Мова творів Кошкіна завжди виходить із специфіки гитари. Композитор-гітарист задіює всі ресурси інструменту для того, щоб створити ефект його універсальності, продемонструвати безмежність його можливостей.

Ключові слова: гітарне мистецтво, гітара, динаміка оновлення, музично-естетична парадигма, гітаризм, інструменталізм, композиторське мислення.

Tushchenko Mykhaylo, *Senior Lecturer, Institute of Arts named after Borys Grinchenko,*

Suit of Nikita Koshkin "Toys of the Prince" in the context of the dynamics of renewal of guitar art of the XX century

Purpose of the article is to study the nature of the embodiment of the peculiarities of the creative method of M. Koshkin in the «Prince's Toys» suite. **Methodology.** To solve the set tasks, genre-style analysis and executive analysis were used. **Scientific novelty**: this work is an illumination of the results of one's own experience in interpreting M. Koshkin's suite «The Prince's Toys» based on a combination of performing and research activities. Nikita Koshkin's guitar music is viewed in conjunction with the general dynamics of the 20th century's art renewal. **Conclusions**. When creating music for the guitar, the composer skillfully used the potential of this instrument. The work on the composition took into account the historical possibilities of the guitar in the performance of classical music, including the entire experience of the existence of a six-string guitar. The language of Koshkin's works always comes from the specifics of the guitar. The composer-guitarist uses all the resources of the instrument in order to create the effect of its versatility, to demonstrate the boundlessness of its possibilities.

Keywords: guitar art, guitar, dynamics of renewal, musical-aesthetic paradigm, guitarist, instrumentalism, composer thinking.

Актуальність роботи. В статті представлений аналіз одного з найвідоміших розгорнутих творів для гітари – сюїти «Іграшки принца» М. Кошкіна, який розглянутого з точки зору як відображених в нотному тексті стильових рис мислення композитора, так і особливостей виконавської інтерпретації музичного твору.

Аналіз досліджень і публікацій. У статті В. Ткаченко «Специфіка гітарного стилю М. Кошкіна (на прикладі сюїти «Іграшки Принца»)» [4] була надана спроба аналізу специфіки гітарного стилю М. Кошкіна. В публікації «Никита Кошкин. «Фарфорова башня», вариации на тему Ш. Рака» [6] Ю. Фінкельштейн надає характеристику циклу з точки зору образно-змістовного аспекту.

Мета роботи. Дослідження присвячене аналізу сюїти «Іграшки принца» як яскравого прикладу характерних рис композиторського стилю М. Кошкіна та осмисленню в науковій літературі особливостей виконавської манери

©Тущенко М. М., 2021

композитора в контексті шляху розвитку гітарного виконавства другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Класична гітара протягом XX століття відчуває колосальний підйом. Інструментом протягом століття був здійснений гігантський стрибок у розвитку – від напівзабутого стану до найвищого рівня концертного виконавства. З розвитком технічних можливостей і композиторської школи нарощування майстерності і інтересу до класичній гітарі відбувається з набагато більшими темпами. Репертуар класичної гітари в XX поповнився безліччю прекрасних творів, що говорить про великий інтерес професійних композиторів до нього.

Композиції Микити Кошкіна яскраво виділяються серед усього розмаїття гітарної музики другої половини XX століття. Вони входять в репертуар виконавців всього світу і демонструють нові можливості інструменту.

Стаття присвячена одному із знакових творів Микити Арнольдовича – його сюїті «Іграшки принца» (перша редакція 1974 р.). Як уявляє собі композитор сучасну гітарну сюїту? Звертаючись до жанрів та стилів попередніх епох, композитори другої половини XX століття можуть інтерпретувати їх як завгодно. Сучасний музичний континуум підпорядковує собі старі жанри, змішує їх риси, утворює нові синтези, відшарування, руйнуючи стале уявлення про властивості жанру.

Виконана вперше в 1980 році в Парижі, сюїта була визнана, за опитуванням журналу «Classical Guitar», найзначнішою подією в гітарних колах 80-х років. Але твір був сприйнятий неоднозначно. В цей час сюїта ще була не завершена. Пізніше, у тому ж році, відбулася прем'єра закінченої сюїти.

Твір був написаний після знайомства з картиною італійського художника-сюрреаліста Де Кіріко «Іграшки принца». Творче кредо художника досить точно виражено в його висловлюванні: «Не треба забувати, що картина повинна бути завжди відображенням глибокого відчуття і що глибоке означає дивне, а дивне означає невідоме і невідоме».

Музичний твір складається з шести частин.

I частина, «Принц вередує», написана в простій одночастинній формі, в якій можна виділити три розділи: вступ (Andantino, період з двох речень), викладення основної теми та завершення. Перше речення вступу є класичним чотиритактом, друге розширене до 6 тактів, але цілком врівноважене. Основна тема (Meno mosso, період з трьох речень: 4+4+6 тактів), в розмірі 4/4, немов ледачий марш, вводить в атмосферу лялькових подій. Тут також превалюють чотиритактові будови з розширенням заключного речення. Третій розділ, завершення (Tempo I), у розмірі 3\4 перегукується інтонаційно з першим епізодом. Восьмий такт від початку і перший такт Tempo primo – ідентичні.

Для всієї частини характерна гармонійна і інтонаційна нестійкість, невизначеність, примхливість. Глісандо паралельних гострих диссонуючих акордів з домінуючими квартами підсилюють це враження.

II частина – «Заводна мавпа» (проста тричастинна форма з віртуозно-каденційним середнім розділом), містить нові, властиві цьому образу техніко-колористичні гітарні ефекти. У головній темі (Animato, 8 тактів, просте речення) використовується оригінальний сонорний прийом приглушеної долонею правої руки шостої струни, що створює невизначеність інтонації. Струна відтягується під прямим кутом до грифу і відпускається, створюючи різке клацання, зображує механічні шуми. Мелодія, викладена незвичним поєднанням великої септими і малої секунди форшлагом, створює досить яскравий зоровий образ іграшки, яку механічно заводять. Цьому сприяє інтонаційний рух мелодії і вигадливий її ритм.

У Piu mosso (середній розділ) панує гітарна токкатность в різноманітних варіантах викладу: спочатку одноголосному, потім (з т. 15) – двоголосному. У переході до репризі звучить нисхідна гама в діапазоні зменшеної септими, яка виконується прийомом tambourin, але в особливому «кошкінському» трактуванні – «не біля підставки, а над розеткою, так щоб струна билася по грифу » (тт. 56-57).

Реприза повертає проведення первісної теми-ритма Мавпи, але в масивних дублюваннях квартсептакордами. Завершується частина кодою, тематичний матеріал якої розкривається в нових лейтзасобах. Функція коди – каденція-зв'язка до наступної частини.

III частина – «Лялька з очима, що закриваються» (Adagio, 6\8, потім 4\4) – за словами композитора, «наймістичніша з шести частин». Форма складова.

Перша тема (тт.1-8) має східний колорит, який проявляється не тільки в ладовості з нисхідними і висхідними напівтоновими переливами, у варіантному обігруванні монодичних підвалин (в цьому випадку – чітко вираженим тонічним звуком «ля»), але і в спеціальних ефектах – лейтзасобах, пов'язаних з характеристикою цього образу в гітарному втіленні. Друге речення значно ущільнене фактурно (з т. 9), варіантно розвиває матеріал першого з підключенням особливих тембральних ефектів (глісандо, що виконується нігтем пальця правої руки по веремії 6-й

струни; удар пальцем «*p*» по підставці» (ефект індійского барабана табла); удар нігтем пальця «*i*» по підставці). Мелодія танцю спочатку рухається вниз по діатоніці. Потім злітає вгору і химерними відблисками ладів (мелодійного, гармонійного, фрігійського) знову прямує донизу. Викладена тріолями, тема супроводжується ходом басів і кварто-квінтовими акордами середнього і нижнього регістрів.

Заключний розділ форми «Ляльки» знаменується впровадженням нового лейтприйому, що характеризує цей персонаж. У верхньому голосі тріолі проходять чвертями в розгорнутій мелодійно рельєфній темі, нижній голос постійно відтворює тріольний «сітарний» фон восьмими на одному звуці, що виконується на двох струнах (тт. 56-73).

У коді (з т. 74) узагальнені всі фактурно-тематичні комплекси та прийоми, які використувались раніше. Особливість коди – фрагментарність, часта зміна форм викладу.

IV частина – «Гра в солдатики» (*Marciale*, 4\4, головна тоніка «ре»), – яскравий та ефектний номер, що відрізняється особливою динамікою розвитку, заснованого виключно на гітарних спецефектах та специфічних авторських образотворчих прийомах. Тут можна спостерігати всі градації присутності сонорики: колористику (коли помітні всі тони звуків, наприклад, в акордах), сонорику часткову (помітні лише деякі тони), і сонористика в чистому вигляді (де повністю відсутня визначеність тони). Однак сонорика в чистому вигляді з'являється тільки фрагментарно, що не витісняє традиційне композиторське письмо. Головна тема виконується на перехрещених двох струнах. Отримувані при цьому призвуки металу стають схожими на звуки труби і барабана одночасно. Сам композитор бачить цю частину як процес «оживання іграшок» і називає це «ефектом розвитку». На це вказує цілий комплекс прийомів, перша група яких (тт. 1-9) характеризує «іграшкових солдатів», друга група – процес їх «оживання». Перший лейтзасіб являє собою імітацію звучання іграшкового барабану з натягнутими на ньому струнами, що звучать в кварту. Соло правої руки виконується ударом вказівного пальця по струнах за верхнім поріжком в певному ритмі (удари шабель), чергуванням ударів великого і вказівного пальців по підставці, подобою прийому *rasgeado*. Викладення теми призводить до алеаторичного епізоду, заснованого на різноманітній гітарній колористиці, як з фіксованою звуковисотністю, так і без неї. З т. 42 звучить соло лівої руки, до якої приєднується і права. Як і раніше, в цьому епізоді кожна з партій включає свій лейтприйом. Епізод призводить до кульмінації, яка переходить у своєрідний предикт до динамізованої скороченої репризи (тт. 58-66), в якій сжато повторюються основні фактурно-тематичні елементи попередніх розділів.

V частина – «Карета» (*Allegro*, 4\4, складна двочастинна форма). Вся музика частини побудована на наскрізному «ефекті розвитку» (за словами автора), який заснований на фактурно-тембровій динаміці. Початковий двутакт – видозмінена «тема Принца» з I частини (періодично повторювалась в наступних частинах). Потім проходить «тема карети», в жанровій основі якої – ритм гавота з остінатним басом на тоніці «ре». Наступний розділ *Piu mosso* — інтонаційна ілюстрація музичних подій, що відбуваються в п'єсі. На початку розділу ця каденція на «темі Принца», після чого відтворюється ритм скачки (використані прийоми *разгеадо* на сильну долю, удар пальцем «*i*» по підставці, «тамбурина» по басовим струнам пальцем «*p*»). Напруга підсилює розподіл музичного матеріалу на короткі мотиви, ущільнення фактури, синкопований ритм.

Концепція циклу, який на початку складався з п'яти характеристичних програмних картин-замальовок, потребувала створення додаткової узагальнюючої шостої фінальної частини, в якій всі попередні номери предстають в єдності.

VI частина, «Великий ляльковий танок» – фінал, побудований як «сюїта в сюїті», особливо важливий з точки зору драматургії та надає циклу рис наскрізного розвитку. В «Ляльковому танку» відбувається своєрідна збірка матеріалу попередніх частин-п'єс, які є самодостатніми і можуть існувати як окремі твори, що можна спостерігати часто у виконавчій практиці. «Сюїта в сюїті» нписана в формі теми з варіаціями – одному з титульних жанрів гітарної музики, де кожна варіація презентує героя сюїти, який вже з'являвся раніше. В гітарному варіанті перетворення варіації мають тенденцію до зближення з сюїтою, що обумовлено особливостями гітарної стилістики і техніки, в яких контрасти в засобах гри повинні відтінятись жанровістю, необхідною для подолання деякої монотонності звучання інструменту. Саме цієї мети досягає композитор, використовуючи в фіналі тему з варіаціями, трактуючи при цьому варіації як жанри. Принципи сюїтності та варіаційності тут представлені окремо: сюїта – в п'яти початкових частинах, варіації – в заключній фінальній частині.

Авторська розшифровка по розділах варіаційного циклу: Тема — «Принц»*;* I Var. Вальс — «Заводна мавпа»*;* II Var. Галоп — «Карета»*;* III Var. Хабанера — «Лялька»*;* IV.

Var. Марш — «Солдатики»; Фінал — Andante. Andantino.

Тема Принца подана в монофонічному викладенні та вільній нетактованій метриці (*Lento rubato).*

Варіація I. Вальс («Заводна мавпа»), 3\4, *Vivo meccanicamente*. Тут використовується пряма цитата лейтзасобу з другої п'єси, а образно матеріал переосмислено в дусі гротескового вальсу (таке трактування лейтзасобів – характерна риса варіаційного гітарного методу М. Кошкіна: всі цитати з попередніх частин у Фіналі ілюзорні, бо іграшки, що танцюють та марширують – лише плід уяви Принца).

Варіація II. Галоп («Карета»), *Presto,* 2\4 — продовження спільного розвитку «теми Принца» та лейтзасобів з частини сюїти, що звучала раніше.

Варіація III. Хабанера («Лялька»), *Moderato,* 4\4 — істотне видозмінення двох інтонаційних джерел – «теми Принца» та «теми Ляльки». Цьому сприяють як тематичні елементи (тритон в мелодії, дрібні двотактові побудови, пунктири та синкопи, які надають мелодії капризного виду), так і використаний з III частини лейтприйом.

Варіація IV. Марш («Солдатики»), *Allegretto,* 4\4 — ремінісценція відповідного матеріалу IV частини, де основна тема синтезує теми «солдатиків» і «Принца». В коді (т. 51–54) готується перехід до наступного розділу, *Andante,* який завершує варіації «Великого лялькового танку». В *Andante* звучить «тема Принца» в її ісходному варіанті, на цей раз чітко тактованому, що обумовлено наявністю фона *tamburo militare.* Тематичний матеріал сюїти остаточно синтезується в єдиному інтонаційному комплексі, що ще раз вказує на моно тематичний принцип.

Висновки. Множинні ефекти були винайдені і використані М. Кошкіним вперше і придумані самим автором, при цьому, всі вони диктуються змістом і образами. Сюїта «Іграшки принца» - один з найпопулярніших і впливових творів в даному жанрі в гітарній музиці XX століття, який увійшов в репертуар багатьох чудових гітаристів сучасності.

Створюючи музику для гітари, композитор майстерно використував потенціал улюбленого інструменту. В роботі над твором були враховані історичні можливості гітари в виконанні класичної музики, беручи до уваги весь досвід побутування шестиструнної гітари. Мова творів Кошкіна завжди виходить із специфіки гитари. Композитор-гітарист задіює всі ресурси інструменту для того, щоб створити ефект його універсальності, продемонструвати безмежність його можливостей.

Література

1. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. 188 с.

2. Бойко С., Илларионов Д. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным // Гитаристъ. 2006. № 2. С. 26–38.

3. Ткаченко В. Специфика гитарного стиля М. Кошкина (на примере сюиты «Игрушки Принца») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харків, 2015. Вип. 1. С. 51-59.

4. Ткаченко В. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880–1990 годов: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков : ХГУИ, 2013. 211 с.

5. Финкельштейн Ю. Никита Кошкин «Фарфоровая башня». Вариации на тему Штепана Рака // Гитаристъ. 2006. № 2. С. 40–41.

6. Щербакова И. Принципы жанровой классификации в музыке XX века для классической гитары // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования «Гитара как звуковой образ мира: исполнительское искусство и наука»: сб. науч. тр. Харьков : Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2008. Вып. 23. С. 27–35.

References

1. Volman, B. (1968). Guitar and guitarists. Essay on the history of the six-string guitar, 188 [in Russian].

2. Boyko, S., & Illarionov, D. (2006). Interview with composer and guitarist Nikita Koshkin. Gitarist, 2, 26-38 [in Russian].

3. Tkachenko, V. (2015). The specifics of M. Koshkin's guitar style (on the example of the «Prince's Toys» suite). Traditions and innovations in the architecture of architectural and artistic education, 1, 51-59 [in Russian].

4. Tkachenko, V. (2013). Universalism and specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity 1880-1990. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KSUA [in Russian].

5. Finkelstein, Y. (2006). Nikita Koshkin «Porcelain Tower». Variations on the theme of Stepan Rak. Guitarist, 2, 40-41 [in Russian].

6. Shcherbakova, I. (2008). Principles of genre classification in the music of the twentieth century for classical guitar. Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education «Guitar as a sound image of the world: performing arts and science», 23, 27-35 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2021
Отримано після доопрацювання 16.06.2021
Прийнято до друку 22.06.2021

УДК 78.071.1 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244490

Цитування:
Даценко П. Х. Музична освіта Житомира періоду творчості у місті Віктора Косенка (До 125-річчя від дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 219-225.

Datsenko P. (2021). Music education of Zhytomyr in terms of the creative period of Victor Kosenko in the city (dedicated to the 125th anniversary of his birth). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 219-225 [in Ukrainian].

Даценко Петро Харитонович,
кандидат мистецтвознавства,
викладач-методист Житомирського музичного фахового коледжу ім. В.С.Косенка,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9196-7342

МУЗИЧНА ОСВІТА ЖИТОМИРА ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ У МІСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА (ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Мета статті – дослідження музичної освіти Житомира напередодні та у період творчого шляху у вказаному місті Віктора Косенка. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні аналітичного, системного, біографічного методів, за допомоги яких виявлено місце і значення постаті В.Косенка в процесі розвитку музичної культури Житомира під час життя і творчості композитора у цьому місці в період 1918-1929 рр. Метод мистецтвознавчого аналізу дозволив дослідити особливості тенденцій в освітньому музичному рухові того періоду, зокрема соціокультурні та мистецькі чинники формування музичної освіти та її позиціювання в контексті музичного життя вказаного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше проаналізовано та оцінено рівень розвитку музичної освіти Житомира періоду перебування у місті відомого композитора В.Косенка (1918-1929), що вплинуло на подальший розвиток освітньої та культурної галузей Житомирщини. **Висновки.** У статті окреслені особливості музичної освіти Житомира напередодні та у період творчості у місті Віктора Косенка. Встановлено, що на початку минулого століття Житомир був одним із важливих культурно-освітніх центрів Правобережної України, де діяли училища й гімназії, духовна і учительська семінарії, а також десятки навчальних закладів різних спеціалізацій. Виявлено, що однією з найперших в Україні у Житомирі відкрилася публічна бібліотека, театр, а також кінотеатри. З'ясовано, що перебування у Житомирі було для В.Косенка унікальною можливістю знаходитися в українському (а не російському чи польському) осередку (після Варшави й Петербургу, де переважала міська культурна традиція, орієнтована різновекторно (не лише українська, а й європейська культура). Для української музики були важливо позиціонувати себе як європейську. Також для був свого роду прихисток для композитора від контролю радянської влади, він мав можливість заглиблюватися у себе, знайти свій стиль.

Ключові слова: Житомир, Житомирщина, Волинь, музика, музична освіта, Віктор Косенко, Житомирський період, педагогічна діяльність, училище.

Datsenko Petro, *candidate of Art History, lecturer-methodist of Zhytomyr Music Vocational College of Victor Kosenko, Honored Artist of Ukraine*

Music education of Zhytomyr in terms of the creative period of Victor Kosenko in the city (dedicated to the 125th anniversary of his birth)

The purpose of the article is to study the music education of Zhytomyr on the eve and during the creative path in the specified city of Viktor Kosenko. Research methodology. **The methodology** of work is based on the application of analytical, systematic, biographical methods, which revealed the place and significance of the figure of V. Kosenko in the development of the musical culture of Zhytomyr during the life and work of the composer in this place in 1918-1929. Features of tendencies in the educational musical movement of that period, in particular, sociocultural and artistic factors of formation of music education and its positioning in the context of musical life of the specified period. **The scientific novelty** of the article is that for the first time the level of development of music education in Zhytomyr during the stay of the famous composer V. Kosenko (1918-1929) was analyzed and evaluated, which influenced the further development of educational and cultural branches of Zhytomyr region. **Conclusions.** The article outlines the peculiarities of music education in Zhytomyr on the eve and during the period of creativity in the city of Viktor Kosenko. It is established that at the beginning of the last century Zhytomyr was one of the important cultural and educational centers of the Right Bank of Ukraine, where there were schools and gymnasiums, theological and teacher's seminaries, as well as dozens of educational institutions of various specializations. It was found that one of the first in Ukraine in Zhytomyr opened a public library, theater, and cinemas. It was found out that the stay in Zhytomyr was a unique opportunity for V. Kosenko

©Даценко П. Х., 2021

to be in Ukrainian (and not Russian or Polish) center (after Warsaw and St. Petersburg, where the urban cultural tradition prevailed, oriented differently) (not only Ukrainian but also European culture). It was important for Ukrainian music to position itself as European, and for the composer to have a kind of shelter from the control of the Soviet government, he had the opportunity to delve into himself, to find his own style.

Keywords: Zhytomyr, Zhytomyr region, Volyn, music, music education, Victor Kosenko, Zhytomyr period, pedagogical activity, school.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці 2021 року виповнюється 125-та річниця від дня появи на світ Віктора Степановича Косенка (народився 11 /23/ листопада 1896 р.) – видатного українського композитора, піаніста й педагога. Житомирський період (1918-1929), на який припадає остаточне оформлення таланту цього діяча як композитора-лірика, виконавця-піаніста, а також педагога, характеризувався суперечливими тенденціями становлення української музичної культури. У цей період були створені зразки камерної вокальної й інструментальної музики, ряд пісень, хорів і солоспівів, а також симфонічних творів високої художньої цінності. Вони виявили професійну майстерність В.Косенка як композитора, а також інноваційне спрямування його музики. Високе громадське визнання творчості майстра підтверджене значним числом публікацій про його здобутки, видані у наступні десятиліття.

У регіональному вимірі важливо, що коли центральні міста Російської імперії, насамперед Санкт-Петербург, були охоплені буремними революційними подіями, за яких людина мистецтва цілком могла зазнати репресій, В.Косенко покинув Петроград. Тому Житомир став для нього де-факто «містом-рятівником». Власне, саме тут В.Косенко сформувався як майстер-композитор і виконавець. Початок музично-громадського життя видатного композитора припало на час розпаду Російської імперії. Його життєвим кредо стала культурна пропаганда української та зарубіжної класичної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх наукових розвідок про творчість В. Косенка слід вказати праці таких авторів, як О. Іванова [7], І. Копоть, Г. Мокрицький [10, 11], О. Машута [13], Л. Романюк [17]. Регіональному виміру розвитку культурно-освітньої сфери Житомира на початку ХХ століття присвячені роботи таких науковців, як П. Даценко [5], О. Жуковський [6], М. Нівельт [15], С. Пультер, О. Березюк [16]. У 2005 році вийшли матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвячені 100-річчю Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка [3].

Метою наукової розвідки є дослідження музичної освіти Житомира напередодні та у період творчого шляху у вказаному місті Віктора Косенка.

Виклад основного матеріалу. Місце Житомира у складі Російської імперії (до 1917 р.), у період Визвольних змагань (1917-1921 рр.) й УСРР (з 1921 р.) визначалося як територіальним наближенням до Києва (місто було найближчим із західного напрямку), а з іншого боку – культурним і географічним прагнення до Європи.

Освітня галузь Житомира у вказаний період була пов’язана з політикою радянського режиму, що жорстко взяв курс на інноваційні освітні ідеологеми й цінності. Водночас, попри певне поступове підвищення загальної грамотності тощо, за умов перехідного режиму від старого ладу (Російської імперії), нові освітні підходи у багатьох випадках викликали нерозуміння місцевого населення.

Важливим компонентом освіти Житомира у вказаний період була музична освіта, тісно пов’язана із музичним життям. Початок ХХ ст. являв собою класичний період в історії української камерно-інструментальної музики. У зазначений період вітчизняними композиторами, у т.ч. вихідцями із Житомира, була створена значна кількість творів, що у подальшому ввійшли до золотого фонду вітчизняної музики, використовуючись для різних виконавських складів: дуетів, тріо, квартетів тощо.

Музиканти розпочинали чи продовжували власну кар’єру у Житомирі різними шляхами: одні народилися у цьому краї й сформувалися на Житомирщині як творчі особистості, інші приїжджали сюди на гастролі і через деякий час лишалися.

Саме у першій третині ХХ століття формувався імідж Житомира як музичного міста, де щороку проходили тривалі за часом оперні антрепризи, проходили гастролі Й. Гофмана, М. Ерденка, О. Міхаловського. Важливо, що протягом усієї своєї історії розвитку Житомирське музичне училище виступало у статусі не лише закладу професійної освіти музикантів, але й як потужний культурно-просвітницький центр. Через відкриті концерти за участю викладачів

та їх учнів, а також шляхом безпосереднього спілкування з ними громадськість міста активно долучалася до музичного мистецтва.

Оскільки станом на першу половину XX століття багато талановитих діячів культури сполучали власне музичне мистецтво із викладацькою діяльністю, так само і багато музикантів, котрі приїжджали до Житомира до і після подій 1917 року, працювали викладачами, поєднуючи свою творчу діяльність із міським музичним училищем. Загалом у ході роботи цього закладу пройшла зміна багатьох поколінь педагогів (в цілому – декілька сотень митців). Їх приклад і педагогічний хист сприяв передачі музичного таланту й обдарованості до молодих поколінь – і так далі – саме таким чином формувалися фахові «династії».

Радянська держава, накопичивши значні матеріальні ресурси, розпочала будівництво соціалізму. Це супроводжувалося відповідними масштабними культурними заходами – «соціалістичними змаганнями», «ударництвом» тощо. Із 1924 року була запроваджена обов'язкова початкова освіта, паралельно відбувалася робота над українським словником. Просвітницькій роботі сприяли численні літературні угруповання («Аспанфут», «ВАПЛІТЕ», «Гарт», «Ланка», «Марс», «Молодняк», «Нова генерація», «Плуг»), діяльність яких розповсюджувалася і на регіон Житомира.

Що стосується процесів українізації, то вони сприяли відродженню національної музичної культури, що підтверджується оцінками сучасних мистецтвознавців (О. Берегова): «Українська музична культура 1920-х років розвивалася в атмосфері значного стильового та жанрового розшарування, оновлення засобів музичної виразності відповідно до модерних тенденцій часу» [1, 123].

Серед важливих європейських трендів, які впливали на культурномузичне життя Житомира на початку XX століття, була сецесія, що являє собою художній напрямок у мистецтві й архітектурі початку XX століття в Європі, варіант модерну.

У зазначений період сецесія стала помітним явищем як «стиль, що набув своєї чіткої іконографії, свою алхімію слова, свій міф сонця» [12, 112]. Представники вокальної лірики нашої країни зверталися до поезії європейських і російських символістів, зокрема творчості представників «Молодої музи» (П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, В. Пачовський, С. Твердохліб). Т. Булат характеризувала цю тенденцію наступним чином: «зростання майстерності в передачі психологічних нюансів свідчило про нову естетичну якість творчості порівняно з попереднім етапом розвитку мистецтва... А тематична звуженість суто ліричних творів компенсувалась безпосередністю почуттєвого відбиття, конкретизацією неповторноіндивідуальних художніх деталей» [2, 184-185].

Кінець 1920 – початок 1930-х років був періодом посилення цензури в СРСР, що було проявом значно більш драматичних процесів – підготовкою до трагічної розправи з українською національною інтелігенцією в період сталінських репресій. Абсолютна більшість із тих митців, які пережили цей період, не змогли протистояти тиску з боку каральної системи і поступилися власними мистецькими й ідейними позиціями й принципами.

Приїзд В. Косенка до Житомира став визначною культурною подією для цього міста, яка збагатила музичне життя усього регіону на тривалий період (майже на десятиліття). Перебування у Житомирі було для В. Косенка унікальною можливістю знаходитися в українському (а не російському чи польському) осередку (після Варшави й Петербургу, де переважала міська культурна традиція, орієнтована різновекторно: не лише українська, а й європейська культура). Для української музики було важливо позиціонувати себе як європейську. Також це був свого роду прихисток для композитора від контролю радянської влади, він мав можливість заглиблюватися у себе, знайти свій стиль.

Житомирський період творчості В. Косенка виявив те, що цей видатний композитор і музичний виконавець, а також педагог посідає особливо місце у культурі нашої країни першої половини XX ст. Важливо, що талант В. Косенка формувався на зламі епох – до- і післяреволюційної, що зумовило еклектику його творчості, тяжіння як до тонкої ліричної архітектоніки творів, так і до відображення у музиці подій революції й післяреволюційного облаштування нової країни.

Першопричиною творчого таланту В. Косенка була не лише його природня обдарованість, але й педагогічна майстерність Олександра Міхаловського – викладача В. Косенка у Варшаві. Відповідним чином витоки школи О. Міхаловського беруть свій початок у творчості учня Ф. Шопена – Кароля Мікулі.

У житомирський період Віктор Косенко викладає фортепіано у музичній школі на базі колишнього Житомирського імператорського музичного товариства (училища), а також бере участь у концертній діяльності як акомпаніатор і сольний піаніст. Відтак Житомир стає важливим центром регіонального музичного життя усієї Правобережної України.

Естетична насолода від музики В. Косенка безпосередньо пов'язана із тим, що його творчість де-факто стала апогеєм мистецьких пошуків епохи 1920-х років, в межах якої новий час диктував нові правила мистецької й ціннісної суспільної атмосфери. В. Косенко як видатний композитор, вихований на реалістичних традиціях, вважав, що найбільш пріоритетним завданням є надання українському мистецтву високого рівня професіоналізму – для того, щоби наблизити його до світового рівня. Це було вельми важливим завданням, адже у радянський період відзначався пошук нових інноваційних методів і форм, що не завжди належним чином сприймалося міжнародною музичною спільнотою. Тому високопрофесійна творчість В. Косенка якраз і була тим ланцюжком, який поєднав мистецькі підходи вітчизняної та європейської художніх шкіл у рамках Житомирського осередку музичної освіти.

Крім того, важливим питанням було формування позитивного ставлення населення радянської України до музичного мистецтва, із чим В. Косенко блискуче впорався у ході своїх гастролей по східних регіонах України.

Оскільки творчість В. Косенка охоплює майже усі жанри, його увагу привертали політико-громадянський пафос, духовний світ сучасника, романтика праці. Репертуар В. Косенка у житомирський період його життєвого шляху включав крім власних доробків твори (у т.ч. квартети, квінтети, секстети) Аренського, Бетховена, Глінки, Дворжака, Лятошинського, Мендельсона, Моцарта, Мясковського, Прокоф'єва, Равеля,

Рахманінова, Ревуцького, Рославця, Рубінштейна, Сен-Санса, Скорульського, Стравінського, Чайковського, Шуберта, Шумана [4, 94]. Твори самого В.Косенка найчастіше виконувалися на його щорічних авторських концертах.

Із позицій нинішнього часу можна стверджувати, що авторські концерти, тобто салонне музикування В. Косенка проводилося у загальному ідейно-тематичному спрямуванні пізнього романтизму, який розвивався у загальному контексті й естетичній наповненості європейського романтизму. Адже саме для романтичного стилю в Європі власне і належить традиція імпровізації.

Перший авторський концерт В. Косенка, як відомо, відбувся у 1922 році. Якщо упродовж першого відділу програми композитор виконував твори Шопена, то у другому В. Косенко виконував власні твори. У цей час він починає гастролювати по території УСРР, його ім'я стає відомим і популярним. Зрештою, успішні авторські концерти В. Косенка почали супроводжуватися схвальними рецензіями з боку мистецтвознавців, що свідчило про визнання таланту композитора не лише творчого, але й виконавського.

У ході концертів В. Косенко намагався слідувати гаслу, відповідно до якого невдалою інтерпретацією можна було применшити досягнення композитора – шляхом демонстрації його традиційних творчих прийомів і приховування того, що є притаманним даній творчій особистості.

Серед найбільш характерних прикладів – інтерпретація В. Косенком творів С. Рахманінова, під час якої формувалися нехарактерні риси манерності, порушувалася широта розвитку фрази, а також фактурний баланс – зокрема виділявся лише один верхній голос (замість двох), ігнорувався бас тощо. Цими прикладами досить багата виконавська палітра В. Косенка.

Житомир справді став де-факто другою батьківщиною В. Косенка. У цей період формуються основні засади його творчої спадщини. За спогадами Д. Й. Бараш (Кольчинської), «він проживав у Житомирі всього трохи більше 10 років, але якщо згадати, що Віктор Степанович помер на 42-му році життя, активною композиторською діяльністю займався приблизно два десятиліття (10 років житомирського і 10 років київського»), то це не здасться перебільшенням, адже саме в Житомирі він прийшов до думки про своє композиторське покликання, створив етапні твори» [7, 16].

Слід також згадати оцінки житомирського періоду творчості В. Косенка з боку Павла Тичини, з яким композитор познайомився у ході гастролей до Харкова. П. Тичина був переконаний, що «в музичних творах на мої слова композитор тонко і майстерно поєднав лірику з героїкою…Цікаво мені тут відзначити, з якою майстерністю Віктор Степанович відтворив у своїй музиці сяйво місяця над селом. І що чудесно, відтворив одним лише музикальним штрихом» [4, 173].

Житомирський період супроводжувався формуванням базових засад творчого стилю

видатного митця, що виявилося як у його композиторській діяльності, так і в ході виступів і просвітницької роботи. При цьому він активно вдавався до поєднання багатьох стилів та інструментальних прийомів. Така еклектика як у досліджуваний період, так і в більш ранні часи була притаманна багатьом композиторам-класикам – причому як на території сучасної України, так і за кордоном [1, 125].

Саме на 20-ті роки минулого століття, тобто період проживання майстра у Житомирі, припадає час повноцінного оформлення креативного і виконавського, а також педагогічного потенціалу цього видатного діяча музичного мистецтва. У житомирський період відбувається остаточне оформлення творчого стилю В. Косенка, що характеризувався багатогранністю й тематичним різноманіттям та охопив практично усі жанри музичного мистецтва. Ціннісними рисами його творчості у житомирський період стають політичний і громадянський пафос, духовний світ людей, романтика праці. Вибір саме цих аксіологічних категорій є логічним, оскільки нова соціалістична епоха вимагала змін від суспільної свідомості.

Важливо, що до виконавського репертуару В. Косенка відносилися твори Л. ван Бетховена, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, а також П. Чайковського. Разом із сольними виступами проходили постійні концерти фортепіанного тріо, в якому, крім В. Косенка, брали участь скрипаль В. Скороход і віолончеліст В. Коломойцев.

Під час житомирського періоду роботі В. Косенка були також притаманні широка ерудиція, а також майстерність і високий професіоналізм – за умов додержання відданості класичному стилю музичного мистецтва. При цьому він творчо використав заклик більшовицької влади взяти участь у культурних перетвореннях в радянській Україні і здійснювати просвітницьку діяльність у робітничих колективах, установах і організаціях. Під впливом гастролей та розширення власного життєвого досвіду В.Косенко зазнав еволюції власного мислення, яке пройшло шлях від екзальтованих настроїв у його перших фортепіанних романсах і п'єсах – до актуальних громадянських тем і життєствердних образів у симфонічних композиціях патріотичного спрямування.

Як відомо, житомирський період творчості В. Косенка завершується у 1929 році, коли він переїжджає до Києва, обійнявши посаду викладача Музично-драматичного інституту імені Лисенка (у подальшому реорганізованого у консерваторію).

Наприкінці періоду творчості В.Косенка у Житомирі відбувалися помітні зміни. У його творчому доробку все більше місце займає звертання до етнографічних джерел, зокрема народних мелодій. У сполученні із ними В. Косенко створює власні оригінальні мелодії пісень, солоспівів і хорів, що є наближеними до народних. Така позиція була справді виграшною, оскільки радянська влада усіляким чином заохочувала звертання саме до народних джерел.

Освітньо-педагогічну спадщину В. Косенка продовжили його послідовники, у т.ч. на теренах Житомирщини, для яких виконавська парадигма видатного композитора стала взірцем для наслідування (це були такі діячі, як В. Антонюк, В. Буймистер, Б. Гмиря, М. Гришко, М. Кондратюк, М. Ліпінська Л. Лобанова, А. Мокренко, Л. Остапенко, Д. Петриненко, Б. Руденко, Л. Руденко). Завдяки зусиллям цих та інших діячів камерна вокальна лірика В.Косенка стала поширеною у закладах освіти й концертних залах, формуючи концептуальні засади музичного життя України.

Творчість В. Косенка, як відзначають дослідники, характеризувалася вибором настроїв романсів, оскільки вони формували специфічний душевний світ особистості, формуючи її особливу культуру почуттів та філософську оцінку світу, що супроводжувалося моральним самовдосконаленням.

Висновки. Проаналізувавши особливості музичної освіти Житомира напередодні та у період творчого злету в місті Віктора Косенка, слід вказати таке. На початку минулого століття Житомир був одним із важливих культурно-освітніх центрів Правобережної України, де діяли училища й гімназії, духовна і учительська семінарії, а також десятки навчальних закладів різних спеціалізацій. Однією з найперших в Україні у Житомирі відкрилася публічна бібліотека, театр, а також кінотеатри.

Починаючи із середини XIX століття, в Україні була започаткована тенденція проведення концертних сезонів з активним залученням гастролерів. Що стосується українських музикантів-виконавців й музикантівпедагогів, то вони активно писали власні твори, активно запозичуючи досвід

європейських композиторів. Для розвитку інтеграційних зв'язків культурномузичного життя центра Волинської губернії з європейським мистецтвом важливо, що житомирські музиканти являлися випускниками провідних консерваторій Санкт-Петербургу, Праги, Лейпцига, Берліна та інших міст.

Упродовж житомирського періоду творчості В. Косенко створив високі і прекрасні за своєю художньою цінністю зразки камерної вокальної та інструментальної музики, ряд пісень, хорів і солоспівів, а також кілька симфонічних творів, що надали майстерному композитору широке громадське визнання.

Література

1. Берегова О. М. Борис Лятошинський та Ігор Белза у Київській консерваторії на початку 1920-х років. Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 2 (11). С.123-131.
2. Булат Т. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
3. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 берез. 2005 р.) / М-во культури і мистецтв України, Упр. культури Житомир. облдержадмін., Житомир. муз. училище ім. В. С. Косенка. Житомир : Вид. Марини Косенко, 2005. 128 с.
4. В.С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд.: А.В. Косенко. Київ : Музична Україна, 1967. 566 с.
5. Даценко П. Мистецька та просвітницька діяльність митців в умовах полікультурних традицій Житомирщини у XIX першій третині XX століття. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 берез. 2005 р.) / М-во культури і мистецтв України, Упр. культури Житомир. облдержадмін., Житомир. муз. училище ім. В. С. Косенка. Житомир : Вид. Марини Косенко, 2005. С. 33-39.
6. Жуковський О. І. Етнічні меншини Правобережної України у 20-ті роки XX століття: суспільно-політичний та культурний розвиток: [Монографія]. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. 180 с.
7. Іванова О. А. Архів В.С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Рукописна та книжкова спадщина України. 2019. Вип. 24. С. 5-20.
8. Ільницька М. В. На хвилях музики в минулу далечінь круїз : статті. Київ : КИТ, 2006. С. 209-213.
9. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
10. Копоть І. Є, Мокрицький Г. П. Віктор Косенко і Житомир : ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь / ілюстрації Сергія Глабчука. Житомир: Журфонд, 1996. 32 с.
11. Копоть І. Є. Віктор Косенко. Романси житомирського періоду. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції ВолиніЖитомирщини : наук. збірник / ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Даценко. Житомир : Косенко, 2005. С. 14-21.
12. Легенький Ю. Украинский модерн. Киев, 2004. 304 с.
13. Машута О. І. Віктор Косенко в Харкові В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини : наук. збірник / ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Даценко. Житомир : Косенко, 2005. С. 27-32.
14. Музыка в провинции. Русская музыкальная газета. 1904. № 9. С. 251; 1905. № 37. С. 856; 1905. № 39 С. 930; 1910. № 3. С. 89; 1910. № 20-21. С. 502; 1910. № 28-29. С. 625.
15. Нівельт М. Актуальні проблеми музичного навчання. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 берез. 2005 р.) / М-во культури і мистецтв України, Упр. культури Житомир. облдержадмін., Житомир. муз. училище ім. В. С. Косенка. Житомир : Вид. Марини Косенко, 2005. С. 88-94.
16. Пультер С. О., Березюк О. С. З історії розвитку культури і мистецтва на Житомирщині. Поліський дивосвіт : література рідного краю: Житомирщина : посіб.-хрестоматія в 2-х ч. Ч. І : критичний огляд / за ред. С. О. Пультера. – Житомир : Полісся, 2000. Розд. XIII. С. 499-517.
17. Романюк Л. Деякі проблеми розвитку музичної пам'яті. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині Житомирщини : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 100-річчю Житомир. муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 берез. 2005 р.) / М-во культури і мистецтв України, Упр. культури Житомир. облдержадмін., Житомир. муз. училище ім. В. С. Косенка. Житомир : Вид. Марини Косенко, 2005. С. 99-105.
18. Русская музыкальная газета. 1908. № 46.
19. Шамаєва К. І. Із плеяди житомирських митців. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел. Житомир : Косенко, 2005. С. 62-69.
20. Шамаєва К. І. Чеські музиканти на Волині. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел. Житомир : Косенко, 2005. С. 92-97.
21. Яковенко Л. Деятельность Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО) на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894-1918). Митець - культура - виміри часу. Міжнародні наукові читання 2017 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2017. С. 114-130.

References

1. Beregova, O.M. (2011). Borys Lyatoshynsky and Igor Belza at the Kyiv Conservatory in the early

1920s. Chasopys Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zb. st. Kyiv: NMAU named after PI Tchaikovsky, 2 (11), 123-131 [in Ukrainian].

2. Bulat, T. (1979). Ukrainian romance. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

3. V.S. Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn Zhytomyr region: materials All-Ukrainian. scientific-practical conf., dedicated. 100th anniversary of Zhytomyr. music. school named after V.S. Kosenko (March 24-26, 2005). Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Upr. culture of Zhytomyr. Regional State Administration, (2005). Zhytomyr. music. school named after V.S. Kosenko. Zhytomyr: Type. Maryny Kosenko [in Ukrainian].

4. V.S. Kosenko in the memories of contemporaries. (1967). Ed.: A.V. Kosenko. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

5. Datsenko, P. (2005). Artistic and educational activities of artists in the multicultural traditions of the Zhytomyr region in the XIX first third of the XX century. V. S. Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn Zhytomyr region: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference dedicated to the 100th anniversary of Zhytomyr music school named after V.S. Kosenko. Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Manag. culture of Zhytomyr. Regional State Administration, Zhytomyr. music. school named after VS Kosenko. Zhytomyr: Type. Marini Kosenko, 33-39 [in Ukrainian].

6. Zhukovsky, O.I. (2013). Ethnic minorities of the Right Bank of Ukraine in the 20s of the twentieth century: socio-political and cultural development. Zhytomyr: ZhSU Publishing House. I. Franko [in Ukrainian].

7. Ivanova, O.A. (2019). Archive V.S. Kosenko (1896–1938) in the funds of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after VI Vernadsky. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy, 24, 5-20 [in Ukrainian].

8. Ilnytska, M.V. (2006). On the waves of music in the past, a cruise: articles. Kyiv: KIT, 209-213 [in Ukrainian].

9. Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a handbook (2004). Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

10. Kopot, I.E., Mokrytsky, G.P. (1996). Viktor Kosenko and Zhytomyr: illustrated local lore and musicology story. Zhytomyr: Zhurfond [in Ukrainian].

11. Kopot, I.E. (2005). Victor Kosenko. Romances of the Zhytomyr period. VS Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn-Zhytomyr region: science. collection. Zhytomyr: Kosenko, 14-21 [in Ukrainian].

12. Legenky, Yu. (2004). Ukrainian modernism. Kiev [in Ukrainian].

13. Mashuta, O.I. (2005). Victor Kosenko in Kharkov VS Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn-Zhytomyr region: science. collection N.I. Kachorovskaya, P.H. Datsenko. (Eds.). Zhytomyr: Kosenko, 27-32 [in Ukrainian].

14. Music in the province. Russian music newspaper. (1904). № 9. P. 251; 1905. № 37. P. 856; 1905. № 39 pp. 930; 1910. № 3. P. 89; 1910. № 20-21. P. 502; 1910. № 28-29. P. 625. [in Ukrainian].

15. Nivelt M. (2005). Actual problems of music education. V. S. Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn Zhytomyr region: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference dedicated to the 100th anniversary of Zhytomyr music school named after V.S. Kosenko. Zhytomyr: Type. Marini Kosenko, 88-94 [in Ukrainian].

16. Pulter S.O., Berezyuk, O.S. (2000). From the history of culture and art in Zhytomyr region. Polissya wonderland: literature of the native land: Zhytomyr region: textbook in 2 parts Part I: critical review. Zhytomyr: Polissya, 499-517 [in Ukrainian].

17. Romanyuk L. (2005). Some problems of musical memory development. V. S. Kosenko and cultural and artistic traditions of Volyn Zhytomyr region: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference dedicated to the 100th anniversary of Zhytomyr music school named after V.S. Kosenko. Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Manag. culture of Zhytomyr. Regional State Administration, Zhytomyr. music. school named after VS Kosenko. Zhytomyr: Type. Marini Kosenko, 99-105 [in Ukrainian].

18. Russian musical newspaper. 1908. № 46 [in Russian].

19. Shamayeva, K.I. (2005). From the constellation of Zhytomyr artists. Artists. Education. Time: from archival sources. Zhytomyr: Kosenko, 62-69 [in Ukrainian].

20. Shamayeva K.I. (2005). Czech musicians in Volyn. Artists. Education. Time: from archival sources. Zhytomyr: Kosenko, 92-97 [in Ukrainian].

21. Yakovenko L. (2017). Activities of the Zhytomyr branch of the Imperial Russian Music Society (IRMO) on the pages of the "Russian Music Newspaper" (1894-1918). Artist - culture - dimensions of time. International scientific readings 2017 at the Borys Lyatoshynsky Museum in Zhytomyr: coll. Articles. Zhytomyr: Type O.O. Evenok, 114-130 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2021
Отримано після доопрацювання 31.05.2021
Прийнято до друку 03.06.2021

УДК 78.085.5(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244491

Цитування:
Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 226-230.

Aksiutina V. (2021). Music in Ukrainian ballet as a musicological problem: experience and perspectives of study. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 226-230 [in Ukrainian].

Аксютіна Владислава Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2004-6703
vaksyutina@dakkkim.edu.ua

МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ

Мета статті полягає в узагальненні теоретичної спадщини та окресленні перспектив дослідження проблем балетної музики в сучасному українському мистецтві. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні аналітичного методу, методів систематизації та зіставлення, які дозволили проаналізувати наукову літературу за обраною проблематикою, класифікувати та зіставити різні проблемні ракурси. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні досвіду музичної основи балету як музикознавчої проблеми в традиційному та інноваційному (перспективи) розумінні із обов'язковим аналізом хореографічної складової. **Висновки.** Визначено нерівномірне висвітлення та дослідження музичних та хореографічних складових балетного жанру у науковій думці фахівців різних спеціальностей. Акцент зроблено на вивченні різних аспектів балету в синтезі. Прикладами праць, в яких вивчається балет у цілісності, можна вважати роботи О. С. Афоніної, О. К. Зав'ялової, О. І. Карандєєвої, Д. І. Шарикова.

Ключові слова: музика в балеті, музикознавча проблема, хореографія, театрознавство, еволюція балету.

Aksiutina Vladyslava, *postgraduate, National Academy of Culture and Arts Management*

Music in Ukrainian ballet as a musicological problem: experience and perspectives of study

Purpose of the Article. The study of the source base on the issue of music in Ukrainian ballet to generalize the theoretical heritage and outline the prospects for further research on this issue. **Methodology.** The article is based on the analytical method of research, the method of systematization, and comparison. These methods allowed us to analyze the literature on the selected issues, to classify and compare its problem perspective. **Scientific novelty**. The scientific novelty is to compare the experience of studying the musical basis of ballet as an art problem in the traditional (experience) and innovative (perspective) sense with the obligatory parallel analysis of the choreographic component. **Conclusions.** Given the uneven coverage and study of musical and choreographic components of the ballet genre in scientific thought, it is appropriate for scientists to strive for a conscious in-depth study of those aspects of ballet that do not lie in the field of their specialization. Examples of works, where the ballet study as integrity, are the works of O. Afonina, O. Zavyalova, O. Karandeeva, D. Sharikov.

Keywords: music in ballet, musicology, choreography, theater studies, evolution of ballet.

Актуальність теми дослідження. Межа XX та XXI ст. позначилася критичними змінами у переважній більшості гуманітарних наук. Ці зміни стосуються як методології, понятійно-категоріального апарату, розширення джерельної бази, так і співвіднесеності проблеми, що вивчається, до галузі знань, в межах якої та із залученням методології якої вона досліджується. Загальною тенденцією для наукових пошуків та досліджень останніх десятиліть є використання нестандартних, але ракурсів, підходів. У цьому плані помітним є розквіт культурологічних досліджень, побудованих із залученням міждисциплінарного підходу, що дозволяє створити новий ракурс на межі ряду галузей знань та сформулювати висновки з очевидною новизною. Говорячи про мистецтвознавчі праці, підкреслимо, що в цій галузі знань від початку закладено усі вихідні можливості для дослідницького оновлення як методології, так і теоретичного підґрунтя і практичних завдань

©Аксютіна В. В., 2021

дуже вдалих, часом, креативних, методів, розвідки, які побудовані на перетині музикознавства, театрознавства, історії мистецтв, театральної критики претендують на визнання, адже дозволяють створити цілісну, об'єктивну картину окремих явищ мистецтва, які за своєю сутністю завжди є складними, суперечливими, неоднозначними, побудованими на засадах синтезу мистецтв. Не є виключенням і балет.

Враховуючи значні трансформації всередині музично-театрального жанру балету, викликані змінами світогляду доби XXI ст., використанням під час вистав новітніх технологій (освітлення, звук, декорації, спец.ефекти, онлайн транслювання), формуванням сучасної музично-хореографічної мови та інтерпретаціями відомих творів, — потребує перегляду методологія та наукові підходи до теоретичних досліджень жанру балету та його складових, в тому числі двох основних: музичного та танцювального мистецтва. В такому разі важливими виявляються концептуальні пошуки на шляху теоретичного та практичного аналізу балету як наукової проблеми з метою розуміння його інновацій та ймовірних перспектив розвитку, а обрана тема видається актуальною.

Аналіз досліджень і публікацій. Досвід вивчення музики в балеті демонструє, що найчастіше відбувається конкретизація у мистецтвознавчих (переважно) та культурологічних працях з акцентом на наступні аспекти: теоретичні питання становлення музичної складової балету (Ю. О. Станішевський), еволюція європейського балету (О. Настюк, О. К. Зав'ялова) та синтез музики і хореографії (О. Зінич, О. Настюк). Також увагу дослідників привертають питання визначення хронологічних меж досліджень, присвячених вивченню музики в жанрі балету. На сьогодні існує ряд ґрунтовних досліджень, присвячених вивченню теоретичних питань: виникнення, еволюція, трансформація музики в балеті (Ю. О. Станішевський, О. К. Зав'ялова), понятійно-категоріальний апарат та питання педагогіки (М. М. Погребняк, Д. І. Шариков). В одних з них автори намагаються охопити шлях розвитку жанру балету від зародження (О. Настюк, О. К. Зав'ялова), в інших концентруються на певних періодах та його національних проявах, або певних персоналіях: український балет XX ст. (М. П. Загайкевич, О. В. Мельниченко, І. В. Горчинська, Ю. О. Станішевський, О. І. Карандєєва), аналіз балетів на музику українських (Г. О. Перова, М. П. Загайкевич, О. С. Афоніна, О. В. Мельниченко, І. В. Горчинська), та зарубіжних композиторів (Є. В. Янина-Ледовська). Представляють інтерес і публікації у періодичних виданнях (Ю. Бентя, Л. О. Тарасенко).

Мета дослідження. Під час вивчення джерельної бази за проблематикою музики в українському балеті здійснити узагальнення теоретичної спадщини та окреслити перспективи подальших досліджень цієї проблеми.

Виклад основного матеріалу. Важливим етапом під час опрацювання теми музики в балеті є класифікація та систематизація наявних праць. І тут варто зробити наголос на постаті авторів цих публікацій у зв'язку із тим, що кваліфікація та поле інтересів теоретиків зазвичай впливає на ракурс їхніх досліджень. Виходячи з цього, наявні роботи доцільно розподілити на ті, авторами яких є науковці-музиканти, науковці-балетмейстери (хореографи) та театрознавці.

У першій групі джерел автори логічно зосереджують свою увагу на питаннях музикознавчих, ретельно досліджуючи саме музичні елементи жанру балету: ритми, лейтмотиви, тематизм, музичні образи, музичну мову і т. д. Таким чином, музична складова балетів найчастіше привертає пильну увагу авторів-музикантів, тоді як хореографічна складова відходить на другий план. Причина означеного куту зору зрозуміла: адже глибоке та професійне знання саме музичного мистецтва та, головне, його розуміння, дає багато матеріалу для роздумів та досліджень.

Ця сама ситуація спеціалізації знань та досвіду спричинює протилежну тенденцію висвітлення тематики та змісту публікацій авторів-хореографів. Вони більшою мірою концентруються на питаннях хореографії балету, аналізі окремих елементів, рухів, їхніх композицій, лишаючи поза увагою музику. Таким чином спостерігається нерівномірне вивчення музичної та хореографічної складової жанру балету у авторів музикантів та хореографів.

Однак є і третя група досліджень музики в балеті, авторами яких є театрознавці. І саме вони, як свідчать наявні джерела, намагаються узагальнити наявний матеріал, знайти такий ракурс дослідження, щоб музика та

хореографія в балеті вивчалися як рівноправні складові. Безумовно, саме такий підхід можна вважати найбільш виправданим як з теоретичного, так і з практичного боку. Адже на сучасному етапі розвитку балет є синтезом мистецтв. І тому найбільш перспективними виявляються дослідження тісного взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємообумовленості музичної та танцювальної складових.

Отже, серед *музикознавців*, які вивчають питання музики в балеті, наведемо, перш за все, ім'я Б. В. Асаф'єва, праці якого — «Листи про російську оперу та балет», «Про балет: статті, рецензії, згадки», — хоча і належать до минулого століття, однак є ґрунтовними дослідженнями ряду проблемних питань. У значній мірі це викликано подвійним ракурсом, який Б. В. Асаф'єв успішно поєднував протягом усього життя: теоретичним та композиторським. Отже, він не лише вивчав, систематизував, аналізував та узагальнював питання балету як жанру загалом та окремі його зразки, зокрема, однак проявив себе як плідний композитор, у доробку якого близько 30 балетів.

Сучасними українськими музикознавцями, які досліджують жанр балету, є О. М. Грінченко (підручник «Музика в балеті»), М. П. Загайкевич (драматургія українського балету), О. С. Афоніна (типологія музики сучасного українського балету), О. В. Мельниченко та І. В. Горчинська (музика до балетів в творчості українських композиторів та в репертуарі українських театрів).

Серед *балетмейстерів*, які активно досліджують жанр вітчизняного балету, спираючись, перш за все, на власний багаторічний досвід, можна назвати О. О. Петрика. О.О. Петрик у своїй дисертації на здобуття кандидата мистецтвознавства (2020 р.) поєднує історико-хореографічний ракурс на прикладі трупи Львівського оперного театру опери та балету, концентруючись саме на хореографічній складовій, простежуючи у 1960-х рр. «появу перших мистецьких зразків, у яких танець став головним виражальним елементом вистави» [5, *7*], а також уважно вивчаючи інші пошуки та досягнення саме у напрямку трансформації, новаторства та модернізації хореографічної складової.

Сучасний мистецтвознавець М. М. Погребняк, маючи високі досягнення в спорті, поєднує діяльність балетмейстера та науковця, досліджуючи низку важливих питань, які також лежать суто в теоретично-хореографічній площині та не стосуються музичної.

Дисертаційне дослідження О. І. Карандєєвої (2021 р.), присвячене вивченню чоловічого танцю в українському балеті, демонструє інший, міжнауковий підхід. Ця робота написана на перетині наук, і тому має яскраву історико-мистецтвознавчу (з акцентом на хореографію) та педагогічну спрямованість. Саме під час висвітлення педагогічного ракурсу (в контексті питання підготовки артистів чоловічого балету) знаходимо вкрай важливий акцент на важливість здобуття майбутніми артистами балету, окрім спеціальних дисциплін, знань та досвіду «суміжних з балетом мистецтв (живопис, скульптура, музика)» [4, 6]. Деякі праці іншого сучасного мистецтвознавця Д. І. Шарикова (балетмейстера та хореолога) також можна віднести до міжнаукових, адже він вивчає сучасний балет з позицій філософії, естетики, психології, власне, мистецтвознавства, та, головне відстежує прояви синтезу мистецтв як запоруку оновлення балету на сучасному етапі розвитку. Цей самий міждисциплінарний ракурс для вивчення хореографії він продовжує у колективній монографії «Розвиток сучасної хореографії. Кінознавство, культурологія, мистецтвознавство (соціально-комунікаційний аспект)». Також Д. І. Шариков поєднує діяльність як успішного артиста, балетмейстера-постановника, викладача та науковця, таким чином, створюючи переконливе підґрунтя для своїх наукових та художніх пошуків.

Говорячи про *театрознавців*, не можна не навести ім'я відомого науковця Ю. О. Станішевського, котрий залишив вражаючу наукову спадщину, в яку входять фундаментальні праці, присвячені як театру та різним його жанрам, так і балету. Також до третьої групи вітчизняних науковців, — театрознавців, — віднесемо авторів публікацій в періодичних виданнях: О. І. Чепалов, Л. О. Тарасенко та Ю. Бентя. О. І. Чепалов — за фахом музикант, однак його наукові пошуки тісно пов'язані із еволюцією західноєвропейського театру та театру поч. XX ст., — протягом більш, ніж 40 років вивчає театр та має ряд публікацій, присвячених саме хореографічній складовій театру.

У жанрі науково-популярних публікацій працює театрознавець Л. О. Тарасенко. Вона є архіваріусом Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а також активним екскурсоводом та знавцем історії та репертуару (в тому числі балетного) цього театру. Саме з-

під її пера з'явилися статті у провідних київських газетах та журналах, а також в електронних виданнях, присвячені прем'єрам балетів українських композиторів. Також публікації Л. О. Тарасенко присвячені окремим постатям українського балету та опери (Т. Таякіна, Р. Хилько, О. Філіп'єва, А. Шекера, Е. Стебляк, Л. Монастирська, А. Бондаренко), ювілейними датам та іншим важливим подіям вітчизняного балету та музично-театрального мистецтва. Таким чином, Л. О. Тарасенко з однаковим ентузіазмом описує заходи музичні та хореографічні, що відбуваються всередині Київського оперного театру, демонструючи гідний приклад універсального теоретика, справжнього знавця та дослідника театру.

Також у жанрі науково-популярних публікацій працює українська музикознавця, театральний критик та журналістка Ю. Бентя, коло інтересів якої сформувалося навколо художнього життя театру на Подолі, однак не обмежується ним. Тому тематика статей Ю. Бентя торкається мистецтвознавчих, музикознавчих, театральних та літературних тем, де представлено інтерв'ю з відомими артистами української та зарубіжної сцени, критичні статті новітніх вистав та опер і балетів. Саме під час аналізу таких творів, як опера-балет В. Губаренка «Вій» [3], балет «Клас-концерт» Михайла Мессерера, а також інтерв'ювання українського театрального композитора Ю. Шевченка [2], відмічаємо прагнення автора до рівномірного вивчення музичної та хореографічної складових балету та надання ним рівнозначності.

Варто підкреслити, що певне вирішення означеної нами проблеми однобокості вивчення балету знаходимо у дослідженнях культурологів. Так, прикладом праці-узагальнення, пошуку універсальних методів дослідження жанру балету, є дисертація вітчизняної науковиці Є. В. Янини-Ледовської, котра поєднала декілька ракурсів: від теоретичного осмислення жанру балету та його витоків, вивчення саме хореографічної складової на прикладі балету І. Стравінського «Весна Священна», до вивчення його сакральної (духовної), культурно-історичної та філософської площини та особливостей інтерпретацій цього твору як у зарубіжних театрах, так і в українських [7].

Також до напрямку цілісного підходу під час аналізу музично-хореографічних елементів балету віднесемо праці вітчизняного мистецтвознавця О. С. Афоніної. Так, у статті «Нові конотації в балетах "Весна священна" та художні прийоми " подвійного кодування " в мистецтві хореографії» теоретик свідомо заглиблюється в аналіз хореографічних елементів, розглядаючи їх як спосіб передачі інформації та поєднуючи музикознавчий, семантичний, філософський ракурс та хореографічну термінологію. У статті «Музична основа сучасних українських балетів», хоча заявлена тема і фокусується саме на аналізі музичної складової ряду балетів, однак, за необхідності, авторка додає аналіз тих чи інших танцювальних елементів, підкреслюючи найбільш вдалі приклади музично-хореографічного синтезу. Наприклад, окремі світлові рішення та оформлення декорацій хореографа Р. Поклітру у балеті «Вій» О. Родіна [1, 124], «сцена тролів із дзеркалом» в балеті «Снігова королева» А. Бондаренка (в постановці Аніко Рехвіашвілі та диригента Олексія Баклана) [1, 126], та ін..

Дослідниця О. Зав'ялова, вивчаючи еволюцію жанру європейської балетної музики, уникає відокремленого вивчення музики, у кожному періоді приділяючи увагу танцювальним жанрам, їх видозмінам, підкреслює важливий етап формування саме балету як «повної єдності музики, драматичної дії і танцю» (XIX ст.) і, нарешті, відмічає появу традиції написання музики спеціально для балетних вистав (починаючи з балету «Жизель» А. Адана, 1841 р.).

Наукова новизна полягає у вивченні досвіду музичної основи балету як музикознавчої проблеми в традиційному (досвід) та інноваційному (перспективи) розумінні із обов'язковим паралельним аналізом хореографічної складової.

Висновки. Враховуючи нерівномірне висвітлення та дослідження музичних та хореографічних складових під час вивчення жанру балету, доцільним є формування прагнення у науковців до свідомого поглибленого вивчення тих питань балету, які не лежать в полі їхньої спеціалізації: у теоретиків-музикантів питань, що стосуються хореографії, а у теоретиків-хореографів — музики. Однак на сьогодні вже є низка досліджень (в тому числі ґрунтовних, наприклад, дисертацій), в яких вже проглядає прагнення створити цілісне дослідження балету як складного жанру, вивчення не окремих його аспектів, а його як цілісності, в єдності та взаємозв'язку його елементів та складових. Прикладами таких праць можна вважати роботи О. С. Афоніної, О. К. Зав'ялової, Д. І. Шарикова та ін..

Література

1. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2020. №3. С. 121–126.

2. Бентя Ю. Зробити виставу — і… забути. // День. 6 червня 2012. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zrobiti-vistavu-i-zabuti (дата останнього звернення: 2.08.2021 р.).

3. Бентя Ю. Пригадати все! // День. 2 жовтня 2014. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/prigadati-vse (дата останнього звернення: 2.08.2021 р.).

4. Карандєєва О. І. Чоловічий танець у балетному театрі України середини XX – початку XXI століть // дис. … канд. мист. спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2021. 207 с. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/03/22.03.2021-KARANDYEYEVA-DYS.pdf (дата останнього звернення: 2.08.2021 р.).

5. Петрик О. О. Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століття: художньо-творчий аспект // дис. … канд. мист. спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. Львів, 2020. 227 с. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis_Petryk.pdf (дата останнього звернення: 2.08.2021 р.).

6. Тарасенко Лариса. Статті // Газета «День». URL: https://day.kyiv.ua/uk/profile/larisa-tarasenko?page=1 (дата останнього звернення: 18.07.2021)

7. Янина-Ледовська Є. В. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» // дис. … канд. мист. спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. Харків, 2017. 203 с. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Yanina/disYanina2.pdf (дата останнього звернення: 2.08.2021 р.).

References

1. Afonina O. (2020). The musical basis of modern Ukrainian ballets. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 121–126 [in Ukrainian]

2. Bentia Yu. (2012). Make a play — and… forget. Day. June 6, 2012. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zrobiti-vistavu-i-zabuti [in Ukrainian]

3. Bentia Yu. (2014). Remember everything! Day. October 2, 2014. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/prigadati-vse [in Ukrainian]

4. Karandeeva O. (2021). Male dance in the ballet theater of Ukraine in the middle of the 20th – beginning of the 21st centuries. The thesis for a candidate degree in Art Studies in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture», Kyiv. 207 p. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/03/22.03.2021-KARANDYEYEVA-DYS.pdf [in Ukrainian]

5. Petrik O. (2020). Ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatry in the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century: artistic and creative aspect. The thesis for a candidate degree in Art Criticism in the specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture», Ivano-Frankivsk. 227. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis_Petryk.pdf [in Ukrainian]

6. Tarasenko L. Articles (2006–2020). Newspaper «Day». URL: https://day.kyiv.ua/uk/profile/larisa-tarasenko?page=1 [in Ukrainian]

7. Yanina-Ledovska E. (2017). Cultural Conditionality of Choreographic Interpretations of The Ballet The Rite of Spring by I. Stravinsky. Thesis for a Candidate Degree in Art History Studies: (Ph.D.) Special Field 26.00.01 – Theory and History of Culture (034 Culturology). Kharkiv. 203 p. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Yanina/disYanina2.pdf [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 15.04.2021
Отримано після доопрацювання 11.05.2021
Прийнято до друку 21.05.2021

УДК 78.089.9.7.016.4
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244492

Цитування:
Ліхута І. Л. Специфіка продюсерської діяльності радянського хронотопу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 3.* С. 231-237.

Likhuta I. (2021). Specifics of Production Activity of Soviet Chronotope. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 231-237 [in Ukrainian].

Ліхута Ігор Леонідович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5974-7246
lihuta.igor@gmail.com

СПЕЦИФІКА ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО ХРОНОТОПУ

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного та історично-логічного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у детальному і систематичному розкритті причинно-наслідкового зв'язку подій і явищ у культурних практиках радянського хронотопу, що так чи інакше вплинуло на історію розвитку української сфери продюсування та визначило специфіку продюсерської діяльності періоду, що розглядається. **Висновки.** Комплексне дослідження історії становлення професії продюсера періоду радянського хронотопу після 1930-х – початку 90-х років минулого сторіччя виявило специфіку становлення українського продюсерства, розкрило особливості культурних практик радянського хронотопу, визначило перешкоди у процесі його входження у ринкові відносини.

Ключові слова: продюсер, продюсерська діяльність, продюсерський проєкт, імпресаріо, антреприза, антрепренер.

Likhuta Igor, *Graduate student of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Culture and Arts Management*

Specifics of Production Activity of Soviet Chronotope

The purpose of the article is to analyze the features of the production in the Soviet chronotope, as a historical period of formation of the profession of producer in Ukraine. **The methodology** involves recourse to an interdisciplinary approach, as well as the use of comparative and historical-logical methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the detailed and systematic disclosure of the causal relationship of events and phenomena in the cultural practices of the Soviet chronotope, which in one way or another influenced the history of Ukrainian production and determined the specifics of production. **Conclusions.** A comprehensive study of the history of the profession of producer of the Soviet chronotope period after the 1930 – early 90 of the last century revealed the specifics of the formation of Ukrainian production, revealed the features of cultural practices of the Soviet chronotope, identified obstacles to its entry into market relations.

Keywords: producer, production activities, production project, impresario, entreprise, entrepreneur.

Актуальність теми дослідження. Докорінні соціальні зрушення вплинули на розвиток культури і мистецтва України на початку XX ст. У 20-ті роки XX ст. управління процесом культурно-мистецького життя здійснюється державою, яка тоді ще не керувалася комерційними інтересами, а більше просвітницькими ідеями, які були покладені в основу діяльності усіх закладів культури. Актуальність дослідження культурної політики за часів радянського хронотопу в цілому і стосовно побутування продюсерської діяльності цього періоду дозволяє виявити особливості, помилки і досягнення, які можуть бути враховані в сьогоденні і майбутньому, а також може надати інформацію для подальших досліджень і стимулювати наукову діяльність у цьому напрямі.

Мета роботи – проаналізувати особливості продюсерської діяльності в радянському хронотопі, як історичному періоді становлення професії продюсера в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із пріоритетних завдань нашого

©Ліхута І. Л., 2021

дослідження є обґрунтування таких понять, як «продюсер», «продюсерська діяльність», «продюсерський проєкт».

Нині у науковій літературі існують різні обґрунтування феномену продюсерської діяльності. Слово «продюсер» вже широко увійшло до сучасного ужитку, разом із тим, його вживання як у наукових колах, так і у повсякденності дотепер не є усталеним. Відповідно до словника іншомовних слів: «продюсер (англ. Producer від лат. produco – виробляю) – особа, яка організує виробництво кінофільму, виконує ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль за продукцією кіно- та телекомпанії; власник кіностудії» [13].

Чинне законодавство України визначає, що продюсером аудіовізуального твору є особа, яка організує або організує й фінансує створення аудіовізуального твору (ст. 1 Закону України «Про авторське право й суміжні права»). Закон України «Про кінематографію» установлює таке визначення продюсера: продюсер фільму – це фізична або юридична особа, що організує або організує й фінансує виробництво та поширення фільму. На нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано ширше й тим самим більш правильне визначення поняття продюсера. У зазначеному законодавчому акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору [3].

Спроба визначення переліку зазначених питань здійснена у Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників, затвердженого Наказом Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729, де як завдання та обов'язки Продюсера (кінематографія) зазначено: організація й фінансування створення та розповсюдження фільму; обрання літературного матеріалу, ідеї, теми; участь у розробленні на основі літературного сценарію художньої концепції фільму і створенні режисерського сценарію кінофільму, контроль історичної та фактичної достовірності матеріалу; складання бізнес-плану з докладним лімітом витрат; визначення творчо-виробничих показників (жанр, метраж фільму, терміни виробництва кінофільму, формат екрана, звукове оформлення, назву), стратегії маркетингу, розроблення рекламно-інформаційної компанії; створення знімальної групи й участь у керівництві її виробничо-економічною та фінансовою діяльністю; контроль виконання робіт із виробництва фільму в установлені планом строки й у межах кошторисно-фінансових асигнувань, перед бачених для фільму; здійснення аналізу творчо-виробничої та фінансової діяльності знімальної групи; організація пропаганди, реклами й ефективного просування кінофільму в кінотеатральний прокат, на телебачення, відео тощо [9].

Так, аналіз Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 № 813 [10], свідчить, що держава в особі Держкіно та місцевих органів управління кінематографією також є споживачем продюсерських послуг під час виробництва, розповсюдження й/або демонстрування національного фільму в продюсерській системі кінематографії. Таким чином, на нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано найбільш обґрунтоване визначення поняття продюсера. У зазначеному правознавчому акті перераховуються всі кваліфікаційні характеристики продюсерської діяльності. Отже, продюсер – це фізична або юридична особа, що організує й фінансує виробництво та поширення фільму. У зазначеному акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору.

За В. Папченком, музичний продюсер визначається як «стратег у галузі звукозапису і концертної діяльності, саме він формує смак майбутнього слухача; продюсер є керівником творчого колективу, який чітко уявляє собі фінальне звучання фонограми; він несе найвищу відповідальність за результати роботи у студії. Взаємодія продюсера з членами колективу є творчою і інтерактивною; вона побудована на відповідній ієрархії, співпраці і відповідальності кожного учасника проекту за свою ланку. Дії продюсера підпорядковані головному завданню – успішному запису проекту як з творчої, так і з комерційної сторони. Музичний продюсер вкладає свій талант, репутацію, кошти, майбутній рейтинг у фонограму чи концертне звучання і, в решті-решт, формує музичний стиль артистів. За будь-яким успішним і оригінальним «саундом» (як це доводить історія) завжди знаходиться конкретний продюсер» [8, 244–248].

Продюсерський проєкт як тимчасове підприємство, що орієнтоване на створення оригінального продукту чи послуг, характеризується динамічним розвитком і обмеженістю за часом і ресурсами. Отже, продюсерський проєкт – це якісний культурно-мистецький продукт, що здатний привертати увагу цільової аудиторії, конкурувати з іншими

проєктами і приносити прибуток. Таким чином, актуалізується необхідність спеціального управління проєктом, яке полягає у застосуванні знань, досвіду, методів і засобів для задоволення вимог, що пред'являються до проєкту, і очікувань учасників останнього.

Обґрунтування побутування професії продюсера з історичного ракурсу не може обійтися без аналізу витоків становлення продюсерства. Варто окреслити і терміни «антреприза» та «антрепренер». Дослівно французьке слово entrepreneur перекладається як «підприємець». У науковий обіг термін «антрепренер» введено Жаном Батист Сея у 1800 р. Серед найвідоміших прізвищ антрепренерів Г. Александров, М. Бородай, С. Дягілєв, М. Лентовський, Д. Поляков, М. Садовський, І. Сетов, М. Синельников, М. Соловцов.

Іноді антрепренерами ставали самі виконавці. Антрепренер – це куратор, підприємець який очолює, утримує або організовує приватне видовищне підприємство – антрепризу. Особливість діяльності антрепренера полягає у створенні популярного, прибуткового культурно-мистецького продукту та можливості ретранслювати індивідуальну мистецьку позицію на відмінну від закладів культури, які фінансуються державою, а також тимчасовий характер підприємства. Приміром, актриса М. Заньковецька та співачка А. Вяльцева завдяки особистій харизмі та організаторським здібностям сприяли розвитку українського музично-театрального продукту.

На початку ХХ ст. антрепренери стають ключовою постаттю культурної комерції у сфері концертної діяльності, кіно та фото мистецтва. Творчо-адміністративна діяльність антрепренерів поширювалася на усі етапи організації та функціонування культурно-мистецьких проєктів.

Разом із тим, на теренах нашої держави, конституювання інституту антрепренерства було не довгим. Політичні зрушення перших десятиріч ХХ століття докорінно змінили діяльність професіонала у галузі організації мистецьких проєктів. Практично до 80-х років ХХ століття вона обмежувалася лише адміністративно-господарчою сферою організації культурно-мистецьких проєктів.

Після революції ситуація докорінно змінилася. Радянська влада націоналізувала культурно-мистецьку сферу, поступово заборонивши приватну ініціативу. У 1918 р. було заборонено організування і проведення спектаклів приватними підприємцями без дозволу органів Наркомпросу (Декрет РРФСР «Про об'єднання театральної справи» від 26.08.1919 р.).

Ніде у світі, окрім Радянського Союзу, держава не брала на себе відповідальність за централізоване утримання культурно-мистецьких установ. У 1919 р. організація культурного життя будується на засадах «державної допомоги мистецтву», «саморозвитку робітників», просвітницькими ідеями. Радянське мистецтво пройшло декілька контрольованих урядом етапів – від часткового використання надбання попереднього періоду до запровадження функціоналізму при вирішенні гострих проблем народного господарства в умовах дефіциту житла і товарного дефіциту, нестачі продуктів і промислових товарів широкого вжитку.

Показовий факт управління мистецьким процесом знаходимо у спогадах А. Вертинського. Артист стверджує, що після того, як він заспівав пісню, присвячену загиблим в жовтні 1917-го московським юнкерам, його викликали в ЧК, під час розмови прозвучала фраза: «Треба буде, і дихати заборонимо!» [1].

У 1931 р. уперше у Москві при Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського з'явився директорський факультет, що призначався для підготовки театральних управлінців. У 1937–1938 роках конституюється українська театрально-мистецька система, яку складали стаціонарні репертуарні та бюджетні заклади культури.

Якщо раніше можливо було мати вільний мистецький майданчик, називати його музеєм, цирком, театром та здавати його у прокат митцям, або показувати власні мистецькі проєкти із запрошеними артистами – так працювали антрепризи й інші комерційні та некомерційні продюсерські проєкти, то з приходом сталінізму ситуація докорінно змінилася.

Відбулося прикріплення акторів до будівель. Виїзд театрів на гастролі за межі республіки, краю або області без дозволу ВКІ було заборонено. Така конструкція виявилася дуже життєдайною. До кінця 30-х років держава постає головним і єдиним розпорядником культури, своєрідним продюсером. Керуючись державним пріоритетом культурної політики, власною ідеологічною стратегією й тактикою, держава, як і годиться продюсеру, знаходить кошти, визначає кому і скільки їх спрямовувати, і контролювати ефективність того, що роблять творці (актори, режисери, драматурги). Отже, більше 60 років існувала система, в якій

розбиратися в культурно-мистецькому процесі було у компетенції чиновників.

У 40-50-х роках питання розвитку нового революційного мистецтва в основному висвітлювалися в працях, присвячених культурній революції. Дотримуючись офіційної точки зору партії, науковцями (Д. Гусєв, А. Луначарський, А. Ранчинський, А. Соловйов) розглядаються проблеми становлення нового радянського мистецтва і його участі в усіх заходах радянської влади.

У 1974 р. на театрознавчому факультеті у Москві при Державному інституті театрального мистецтва імені А. В. Луначарського з'явилося відділення планування і організації театральної справи і відповідна кафедра. Державний службовець, адміністратор колективу (як правило, регіональної культурно-мистецької організації) практично не брав участі у творчій діяльності. Фактичний контроль над нею здійснював багаторівневий апарат чиновників через велику кількість бюрократичних постанов. Головним критерієм успішності мистецького проєкту була його відповідність політичній лінії партії і уряду.

З особистостей, які працювали у той час, особливо відзначимо діяльність С. Юрока. Його діяльність акумулювалася у галузі міжнародної антрепризи. Він сприяв міжнародній популяризації радянського мистецтва на Заході. Організовував гастролі для таких метрів як А. Дункан, Р. Нурієв, Ф. Шаляпін, С. Єсенін, М. Ростропович. Організовував гастрольні поїздки «червоного» радянського балету у США.

Отже, аналіз наукових джерел і мистецьких видань радянського хронотопу показує, що оптимально опрацювати тему побутування професії продюсера у 20-50-ті роки ХХ століття не представляється можливим. Оскільки значна частина опублікованих праць означених років ідеологічно ангажована і може бути використана лише частково.

Новим етапом для конституювання інституту продюсерської діяльності можна назвати 60-ті роки ХХ століття. Прагнення держави створити абсолютно новий тип соціокультурного простору призвело до наступних результатів.

З однієї сторони, радянське суспільство являло собою таку соціальну спільність, яка була утворена на засадах колективно споживання масового культурного-мистецького продукту. Особливо популярними видами мистецтва стають кіноіндустрія, цирк, естрада, вкорінюються ЗМІ. Все це призводило до формування колективної картини світу і відповідної системи цінностей. Доступність і поширеність масової культури стала позитивною стороною цього соціального явища. Як відзначає соліст знаного вокально-інструментального гурту «Фрістайл» співак Вадим Козаченко, «я народився і виріс в Полтаві, і я прекрасно пам'ятаю, що кожного тижня в нашому міському палаці культури, у відносно невеликий зал на 800 або 750 місць приїжджали музиканти. І кого тільки ми не бачили і не чули там! Щотижня до нас в Полтаву – 250 тис. населення – приїжджали музиканти. Артисти югославської і польської естради, українські групи, всесоюзні зірки. Я пам'ятаю виступ Градського наприкінці 70-х, шум, з яким проходили гастролі Ротару. Потім Михайло Боярський, Понаровська. На жаль, зараз в маленькі міста, куди приїжджали музиканти за радянської влади, давно ніхто не приїжджає, тому вся концертна діяльність зосереджується в основному в великих містах обласного і районного масштабу» [2].

З іншого боку, активне культурне будівництво стимулювало розвиток стійкого інтересу у широких верств населення, перш за все, до класичного мистецтва, у тому числі й таких складних форм, які вимагали певної підготовки споживача культурної продукції.

Як зазначає С. Садовенко, «самодіяльне мистецтво радянського періоду з'являється як царина художньої практики, що контролювалася державою, проте воно поступово відокремлювалося від ідеології» [12, 167]. Тому більшість популярних радянських артистів того часу починали саме з самодіяльності. Втім, найскладнішим кроком для артистів було перейти на професійний рівень.

Адміністративно-командна модель регулювання продюсерської діяльності зберігалася до кінця 80-х років ХХ століття, коли був прийнятий пакет законів і постанов по «докорінній перебудові» економіки. Тоді ж були скасовані попередня цензура і процедура акту приймання нових постановок театрів (1987 р.). В культурно-мистецькій сфері почали встановлюватися межі жанрів і напрямів. Система надання культурно-мистецьких послуг глядачу також починає ставати більш спеціалізованою: з'являються адміністратори імпресаріо, що повністю погоджують адміністративні та фінансові питання, враховуючи специфіку жанрів.

Новий час вимагав нові способи організації виступів. Місце застарілого «Гастрольбюро» займав «Держконцерт». До повноважень цієї організації входила організація зарубіжних гастролей радянських мистецьких колективів.

«Держконцерт» відбирав артистів для зарубіжних гастролей дуже прискіпливо.

Був Союзконцерт, який займався концертами у 15 союзних республіках. «Якщо Москонцерт хотів відправити Кобзона на Україну, то документи йшли не прямо, а вони йшли через Союзконцерт», – зауважував Микола Тамразов [2].

«Одним з достоїнств цієї організації («Держконцерту») було те, що в концерті, в клубі трамвайного депо могли виступати Васильєв і Максимова. Світові зірки танцювали на скромній сцені трамвайного депо. Люди в обідню перерву теж могли їх побачити. Цього сьогодні немає», – розповідав художній керівник театру «Шалом» Олександр Левенбук [2].

Художня рада була масовим явищем саме радянської епохи. Будь-якого артиста і його репертуар суворо оцінювали художні ради: талановитий, чи відповідає ідеологічним нормам. У закордонних поїздках обов'язково в групу включали службовця з КДБ. «Плюси в цьому були, тому що в худрадах дуже часто сиділи люди з широким світоглядом, і якісь речі вони, звичайно ж, підказували, відсікали зайве, робили якісь зауваження по стилю в одязі соліста, робили якісь зауваження по репертуару. Це сьогодні ми можемо сказати. В той момент часу я не знав жодного артиста, який би любив худраду, тому що нам здавалося, що вони рубають нашу волю, не дають нам вільно дихати. Перше, що вони не давали нам робити – виконувати власні пісні», – зауважує співак, шоумен Андрій Білль [2].

Одна з головних вимог – виконувати пісні тільки авторів, які входили до складу тогочасної Спілки композиторів, а також і виглядати пристойно, по-комсомольському. А. Білль згадує, що «В. Кузьмін, виступаючи в Йошкаралінській філармонії, змушений був на здачу репертуару всі свої кучері довжелезні заколювати невидимками, щоб у нього була гладка голова, і співати пісні радянських композиторів, аж до «любов, комсомол і весна» [2].

І якщо артист вже потрапив у якусь концертну організацію, пройшов відбір і худраду, то робота йому була забезпечена. Робота в «Держконцерті» або «Москонцерті» – це гарантія регулярних виступів і гастролей для артиста. «Загалом, була організація цікава, і один великий недолік у всього того часу – не було менеджменту. Кращі артисти не мали своїх агентів. І тому така перлина, наприклад, як Любов Поліщук, не була використана навіть на 10%. До речі, Гурченко також», – згадував О. Левенбук [1].

Щодо адміністрації та видавництва культурного продукту, їх фінансування у Радянському Союзі та деяких країнах Східної Європи регламентувалося державою та детермінувалося особливостями діючої на той час адміністративно-економічної моделі фінансування.

Приблизно у цей час зароджуються основні напрями сьогоднішнього продюсування в Україні. «З'явився новий рух, нові адміністратори – самі ділові люди, з якими можливо було заробити гроші. Тобто, раніше ми їздили від Москонцерту, у нас була ставка. І більше ти не могла запрацювати – ні підробити, нічого. Перший раз я заробила тисячу рублів. Це був 87 рік, це були великі гроші – тисяча рублів! І моя мама ахнула, коли я їй принесла і сказала – ось я заробила тисячу рублів. Вона ахнула. Тобто, вже не кажучи про три тисячі, п'ять тисяч. Це були скажені гроші. На п'ять тисяч можна було купити машину», – розповіла в одному з інтерв'ю співачка і актриса Ольга Зарубіна [2].

Виконавці естради отримували невеликий прибуток. Основний заробіток складався із роялті від кожного показу культурного продукту та позапланових концертів, що проводилися у ресторанах, де артисти виконували улюблені народом твори. Офіційно прибутки від продажу культурного продукту конкретного виконавця не могли спрямовуватися на його подальший запис або події, спрямовані на його подальшу популяризацію. Законодавчо не дозволялися «нетрудові прибутки», за них була передбачена кримінальна відповідальність. Показовим у цьому випадку була кримінальна справа Б. Спічкіна (1973 р.).

З 1983-го по 1985-й роки сфера продюсерської діяльності пережила складні часи. Оскільки організація культурно-мистецьких заходів без узгодження з державними структурами було порушенням Кримінального кодексу, це не дозволяло продюсерам легалізувати свою діяльність. Таке становище змінилося лише з початком періоду перебудови.

Активне становлення продюсування як самостійного виду діяльності чинилося на початку 90-х років XX ст., коли відбувся розпад СССР й утворилася незалежна Україна. На зміну адміністративно-командної моделі економіки прийшла ринкова, заснована на принципах купівлі-продажу. З'явилися перші комерційні проєкти.

Законодавче регулювання продюсерської діяльності з 1991 року відрізняється правовою лібералізацією: відмовою від державно-

командного характеру регулювання, розвитком антрепренерської діяльності. Сфери театру, естрадного-мистецтва кінематографу й телебачення лишаться у сфері державного управління й опікування, що призводить до докорінних зрушень й необхідності появи спеціаліста, який буде спеціалізуватися на продажу творчого продукту, володіючи одночасно якостями менеджера, знаннями економіста і освіченістю фахівця у галузі культури і мистецтв. Тим самим, визначається професія продюсера.

Активний розквіт українського продюсування розпочався з середини 90-х років. У цей період люди, що навіть не мали відношення до культури і мистецтв, досить успішно пробували себе у цій якості через те що, український глядач, що побачив на телевізійному екрані свободу слова, самовираження та моралі, що категорично були заборонені радянською владою.

Нині побутує позитивне ставлення до професії продюсера як підприємця у сфері культури і мистецтва. Після тривалих дискусій початку 1990-х років, у яких обговорювали правомірність і перспективність впровадження нових форм і методів управління і господарювання в Україні, у свідомості широких верств населення утвердилося твердження, яке можна сформулювати наступним чином: «Навряд чи варто побоюватися, що в нашій країні дух підприємництва сприятиме моральній дегенерації нашого народу».

Разом із тим, в умовах конкурентної економіки держава може бути регулятором в тих секторах культурно-мистецької діяльності, де діють ринкові відносини, забезпечуючи підтримку якості і плюралізму продюсерських проєктів, підтримуючи їх через різні канали національних виробників. Роль влади полягає у створенні можливостей для збереження конкурентоспроможності національного культурно-мистецького продукту і в нагляді за тим, щоб ринок функціонував відповідно до чинного законодавства.

Висновки. Таким чином, провідним принципом організації культурно-мистецької сфери минулого століття була адміністративно-командна система взаємовідносин. Соціалістичний принцип господарювання, заснований на тріаді «ідеологія-держава-культура», діяв до 1980-х років минулого століття. Ідеологічний догматизм, втілюваний у вольовому суб'єктивізмі щодо прийняття рішень партійних і радянських органів, призводив до значних духовних, політичних, економічних та інших втрат і врешті до масштабної неефективності, що не сприяло якісному розвитку і вдосконаленню сфери культури і мистецтва.

Дослідження показало, що на шляху конституювання інститут продюсерства зіткнувся з низкою проблем, серед яких, зокрема:

1. Різке неприйняття і категорична відмова від усіх принципів функціонування дореволюційної системи управління культурно-мистецькою сферою, за відсутності чітко сформульованої нової стратегії призвела до збоїв в роботі як економічних так і управлінських механізмів.

2. Авторитарно-бюрократична система управління виявилася негативною тенденцією культурно-мистецької сфери в досліджувані роки. Невідповідність ринковим законам, функціонування лише за рахунок державних дотацій позбавило культурно-мистецьку сферу чітко означених стратегічних цілей і тактичних завдань для їх втілення.

3. У науковій літературі дослідження побутування професії практично відсутнє системне обґрунтування. Відтак, існують певні проблеми наукового вивчення продюсерської діяльності означеного періоду радянського хронотопу.

Проведене дослідження показало, що конституювання інституту продюсерства нерозривно обумовлено з історичними подіями, що відбуваються в незалежній Україні. Адже початок 1990-х років явився якісно новим етапом у становленні професії продюсера. Це були не прості часи як для функціонування культури в цілому, так і для продюсерської діяльності. У цей період визначаються подальші перспективи виживання культурно-мистецької сфери в умовах ринкових стосунків і демократизації українського суспільства. Культурно-мистецька сфера активно включається в товарно-грошові відносини. З'являються перші зразки продюсерських проєктів, головною метою яких є отримання прибутку.

Література

1. Артисты на экспорт, или Как был устроен советский Госконцерт / Мир-24, 29.11.2017. URL : https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-eksport-ili-kak-byl-ustroen-sovetskii-goskoncert

2. Балетні дисиденти: як збігали з СРСР артисти Великого. Радянські колективи на гастролі за кордон. URL : https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbegali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/

3. Закон України «Про кінематографію». URL :

http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf

4. Колбер, Ф. Маркетинг культуры и искусства: пер. с англ. Санкт-Петербург : Арт-Пресс, 2004. 255 с.

5. Корнеева С. Как зажигают «звезды». Технологии музыкального продюсирования. СПб. : Питер, 2004. 315 с.

6. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Москва : Классика-XXI, 2004. 687 с.

7. Осинский В. Продюсер на студии. URL : http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy

8. Папченко В. П. Взаємодія продюсера з учасниками музичного проекту // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 244–248. Режим доступу: file:///C:/Users/Svetlana.Dell-Inspirion/Downloads/vdakkkm_2018_2_53.pdf]

9. Про затвердження Випуску 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників: Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2004 № 729 // Ориентир. 2005. № 12.

10. Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі : Постанова Кабінету Міністрів України від 05.06.1998 №813// Офіційний вісник України. 1998. № 23. Ст. 827.

11. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

12. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій / Дисертація … доктора культурології / 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2021. 507 с.

13. Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.

14. Черномыс О. Профессия «продюсер». URL : http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys

15. Lane St. F. Let's put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann, 2009. 166 p.

References

1. Artists for export, or How the Soviet State Concert (2017). Mir-24 was arranged, 11/29/2017. URL : https://mir24.tv/articles/16279884/artisty-na-eksport-ili-kak-byl-ustroen-sovetskii-goskoncert [in Russian].

2. Ballet dissidents: how the artists of the Great coincided with the USSR. Soviet bands on tour abroad. URL : https://acerium.ru/fertilizer/baletnye-dissidenty-kak-sbegali-iz-sssr-artisty-bolshogo-baletnye/ [in Ukrainian].

3. Law of Ukraine «On Cinematography» (2019). URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf [in Ukrainian].

4. Colbert, F. (2004). Marketing of culture and art: trans. from English St. Petersburg: Art-Press, 255. [in Russian].

5. Korneeva, S. (2004). How to light the «stars». Technology of musical production. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

6. Kotler, F., Sheff, J. (2004). All tickets are sold. Performing Arts Marketing Strategies. Moscow: Classic-XXI, 687. [in Russian].

7. Osinskiy, V. (1998). Producer at the recording studio. Retrieved from http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/prodyuser-na-studii-vladimir-osinskiy [in Russian].

8. Papchenko, V. P. (2018). The producer's cooperation with the participants of the musical project. Bulletin of the National Academy of Culture and Artists. No. 2. P. 244–248. URL : file:///C:/Users/Svetlana.Dell-Inspirion/Downloads/vdakkkm_2018_2_53.pdf [in Ukrainian].

9. About the hardened Vipusku 82 «Vyrobnitstvo and rozpovsyuchennya kino-and-videophilmy» Dovidnik of the qualitative characteristics of professional workers: Order of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine from 25.10.2004. 2005. No. 12 [in Ukrainian].

10. About the consolidated regulation on the state of the art of national films in the production systems: Resolution of the Cabinet of the Ministry of Ukraine dated 05.06.1998 No. 813. Official News of Ukraine. 1998. No. 23. Art. 827 [in Ukrainian].

11. Sadovenko, S. M. (2019). Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: Monograph. Kyiv: NAKKKiM, 356. [in Ukrainian].

12. Sadovenko, S. M. (2021). Chronotop of Ukrainian folk art culture: the relationship of traditions and innovations. Thesis… Doctor of Cultural Studies. 26.00.01 – Theory and History of Culture (culturology). National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv. 507. [in Ukrainian].

13. Dictionary of foreign words (2000). Kyiv: Naukova Dumka, 680 p. [in Ukrainian].

14. Chernomyis, O. (2002). Profession «producer». Retrieved from http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/professiya-prodyuser-olga-chernomys [in Russian].

15. Lane, St. F. (2009). Let's put on a show! Theatre production for novices. Portsmouth: Heinemann. 166. [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021

УДК 784.1 (477– 25): 37. 046
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244493

Цитування:
Манелюк О. І. Творча діяльність хорового класу Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 238-243.

Maneliuk O. (2021). The creative activity of the choir class of Ivano-Frankivsk Vocational Music College named after Denys Sichynskyi. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 238-243 [in Ukrainian].

Манелюк Оксана Іванівна,
магістр, аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, викладач вищої категорії, голова циклової комісії хорового диригування Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7446-1844
OksanaManeliuk@i.ua

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО КЛАСУ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ФАХОВОГО МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

Мета роботи. Розкрити засади професійного зростання хорового класу Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського крізь призму диригентської діяльності його керівників. Окреслити репертуарні знахідки та концертно-фестивальні здобутки колективу. **Методологія дослідження** полягає у здійсненні системно-хронологічного підходу при аналізі окремих сторінок діяльності колективу, вперше оприлюднених особистих архівних матеріалів автора. Також за допомогою наукового методу об'єднати та скоригувати нові й отримані раніше результати, відтак прослідкувати процес професіоналізації хору коледжу впродовж більш, як 80-літнього існування. **Наукова новизна** полягає у простеженні й висвітленні етапів творчої практики хорового класу. Вперше здійснено спробу схарактеризувати діяльність навчального колективу коледжу від його заснування й до сьогодні, що дозволяє відтворити цілісну картину його мистецького становлення. **Висновки.** Впродовж тривалого періоду хоровий клас коледжу очолювали відомі хормейстери, завдяки яким творча молодь має можливість формуватися професійно та популяризувати взірці світової й української хорової музики у краї, різних куточках України та закордоння. Основу репертуару хору складають різножанрові та різностильові твори, однак унікальність фондів колективу полягає в озвученні хорової спадщини Д. Січинського. Таким чином, у культуротворчому процесі Прикарпаття й України студентському академічному хору як учаснику навчального процесу та унікальній концертній одиниці регіону належить вагома роль.

Ключові слова: хоровий клас, коледж, репертуар, керівники, колектив.

Maneliuk Oksana, *Master, Postgraduate of Drohobych State Pedagogical University by Ivan Franko, teacher of the highest category, chairman of the cyclic commission of choral conducting of Ivano-Frankivsk Professional music college named after Denis Sichynsky*

The creative activity of the choir class of Ivano-Frankivsk Vocational Music College named after Denys Sichynskyi

The purpose of the article. To reveal the principles of professional growth of the choir class of Ivano-Frankivsk Vocational Music College named after Denis Sichinsky through the prism of conducting its leaders. Outline the repertoire findings and concert and festival achievements of the group. **The methodology** consists in the implementation of a system-chronological approach in the analysis of individual pages of the team's activities, first published personal archival materials of the author. It is also possible to use a scientific method to combine and adjust new and previously obtained results, thus tracing the process of professionalization of the college choir for more than 80 years of existence. **The scientific novelty** is to trace and highlight the stages of the creative practice of the choir class. For the first time, an attempt was made to characterize the activities of the teaching staff of the college from its founding to the present day, which allows us to recreate a holistic picture of its artistic development. **Conclusions**. For a long time the choir class of the college was headed by famous choirmasters, thanks to whom creative youth has the opportunity to form professionally and popularize samples of the world and Ukrainian choral music in the region, different parts of Ukraine, and abroad. The basis of the choir's repertoire consists of works of various genres and styles, but the uniqueness of the ensemble's funds lies in the sound of D. Sichynsky's choral heritage. Thus, in the cultural process of Prykarpattia and Ukraine, the student academic choir, as a participant in the educational process and a unique concert unit of the region, has an important role.

Keywords: choral class, college, repertoire, leaders, collective.

Актуальність теми дослідження. У фахових дисциплін хоровий клас є творчою підготовці студента-хормейстера серед циклу лабораторією, в якій формується

©Манелюк О. І., 2021

індивідуальність музиканта. Для професійного становлення молодого спеціаліста роль керівника-хормейстера є архіважливою. Студентському академічному хору Івано-Франківського музичного фахового коледжу ім. Д. Січинського, очолюваному кращими хоровими кадрами регіону, як вагомій ланці у музичній освіті Прикарпаття, належить ключова функція, бо він дає перспективу генерації талановитих хормейстерів, які продовжують навчання у провідних музичних академіях України. Культурно-мистецька діяльність навчального хору вирізняється універсальністю, професійним спрямуванням, водночас активною концертною практикою.

Мета дослідження. Розкрити засади професійного зростання хорового класу крізь призму диригентської діяльності його керівників. Окреслити репертуарні знахідки та концертно-фестивальні здобутки колективу.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчі досягнення хорового класу музичного коледжу висвітлювалися спорадично. Короткі відомості містяться у збірці нарисів з історії навчального закладу під редакцією О. Турянської «Роки творення Високого музичного мистецтва» [6], стисла інформація знаходиться у колективній монографії «Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська» [4] та збірнику Л. Грабар «Вибрані статті та рецензії» [1]. Тому базовим джерелом для написання статті слугували особисті архіви, спостереження та власний досвід роботи зі студентським хором автора публікації.

Виклад основного матеріалу. У мистецькому просторі Прикарпаття хору Івано-Франківського фахового музичного коледжу належить вагома лепта. Будучи незмінним учасником усіх культурно-мистецьких імпрез міста й області, конкурсів та фестивалів, студентська молодь має можливість професійно зростати та вдосконалювати свою майстерність у практично-виконавській діяльності.

Хоровий клас училища (нині – коледжу) працює з часу заснування музичного закладу (1940 р.), однак відомості про першого керівника – відсутні. З 1947 р. колектив очолював І. Атаман – фундатор хорового відділу, якому вдалося чітко налагодити роботу хору, розгорнути активну концертну діяльність [5, 73].

І. Атаман – організатор та головний диригент масових заходів у місті – хорових фестивалів, обласних свят пісні. Серед вагомих його ініціатив було відновлення у повоєнному Станіславі щорічних Шевченківських концертів, де учнівський хор під орудою диригента завжди виконував «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», інші композиції, які підносили українського духа в добу тоталітаризму. У січні 1949 р. І. Атаман підготував з колективом тематичний концерт, присвячений творчості М. Леонтовича, який, за спогадами маестро, був його вчителем. Є відомості, що вечір мав великий успіх [5, 74].

Вихованці І. Атаманом молоді фахівці стали яскравими продовжувачами українських хорових традицій. Це – І. Жук, Б. Катамай, М. Білан, Б. Роп'яник, М. Гринишин, Л. Яросевич, В. Шиптур, А. Ставничий [6, 142]. Ось як характеризує свого вчителя Б. Катамай: «Для нас він був, як рідний батько. Добрий, чуйний. Прекрасний спеціаліст. Він завжди підтримував, давав професійні і життєві поради… Він навчив нас любити хорове мистецтво» [5, 73]. Отож, завдяки харизмі та наполегливості І. Атамана, у хоровому класі було вихована ряд талановитих і цілеспрямованих особистостей. З огляду на висвітлену інформацію, можна стверджувати, що він володів неординарними диригентськими якостями, які сприяли всебічному вихованню студента-хормейстера.

У 50–60-х рр. хором керували А. Ставничий, М. Білан, Б. Катамай. Великий склад колективу, який налічував в різні роки 60–70 студентів, дозволяв виконувати різноманітний репертуар: від обробок М. Леонтовича, М. Лисенка, М. Колесси до розгорнутих полотен – Ґ.-Ф. Гендель «Праці хвала», Р. Шуман «Цигани», А. Кос-Анатольський «Нова Верховина» та ін. [6, 142].

60-ті рр. ознаменовано виконанням творів українських авторів. Після виходу друком чотирьох випусків хорових творів західноукраїнських композиторів кінця XIX – початку XX ст. під редакцією В. Василевича майже всі опубліковані композиції склали основу репертуару хорового класу.

1965 р. з ініціативи А. Ставничого навчальному закладу присвоюється номено Дениса Січинського. Тоді ж під орудою маестро у репертуарних фондах хору з'являється низка творів композитора, зокрема кантати «Лічу в неволі», «Дніпро реве» та ряд «не рекомендованих до виконання» радянською ідеологічною доктриною творів. Після «хрущовської відлиги» хором були виконані літургійні номери А. Веделя, М. Вербицького, «Дума» з «Невольника» А. Вахнянина тощо [6, 142–143].

Г. Керниця розпочав свій трудовий стаж 1969 р. й одразу був призначений керівником

хорового класу диригентсько-хорового відділу. Завдяки професійному підходу та кропіткій роботі над елементами вокально-хорової техніки диригентові вдалося залучити колектив до мистецького життя міста й області, виступів із концертними програмами духовної та світської музики західноєвропейських і українських композиторів. З колективом була підготовлена та виконана майже вся хорова спадщина Д. Січинського, включаючи Службу Божу. Маестро був інспіратором озвучення та виконавцем Меси «Соль-мажор» Ф. Шуберта (1968 р.) у супроводі міського філармонійного оркестру.

Г. Керниця, дбаючи за підвищення професійного рівня студентів, підготував із хором лекції-концерти, присвячені творчості С. Людкевича, М. Колесси, Л. Бетховена, П. Чайковського. Перше прочитання композиції Д. Січинського «Минули літа молодії» відбулося також за участі студентського хору під його орудою. Хоровий клас презентував свої програми на Чернігівському та Львівському телебаченні.

Г. Керниця ретельно підходив до репетиційного процесу, всебічно ерудований, завжди пунктуальний і точний, так само скрупульозно домагався прочитання музичного тексту, прагнучи до визрілого в його уяві звукового ідеалу. Звучання хору під орудою Г. Керниці вирізнялося художньою переконливістю, динамічністю і барвистістю. Очевидно, що така диригентсько-просвітницька діяльність Г. Керниці формувала особистість вихованців та мала вплив на мистецьке середовище навчального закладу та міста.

1988 р. учнівський хор музичного закладу очолює М. Цапар [3, 5], якого Б. Катамай характеризував як високопрофесійного спеціаліста та відзначав, що з його приходом розширився репертуар хорового класу. Зокрема керівник включив до фондів твори композиторів-новаторів, складні за музичною мовою та формою: В. Зубицького «Дримба» і «Весілля», Є. Станковича «Заключні купала» з фольк-опери «Цвіт папороті», Г. Деак-Бардоша «Eli, Eli», І. Карабиця «Дощик» тощо. Вважав, що на класичних взірцях можна досягнути найвищого результату у вокальному вишколі, водночас дуже важливо продемонструвати студентам і сучасні композиції задля набуття нових музичних знань, вокально-хорових умінь і навичок. Саме в цьому вбачав доцільність виконання модерних опусів.

У непростий час становлення Незалежності України М. Цапар озвучив твори українських композиторів, раніше заборонених репресованих авторів, духовні зразки, коляди, щедрівки. Відтак із нагоди 125-річчя Д. Січинського в театрі ім. І. Франка, у меморіальному сквері біля пам'ятника композитору та на Львівському телебаченні під його орудою вперше повністю була виконана Літургія патрона закладу [6, 149]. Також зазвучали «Прихили, Господи, вухо Твоє» М. Григор'єва, «Помилуй мя, Боже» А. Веделя, «Блажен муж» П. Чеснокова та ін. Хор опанував нові композиції музичної Шевченкіани – О. Литвинов «Ой чого ти почорніло», Г. Давидовський «Розрита могила». С. Лещишин, аналізуючи діяльність М. Цапара, зауважує, що у виконанні хорового колективу заслуговують уваги також його авторські твори, переклади (наприклад, Б. Янівський «Колискова для матері» (для жіночого хору), І. Шамо «Осіннє золото», М. Гайворонський в'язанка «Стрілецьким шляхом» (для мішаного хору) та обробки українських народних пісень (всіх більше 400), які за своєю ладо-інтонаційною основою й голосоведінням близькі до фольклору. [3, 5]. С. Лещишин наголошує на фаховості митця: «М. Цапар навчає студентів-випускників займатися з хорами методично вірно і вимогливо, щодо інтонації, ансамблю, дикції. Найважливіше – примушує студента мислити і працювати самостійно, готуючи твори до випускного іспиту з диригування. А настанови, корективи здійснює тактовно, враховуючи думку як самого випускника, так і його викладача по класу диригування» [3, 5]. Така парадигма випливала з особливо дбайливого ставлення до хорової справи та прискіпливого відношення до самого себе, тому й відповідна праця вимагалась від учнів. Колишня хористка С. Лукащук (Щербій) згадує: «Керівника часто можна було застати над відпрацюванням жесту твору, виконуваного на хорі».

5–8 жовтня 1991 р. на базі навчального закладу відбувся І Обласний конкурс академічних, камерних та самодіяльних хорів ім. Д. Січинського. Поважне журі відзначило високохудожній рівень та професійне виконання конкурсної програми хору під орудою М. Цапара. Хор уперше представив слухацькій аудиторії кантату Д. Січинського, присвячену єпископові Г. Хомишину «Витай нам, архієрею», що вважалася втраченою і яку відшукала музикознавець О. Турянська 1991 р. На тому ж конкурсі (вже у статусі Всеукраїнського) у 1995 р. з нагоди 130-річчя від дня народження патрона закладу хор отримав почесне звання лауреата.

Підсумовуючи, слід додати, що успішні виступи хорового класу під керівництвом М. Цапара роблять його помітною постаттю у регіоні. Таким чином, відданість хоровій справі та особливий творчий потенціал хормейстера стали ще одним щаблем у професіоналізації навчального колективу.

З музичним закладом пов'язана диригентська діяльність Б. Катамая, який хоровому класу віддав понад тридцять років (з 1964 р., з перервами), виховавши плеяду знаних диригентів – Р. Дорожівського, П. Терпелюка, П. Князевича, О. Гавриша, Г. Сорохан, Р. Долчука, М. Шевченко, Х. Михайлюк та ін. [4, 146]. Х. Михайлюк згадує: «Спостерігаючи за його працею під час репетицій, я вчилася якими методами досягти чистоти інтонації, строю, ансамблю, хорової звучності колективу, а також глибокого проникнення в музичний твір, вміння відтворювати художній образ, артистично поводитися на сцені. Богдан Васильович – майстер хорової справи, вимогливий учитель і прекрасна безкорислива людина, його життя – це служіння мистецтву й Україні» [2, 4]. Наполеглива праця Б. Катамая принесла свої плоди – гідний мистецький рівень, вдалі концертні виступи. Особливо слід відмітити його пієтет до творчості М. Леонтовича, вміння тонко змальовувати художні образи, тим самим надихаючи студентів на осмислене виконання.

Після поновлення М. Мокрецького (1995 р.) на посаді очільника закладу, він став керівником студентського хору, який отримав назву «Прометей». І недаремно. Колектив активно включився в культурну-просвітницьку практику, став невід'ємним елементом у хоровому виконавстві міста. До роботи хору долучаються студенти інших відділів, що дало можливість виконувати монументальні твори, серед яких низка композицій на вірші Т. Шевченка: «Радуйся, ниво неполитая» (1 і 5 част.) М. Лисенка, «Хустина» Л. Ревуцького, «Косар» та частини з кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича, «І мертвим, і живим, і ненародженим…» Б. Шиптура та ін.). Для втілення окремих полотен М. Мокрецький залучає симфонічний оркестр, а у творі «Реве та стогне Дніпр широкий» – капелу бандуристів.

Щодо методики роботи з хором М. Мокрецького – принциповість у підході до справи, міцна репетиційна дисципліна, твердість характеру поєднувались із поетичним єством диригента, який прагнув до виконання та втілення масштабних творів й грандіозних проектів, давши можливість вихованцям осягнути красу розлогих хорових полотен та бути співучасником цікавих дійств. Широка емоційна палітра і запальний темперамент забезпечували М. Мокрецькому порозуміння з хором, переконливе відтворення характеру та створення повноцінних художніх образів.

В останні десятиліття своєї діяльності, завдяки молодій генерації диригентів (О. Базюк (Манелюк) (2010–2012, 2018–2020), С. Щербій (2012–2014), Х. Касько (2014–2016), Я. Коваль (2016–2018), закоханій у хорову справу, навчальний колектив продовжує осягати «секрети» академічного хорового виконавства, неодноразово виборює найвищі нагороди, будучи учасником фестивалю духовної музики «Вгору серця» (м. Івано-Франківськ, 2013); конкурсу духовної музики в Румунії (м. Ясси, 2014, 2015), де двічі був відзначений дипломом лауреата ІІ ступеня; І Всеукраїнського конкурсу юних музикантів «Франкове Підгір'я» (м. Дрогобич, 2015), виборовши найвищу премію – Гран-Прі; хорового фестивалю «Співаємо канон» (м. Львів, 2017); Х Міжнародної Пасхальної асамблеї «Духовність єднає Україну-2018»: здобутки і перспективи (м. Київ, 2018).

С. Щербій – вихованка талановитих педагогів Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського – Е. Виноградової, О. Бенч, П. Муравського. Хор коледжу під орудою С. Щербій напрочуд легко зумів осягнути таємниці інтонування й ідеально чистого співу – настанови маестро П. Муравського. Особливе відчуття хорової органіки, глибинне розуміння музичного стилю й форми виконуваних композицій, вміння цікаво підбирати репертуар (зокрема, тяжіння до складних в інтонаційному та ладотональному плані творів, побудованих на новаторській композиторській техніці) – кращі диригентські якості С. Щербій, передані молодому поколінню й втілені у таких творах: М. Шух «Тиха молитва», О. Яковчук «Веснянка», Л. Каганов «Обніміте ж, брати мої» (вірші Т. Шевченка), Дж. Раттер «Реквієм» (1 ч.), А. Брукнер «Locus iste» та ін.

Х. Касько, очоливши хоровий клас, взорувалась на творчі принципи своїх наставників-викладачів Б. Катамая та Я. Колесси, поєднуючи їх із особистим стремлінням до модерної музики. Тому в репертуарних списках з'явились нові композиції: М. Вербицький «Ангел вопіяше», П. Гончаров «Хресту Твоєму», О. Литвинов «Ой чого ти почорніло?», хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена» М. Лисенка. Керівник була прихильником яскравих сучасних композицій, зокрема,

Р. Твардовський «Алилуя», S. Iradier «La Paloma», Г. Гаврилець «Засвічу свічу», В. Черленюк «Чиє ж то полечко неоране?», виконання яких вразило свіжістю і неординарністю. Наприклад, для відтворення іспанського колориту у творі «La Paloma» було залучено гру на кастаньєтах та виготовлено спеціальні віяла; у композиції «Засвічу свічу» – створено інсценізацію із використанням запалених свіч. Добра мануальна техніка, енергетика та експресивність диригентського стилю дозволяли керівникові долати будь-які труднощі, тому твори набували сценічного довершення. Відтак, у студентів поступово формується розуміння новаторських композицій та сучасних прийомів хорового виконавства.

У 2016–2018 рр. хоровим колективом музичного коледжу керував Я. Коваль. Будучи людиною високопрофесійною, диригент вельми ретельно добирав репертуар, був прихильником «доброї» хорової класики. Відтак, студентський хор виконав низку хорових обробок М. Леонтовича та Є. Козака, два хорові концерти композиторів «Золотої Доби» – концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського та «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, твори композиторів-сучасників: В. Тиможинського, Р. Толмачова, Б. Шиптура. Я. Коваль був рідкісним інтерпретатором, навіть найпростіша мініатюра ставала шедевром, набуваючи рис філігранності, викінченості. До прикладу, на фестивалі «Співаємо канон» хор виконав канон «Над річкою бережком» М. Леонтовича», запис якої увійшов до медіатеки з творів М. Леонтовича поряд з кращими колективами України, такими як «Думка», «Київ», хор Київської консерваторії тощо [7]. На цьому етапі виконання хору вирізняється довершеною чистотою, доброю вокальною школою, емоційністю, кантиленністю, тембральністю звучання та тонким нюансуванням.

Нова хвиля перемог розпочинається з поверненням до диригентського пульту випускниці Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка О. Манелюк. Хор стає учасником міжрегіонального прослуховування VIII Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича (м. Івано-Франківськ, 2018). Голова журі Г. Горбатенко відзначила надзвичайно тонку деталізацію в роботі над елементами хорової звучності (акцентуючи, що послуговується такою ж виконавською методикою), взірцевість трактувань виконуваних композицій (О. Лассо «Matona mia cara», С. Людкевич «Плотію уснув», О. Козаренко «Єдинородний Сину», Т. Кравцов, вірші Т. Шевченка «І небо невмите», М. Скорик кантата «Весна» (І част.), М. Леонтович, вірші Г. Чупринки «Льодолом»). Хор брав участь у І Відкритому фестивалі-конкурсі вокалістів та хорових колективів ім. С. Крушельницької у м. Тернопіль (2018, І премія); Х Міжнародному Різдвяному фестивалі «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ, 2019); фольклорному фестивалі «Червона калина», присвяченому дням української культури в Латвії (м. Вентспілс, 2019); Х Міжнародному вокально-хоровому конкурсі-фестивалі «Хай пісня скликає друзів» у м. Чернівцях (2019, І премія); традиційному міжнародному фестивалі у Болгарії (с. Казашко – Община Варна, 2020). У своїй практиці О. Манелюк – мініатюрист по натурі – тяжіє до акапельних композицій з цікавою формою, насиченою контрастами (надзвичайно важливими для неї є «пульсуюче життя» найменших елементів формотворення – мотиву, речення, фрази тощо), в яких можна передати широкий спектр хорових барв, гнучке фразування і нюансування, доводячи найменший фрагмент твору до граничного образно-емоційного наповнення.

Натхненником і керівником студентського хору з 2020 р. є А. Миндюк – послідовниця «пігровських» традицій, що базуються на досягненні чистоти хорового строю як найголовнішої умови звучання, вокально-ансамблевій виконавській техніці та вихованні метро-ритмічної стійкості у хористів. Диригентський гарт, колосальна пам’ять і тонкий художній смак А. Миндюк формують благотворне середовище у хоровому класі, налаштовуючи виконавців на єдиний звуковий тон.

Варто відзначити виступи хору у супроводі духового оркестру коледжу під керівництвом П. Гундера, які стали традиційною константою і феєричним завершенням концертних програм.

Наукова новизна полягає у простеженні й висвітленні етапів творчої практики хорового класу. Вперше здійснено спробу схарактеризувати діяльність навчального колективу коледжу від його заснування й до сьогодні, що дозволяє відтворити цілісну картину його мистецького становлення.

Висновки. Впродовж 80-ти років хоровий клас коледжу очолювали відомі хормейстери, викладачі навчального закладу – І. Атаман, А. Ставничий, М. Білан, М. Цапар, Б. Катамай, Г. Керниця, М. Мокрецький, С. Щербій, Х. Касько, Я. Коваль, О. Манелюк, А. Миндюк, творчо-виконавська кореляція яких зуміла

створити колосальну навчально-концертну платформу. Молоде покоління, завдяки потужному педагогічному грону, має можливість засвідчити свої творчі здобутки на різноманітних регіональних, всеукраїнських, міжнародних фестивалях та конкурсах, популяризуючи навчальний заклад у краї, взірці української та зарубіжної хорової літератури на достатньому виконавському рівні у різних куточках України та закордоння.

Основу репертуару студентського хору складають зразки світової хорової музики від епохи Відродження, класики, епохи романтизму до хорових мініатюр, концертів, оперних хорів, обробок українських народних пісень, духовної музики українських майстрів. Особливістю колективу є наявність в репертуарі майже всієї хорової спадщини патрона закладу – Д. Січинського. Головним напрямом у вихованні учасників хору є спів без супроводу – ідеальної матерії для вдосконалення музичного слуху у всіх його проявах і елементів вокально-хорової техніки та хорової звучності.

Отже, у культуротворчому процесі Прикарпаття студентському академічному хоровому колективу належить вагома роль як «кузні» хорових кадрів і унікальній концертній одиниці регіону, що дбає про збереження духовних надбань української нації.

Література

1. Грабар Л. В. Вибрані статті та рецензії. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. 132 с.

2. Губенко А. Майстер хорової справи. Галицька просвіта. 2011. 24 лютого. № 8. С. 4.

3. Лещишин С. Михайло Цапар: Пісня не терпить фальші… (25-річчю творчої діяльності присвячується). Західний кур'єр. 1995. 3 березня. С. 5.

4. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту магдебурзького права присвячується: монографія/ Карась Г. (гол. авт. кол.), Дутчак В., Монолатій І., Дундяк І. [та ін.]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 180 с.+60 іл.

5. Максим'юк Г. Ентузіаст хорового мистецтва (до 110-ї річниці від дня народження Івана Атамана). Українська музика. 2013/4 (10). С. 71–75.

6. Роки творення високого музичного мистецтва / Ред.-упор. Олександра Турянська. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 264 с.

7. Медіатека. URL: http://leontovychmuseum.org.ua/media-library/ (дата звернення 25.05.2021).

References

1. Hrabar, L.V. (2018). Selected articles and reviews. Ivano-Frankivsk: Misto NV [in Ukrainian].

2. Hubenko, A. (2011). Master of choral work. Halytska Prosvita, 8, 4 [in Ukrainian].

3. Leshchyshyn, S. (1995). Mykhailo Tsapar: The song does not tolerate falsehood… (dedicated to the 25th anniversary of his creative activity). Zakhidnyi Kurier, 3 March, 5 [in Ukrainian].

4. Karas, H. (Eds.). (2012). Cultural and artistic panorama of Ivano-Frankivsk: dedicated to the 350th anniversary of the Magdeburg law of the city: a monograph. Ivano-Frankivsk: Misto NV [in Ukrainian].

5. Maksymiuk, H. (2013). The Enthusiast of choral art (dedicated to the 110th anniversary of Ivan Ataman's birth). Ukrainian music, 10, 71-75 [in Ukrainian].

6. Turianska, A. (Eds.) (2013). Years of creation of high musical art. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria [in Ukrainian].

7. Media library. (25.05.2021) Retrieved from URL: http://leontovychmuseum.org.ua/media-library [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.04.2021
Отримано після доопрацювання 14.05.2021
Прийнято до друку 19.05.2021

УДК 782.6
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244494

Цитування:
Цзян Чжаоюй. «Мандри Сан Мао» Санбао: жанрова специфіка китайського оригінального дитячого мюзиклу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 244-249.

Jiang Zhaoyu. (2021). "The Wanderings of San Mao" by Sanbao: the genre specificity of the Chinese original children's musical. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 244-249 [in Ukrainian].

Цзян Чжаоюй,
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0250-7484

«МАНДРИ САН МАО» САНБАО: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КИТАЙСЬКОГО ОРИГІНАЛЬНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ

Мета роботи – визначити жанрову специфіку китайського оригінального дитячого мюзиклу Санбао «Мандри Сан Мао» (2011) на основі однойменних коміксів Чжан Ліпіна (1940). **Методи дослідження** – історичний, порівняльний, жанровий. **Наукова новизна** дослідження полягає у встановленні жанрової специфіки китайського дитячого мюзиклу. Жанрову специфіку китайського дитячого мюзиклу вирізняє як глядацьке призначення, так і переосмислене втілення ознак однойменних коміксів, спирання на котрі визначило сюжетну лінію, образ головного героя, драматургічні ознаки сценічного твору. Систематизовано спільні жанрові ознаки коміксів і мюзиклу, виявлено впливи графічно-літературного прообразу на мюзикл «Мандри Сан Мао», спостережені у системі генетичних, історичних, жанрових, змістовних передумов. Змістовна спільність коміксів і мюзиклу втілена, зокрема, в їх жанрових іменах, що відображують властиве їм комедійне походження. Історична єдність коміксів і мюзиклу обумовлена набуттям ними популярності з середини XIX століття. З жанрової точки зору, комікси (основані на поєднанні графіки і літературного тексту) і мюзикл (базується на взаємодії комічної опери і оперети, водевілю і бурлеску, шоу і вар'єте, балету і драматичної інтерлюдії) вирізняє змішана природа. Мюзикл Санбао нібито поглинає складові елементи коміксів, додаючи їх до контексту інших жанрових компонентів театрального цілого. Оскільки комікси – різновид літературного жанру, уможливлюється їх тлумачення як лібрето дитячого мюзиклу. Сцена мюзиклу як самодостатній естрадний номер уподібнюється малюнку з коміксів, узгодженому з цілісним сюжетним розвитком, життєвою історією героя, викладеною в новелах. Успадковуючи природу коміксів як послідовності малюнків, китайський дитячий мюзикл постає як своєрідний сюїтний цикл музично-драматичних сцен-новел з життя головного героя. Перервність сцен-новел мюзиклу, як і в коміксах, долається, завдяки наскрізному розгорненню історії пригод і мрій головного героя. Контрастні картини новелістичного мюзиклу об'єднані наскрізною сюжетною лінією, роллю принципу «трьох єдностей» (події відбуваються упродовж одного дня у трущобах старого Шанхаю, де проста дитяча мрія стає недосяжною). **Висновки.** Жанрова своєрідність китайського дитячого мюзиклу «Мандри Сан Мао» обумовлена специфікою глядацької аудиторії і втіленням ознак коміксів Чжан Ліпіна як графічно-літературного прообразу музично-сценічного твору Санбао.

Ключові слова: китайська мюзикл-індустрія, китайський оригінальний дитячий мюзикл, новелістичний мюзикл, комікси, змішаний жанр, циклічна форма.

Jiang Zhaoyu, *Ph.D. student of the Department of Theories and Histories of Music from Kharkiv State Academy of Culture*

"The Wanderings of San Mao" by Sanbao: the genre specificity of the Chinese original children's musical

The purpose of the article is to determine the genre specificity of the Chinese original children's musical Sanbao "The Wanderings of San Mao" (2011), created on the basis of Zhang Liping's (1940) comics of the same name. **Methodology -** historical, comparative, genre. **The scientific novelty** of the study lies in the establishment of genre specificity of the Chinese children's musical. Genre specificity of the Chinese children's musical is distinguished both by its audience purpose and by the reinterpreted implementation of the features of comics of the same name, the reliance on which determined the storyline, the image of the main character, the dramaturgical features of the stage work. The general genre features of comics and musicals are systematized, the influence of graphic and literary prototypes on the musical "The Wanderings of San Mao", observed in the system of genetic, historical, genre, and content prerequisites are revealed. The content commonality of comics and musicals is embodied, in particular, in their genre names, which reflect their inherent comedic origins. The historical unity of comics and musicals is due to their gaining popularity since the middle

©Цзян Чжаоюй, 2021

of the 19th century. From a genre point of view, comics (based on the union of graphics and literary text) and the musical (based on the interaction of comic opera and operetta, vaudeville and burlesque, show and variety, ballet and dramatic interlude) have a mixed nature. The Sanbao musical seems to absorb the constituent elements of comic opera, adding them to the context of other genre components of the theatrical whole. Since comics are a kind of literary genre, it becomes possible to interpret them as the libretto of a children's musical. The scene of the musical as a self-sufficient variety number is likened to a drawing from a comic strip, correlated with coherent plot development, the story of the hero's life set out in the short stories. Inheriting the nature of comics as a sequence of drawings, the Chinese children's musical appears as a kind of suite cycle of musical and dramatic scenes-novellas from the life of the protagonist. The discontinuity of the musical's scene-narratives is overcome, as in comic books, by the story of the main character's adventures and dreams unfolding through the story. The author contrasting pictures of the short story musical are united by a thorough plotline, the role of the principle of "three unities" (events take place during one day in the slums of old Shanghai, where a simple child's dream becomes unattainable). **Conclusions.** The genre peculiarity of the Chinese children's musical "The Wanderings of San Mao" is conditioned, firstly, by the specificity of the audience; secondly, by the embodiment of Zhang Liping's comic book features as a graphic-literary prototype of Sanbao's musical and stage work.

Keywords: Chinese musical industry, Chinese original children's musical, short story musical, comic books, mixed genre, cyclical form.

Актуальність теми дослідження. Китайський мюзикл міститься на маргінесі світового музикознавства 1990 – 2000 років. Маргінальне положення китайського мюзиклу у час розквіту наукової зацікавленості до означеного жанру в західному мистецтві обумовлено рядом причин. Серед них чи не найголовнішу роль відіграє історичний фактор, обумовлений пізньою появою оригінального китайського мюзиклу та відносно довгим шляхом його затвердження як такого, що відповідає критеріям націоналізації «імпортованих» з Заходу музично-театральних жанрів. Але коротка (30-річна) історія китайського мюзиклу, тим не менш, пройшла стадії відторгнення, формування, кризи та її подолання, становлення, досягнення перших кульмінацій. Маргінальне положення китайського мюзиклу у контексті світової наукової літератури відіграє кількісний фактор. Певний час взірці цього жанрового різновиду у китайській театральній системі були нечисленними. Лише на початку XXI століття мюзикл став приваблювати як достатньо широке коло композиторів, у творах яких було вироблено систему ознак національного мюзиклу, так і публіку, котра захопилася спогляданням неочікуваного театрального переосмислення традиційних китайських сюжетів. Передумовою розвитку жанру оригінального мюзиклу в Піднебесній початку XXI століття було усталення його головної ознаки – театрального відтворення відомого класичного східного сюжету, що володіє значущою в контексті національної свідомості семіотичною системою. Національний китайський оригінальний мюзикл межі XX – XXI століть в силу набуття унікальності, своєрідності жанрового і сценічного прочитання, заслуговує на найпильнішу увагу світового музикознавства. Тим більше, що наслідком інтенсифікації розвитку жанру став справжній тріумф *китайської мюзикл-індустрії* в музично-театральній культурі країни, пов'язаний з початком другого десятиліття XXI століття.

Виразом досягнень китайського мюзиклу початку XXI століття є народження його жанрових різновидів, серед яких особливого значення набуває дитячий. Якщо в західному світі дитячий мюзикл – явище достатньо поширене, то у контексті китайської культури – унікальне. У дитячому мюзиклі Санбао про мандри Сан Мао як національного героя, образ якого було сформовано в коміксах Чжен Ліпіна, особливий музично-театральний жанр набуває оригінального жанрового забарвлення. Пошук національної теми як принципової основи китайського оригінального мюзиклу початку XXI століття стосується звернення не тільки до старовинних легендарних сюжетів (як, наприклад, це відбувається в «Тан Сяньцзу» композитора Шу Тень Чан і лібретиста Лінь Цзай Юн [10]), але поширюється й на такий вид сучасного мистецтва як комікси (у розвиток бродвейської художньої традиції). Отже, актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю осмислення жанрової специфіки китайського оригінального дитячого мюзиклу по мотивам національних коміксів, що виник на початку XXI століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження та публікації, аналіз котрих важливий для формування концепції цієї наукової роботи, слід розподілити на дві проблемні групи: в одній з них розглядається жанрова природа мюзиклу на різних етапах його історичного розвитку, в іншій – специфіка коміксів як своєрідного виду мистецтва. Серед наукових розвідок, присвячених вивченню мюзиклу, для даної роботи вагоме значення мають праці Л. Данько, Т. Кудінової,

О. Оганезової-Григоренко. Серед наукових розробок щодо сутності коміксів у даному дослідженні важливу роль відіграли роботи Д. Бєлова, Є. Даниленко, Ю Ковалів, Н. Космацької. Однак у наведених публікаціях залишилася незадіяною проблематика, обумовлена розкриттям жанрової специфіки китайського мюзиклу, зокрема дитячого, межі XX – XXI століть. Крім того, у відомій науковій літературі не визначена жанрова своєрідність мюзиклу, створеного по мотивам національних коміксів.

Мета роботи – визначити жанрову специфіку китайського оригінального дитячого мюзиклу Санбао «Мандри Сан Мао» (2011), створеного на основі однойменних коміксів Чжан Ліпіна (1940).

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед оригінальних китайських мюзиклів початку XXI століття особливе місце посідає створений знаменитим сучасним композитором Санбао за лібрето Гуань Шань «Мандри Сан Мао». Музично-поетичний текст мюзиклу було завершено 2011 р., а 2012 р. у Національному Великому оперному театрі в Пекіні [2] відбулася його сценічна постановка (режисер – Ван Тітінг). Прем'єра мюзиклу мала характер присвячення: її було приурочено до 20-річчя смерті «батька Сан Мао» – Чжан Лепіна, автора сюжету коміксів і мультфільму про бідного хлопчика-сироту, шо мріяв про надзвичайно прості, але й настільки ж недосяжні для нього речі. Мюзикл «Мандри Сан Мао» знаменував собою народження нового – дитячого – жанрового різновиду, створеного на основі «вічної теми» китайського мистецтва XX-XXI століть.

Жанрову специфіку дитячого різновиду мюзиклу як «особливої форми музично-драматичного спектаклю» [4] значною мірою вирізняє його глядацьке призначення. Але глядацька аудиторія, сформована навколо мюзиклу Санбао, не обмежується лише дитячою віковою групою, поширюючись і на дорослих глядачів. Поширення глядацького інтересу до китайського мюзиклу, створеному на основі коміксів, на дорослу аудиторію, обумовлений властивою твору передісторією. Реальна історія про малого Сан Мао, що відбулася у Шанхаї 1940-го року, стала основою двох художніх творів, що виникли на завершення історії Старого Китаю (до 1949 р.). Створені на основі цієї історії у той же період комікси і мультфільм Чжан Ліпіна про умоглядні духовні мандри-мрії Сан Мао стали улюбленими китайськими дітьми творами, відомими у кожній сім'ї. Поява мюзиклу на цей сюжет є наслідком дитячої любові, збереженої його авторами, до коміксів про Сан Мао. Причиною поширення зацікавленості до коміксів на дорослу аудиторію початку XXI століття є бажання колишніх дітей відновити свої враження від споглядання пригод улюбленого героя. Властивий мюзиклу показ сценічних подій, нібито крізь призму свідомості дитини, не тільки приваблює молодшу частину публіки, але й посилює ностальгічний стан дорослих, що нібито знову занурюються у дитинство. Як наслідок, аудиторія дитячого мюзиклу Санбао охопила всі вікові групи населення сучасної Піднебесної. Отже, вдалий вибір теми обумовив глядацький успіх китайського дитячого мюзиклу як виразника національних ідеалів, що постає важливою передумовою комерційного успіху спектаклю і відповідає завданням мюзикл-індустрії. Тлумачний як перформанс, китайський оригінальний дитячий мюзикл «Мандри Сан Мао» набув значення успішної творчої роботи.

Своєрідність глядацького призначення не вичерпує сутності жанрової своєрідності китайського дитячого мюзиклу «Мандри Сан Мао». Жанрова специфіка мюзиклу «Мандри Сан Мао» обумовлена також збереженням певних особливостей сюжетного прообразу – знаменитими в китайському середовищі коміксами Чжан Ліпіна. Створений за мотивами коміксів китайський дитячий мюзикл, герой якого належить до архетипу образу «маленької людини» (дитини), постає як наслідок поширення на орієнтальний світ бродвейської традиції в історії жанру, закладеної в 1970 роки. Саме тоді з'явилися перші бродвейські мюзикли, створені на основі популярних коміксів, героєм котрих є «маленька людина». В цьому відношенні показовим є мюзикл 1977 р. «Маленька сирітка Енні» (на словесний текст М. Чарміна і музику Ч. Страузе). На початку XXI століття традиція створення бродвейських мюзиклів за сюжетами коміксів набула свого продовження (поставлені 2010 р. «Spider-Man», написаний членами групи U2 Bono і The Edge, і «Сімейка Адамс» режисера Дж. Крауча і композитора Ф. Макдермотта). Автори «Мандрів Сан Мао» успадкували бродвейську традицію створення мюзиклу на основі коміксів про «маленьку людину».

Важливий аспект виразу дитячості у змісті мюзиклу про Сан Мао полягає в тому, що у творі діє принцип показу життя, нібито поданого «очима дитини». Тому особливої гостроти набуває представлена у

фантасмагоричному вимірі тема несправедливості, жертвою котрої постає дитина.

З метою виявлення характеру впливу графічно-літературного прообразу китайського мюзиклу «Мандри Сан Мао», доречно систематизувати жанрові ознаки коміксів, як і особливості еволюційного процесу їх розвитку.

За своїми особливостями, «жанр коміксів цілком відповідає можливостям дітей, що тільки розпочинають читати», про що засвідчує «мінімум тексту, захоплюючий сюжет, веселі картинки, легке засвоєння інформації», а також «простота для розуміння, повчальні історії, яскраві ілюстрації» [1]. Тому створення дитячого мюзиклу на основі однойменних коміксів відповідало художньому завданню Санбао і Гуань Шань.

Спирання на шедевр Чжан Ліпіна визначило не лише сюжетну лінію мюзиклу «Мандри Сан Мао» і художній образ головного герою, але і жанрові ознаки музично-сценічного твору. Вплив коміксів на китайську музично-театральну виставу спостерігається у генетичних, історичних, жанрових, змістовних передумовах, а також у специфіці глядацької цільової аудиторії.

Змістовна спільність коміксів і мюзиклу, зокрема, відображена у жанрових іменах означених художніх явищ. За Д. Бєловим, «термін „комікс" походить від англійського „*comic*" – комедійний, кумедний, комічний, смішний» [1]. Жанрове ім'я мюзиклу також обумовлене зв'язками з англійською мовою і комедійною основою, окільки, як відомо, походить від скороченого англійського визначення «музична комедія». Отже, яскрава комічна природа об'єднує комікс як графічно-літературний жанр і мюзикл як особливий жанровий різновид музично-театрального мистецтва.

Що стосується історичного походження жанрів мистецтва, що розглядаються на основі порівняльного аналізу, то комікси випереджають появу мюзиклу майже на тридцять років. Якщо поява коміксів зв'язана з 1837 роком, коли швейцарський художних і письменник Р. Тепфер створив свої перші роботи, то зародження мюзиклу пов'язане з другою половиною XIX століття: 1866 року у Нью-Йорку було поставлено спектакль «Black Crook», в котрому об'єдналися театральні жанри, зокрема, романтичний балет і мелодрама. Оскільки і мюзикл, і комікси лише з середини XIX століття набувають популярності, історична різниця між цими комедійними засобами втілення художньої інформації майже нівелюється.

Обидва жанрових явища мають *змішану природу*. Якщо комікси основані на поєднанні графіки і літературного тексту, то мюзикл базується на взаємодії комічної опери і оперети, водевілю і бурлеску, шоу і вар'єте, балету і драматичної інтерлюдії. Така змішана природа обумовлює яскраву своєрідність як коміксу, так і мюзиклу. Обидва компоненти коміксів – графіка і літературний текст, хоча і не в прямому вигляді, присутні в багатоскладовому синтезі, властивому музично-театральній дії мюзиклу. Мюзикл нібито поглинає елементи, з котрих складаються комікси, додаючи їх до інших елементів театральної дії. Якщо у коміксах обидва компонента співіснують одночасно, то численні елементи мюзиклу можуть співіснувати упродовж певних фрагментів художнього тексту у вигляді підсистем домінуючих елементів.

У науковій літературі комікс визначається як «продукт інформаційної культури, мальовані історії або розповіді у картинках» або «графічні історії» [1]. Таким чином, єдність двох ведучих компонентів – графічного і тексто-вербального [5, 508] – складають жанрову специфіку коміксів. Причому визначальну роль тут відіграє тексто-вербальний компонент: комікс набув тлумачення як «підвід одного з жанрів літератури» [1]. Оскільки комікс є підвидом літературного жанру, уможливлюється його тлумачення як основи лібрето мюзиклу. Графічність коміксу набуває у мюзиклі своєрідного вияву, що спостерігається у рельєфності хореоргафічних рухів, чіткості викладу і розвитку сюжетних мотивів, яскравості інтонаційних характеристик героїв.

Мюзиклу характерний своєрідний тип естрадної драматургії, для котрого властиві картинність сценічного «почерку», плакатність розкриття ведучих ідей, відстутність «півтонів» у розкритті художнього змісту. Сцена мюзиклу може бути уподібненою малюнку з коміксів, осільки постає як самодостатній і завершений естрадний номер, що потребує, разом з тим, узгодженості з оточуючими його епізодами. Картинна фрагментарність оформлення змісту, монтажний принцип драматургії (зміна сцен-кадрів) зближують мюзикл і комікс.

Успадковуючи природу коміксів як «історії, розказаної в малюнках» [1], або, точніше, в їх послідовності, китайський дитячий мюзикл постає як своєрідний цикл музично-драматичних новел, як *сюїта*, створена зі сцен з життя малого Сан Мао. Перервність сцен-номерів мюзиклу, що може

бути уподібненою «кадрам коміксу» як кадрам «фільму, що зупинився» [3, 29 – 30], долається, завдяки поетапності розгорнення історії пригод і мрій головного героя, що, на кшталт ланцюгу, доповнюють одна одну. Музичні номери мюзиклу, в котрих міститься вираз головної ідеї твору, розташовані за принципом розосередженої сюїти: «паузи» між ними обумовлені розмовними діалогами героїв. Успадкувавши тип оформлення однойменних коміксів як циклу оповідань, Твір Санбао набуває циклічної форми, постає як цикл новел-картин, тобто, як *новелістичний мюзикл (або мюзикл у розповідях).* Сформований у європейській романтичній опері новелістичний принцип оформлення музично-театрального цілого [9, 191 – 198], віднайшов своє відтворення в китайському дитячому мюзиклі. Особливого значення в контексті наслідування графічної природи коміксу у китайському мюзиклі набуває сцена розмалювання мрій головного героя (їх візуалізація): у малюнках, що мають ознаки ескізу, незавершеності, оживають недосяжні бажання головного героя.

Контрастні новели-картини з дитячого мюзиклу (пошук матусі; продаж газет; чистка взуття; сцена у тюрмі; розмальовка дитячих мрій), що утворюють характерний для організації східної казки «караван історій» [9, 172 – 190], об'єднані, завдяки трьом наскрізним аспектам. По-перше, єдиною сюжетною лінією, котру утворює сценічний розвиток мрії головного героя про печиво з кунжутним насінням. По-друге, драматургічним принципом «трьох єдностей»: єдність часу і місця дії мюзиклу обумовлена тим, що всі події відбуваються упродовж одного дня у нетрях Шанхаю; єдність дії – недосяжністю дитячої мрії про кунжутне печиво. По-третє, жанровою близькістю до коміксів як сюжетного прообразу китайського дитячого мюзиклу.

Висновки. Аудиторію дитячого мюзиклу складають і дорослі, в душах яких, завдяки поверненню до вічної теми дитинства, пробуджуються спогади про минуле. Завдяки відродженню через сімдесят років художньої теми, що була виразом емоційного стану дітей останнього десятиліття в історії Старого Китаю, мюзикл набув надзвичайної затребуваності серед широкої аудиторії глядачів. Впливи коміксів на однойменний китайський дитячий мюзикл 2011 року стосується не тільки сюжету, доволі точно відтвореному в музично-драматичній дії, але і типу його розвитку. Дитячий мюзикл Санбао успадкував від оригіналу такі його жанрові особливості, як плакатність, картинність, широкий мазок у відтворенні сюжетних подій і художніх образів, конкретність відображення дійової ситуації і думок героїв. У мюзиклі органічно поєднуються властиві коміксам графічність і літературність, до чого додаються сценічність, театральність, а також музичний, драматичний і хореографічний елементи. Стосовно прояву архетипових ознак коміксів у китайському мюзиклі про дитинство Сан Мао слід зазначити, що графічний компонент у музично-сценічному творі поширюється на рівень музичної драматургії; що ж стосується текстово-вербального компоненту, то він постає як один з ведучих елементів мюзиклу. Отже, жанрова своєрідність китайського дитячого мюзиклу «Мандри Сан Мао» обумовлена специфікою глядацької аудиторії, а також втіленням ознак коміксів Чжан Ліпіна як графічно-літературного прообразу музично-сценічного твору Санбао.

Література

1. Бєлов Д. Комікс як продукт інформаційної культури. Наукові праці Наук. бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 2018. Вип.49. С. 83 – 103.

2. Го Чанлу. Большой театр как феномен оперной культуры Китая конца XX – начала XXI века. The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 51 – 55.

3. Даниленко Є. Зарубіжний досвід використання дидактичних коміксів. Біологія і хімія в школі: Науково-методичний журнал. 2011. № 6. С. 29 – 32.

4. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов институтов культуры по курсу «История музыки». Л.: ЛГИК, 1977. 26 с.

5. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія у 2-х тт. Т. 1. Київ: Академія, 2007. 608 с.

6. Космацька Н. В. Структурно-функціональні особливості мови французьких коміксів (на матеріалі серії «Asterix»): автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.02.25.К.:Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2012. 19 с.

7. Кудинова Т. О мюзикле. Л.: 1983. 123 с.

8. Оганезова-Григоренко О. Автопоезис артиста мюзикла як творчий феномен і предмет музикознавчого дискурсу: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / К., НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. 36 с.

9. Рощенко Е. Г. (Аверьянова). Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Х.: ХНУРЕ, 2004. 288 с.

10. Цзян Чжаоюй. Художній світ китайського національного мюзиклу «Тан Сяньцзу».

Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 20..

References

1. Bjelov D. (2018). Comics as a product of informational culture. Proceedings of the V. I. Vernadsky Scientific Library of Ukraine. Vin. 49, 83-103. [in Ukrainian]

2. Guo Changlu. (2020). The Grand Theatre as a phenomenon of Chinese opera culture of the end of XX - the beginning of XXI centuries. The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing. 51-55. [in Russian]

3. Danilenko Ye. (2011). The Russian experience of using didactic complexes. Biology and chemistry at school: Scientific and methodical journal. № 6, 29 - 32. [in Ukrainian]

4. Danko L. (1977). Musical as a Special Form of Music Dramatic Performance: A Lecture for Students of Culture Institutes on the Course "History of Music". L.: LGIK. [in Russian]

5. Kovaliv Y. I. (2007). Literary Encyclopedia in two volumes. Vol. 1. Kyiv: Academy of Sciences. [in Ukrainian]

6. Kosmacka N. (2012). Structurally Functional Peculiarities of the French Comics Language (on the Material of "Asterix" series): Abstract of Ph. 10.02.25. Kyiv: Kyiv National Taras Shevchenko University. [in Ukrainian]

7. Kudinova T. (1983). About the musical. [in Russian]

8. Oganezova-Grigorenko O. (2018). Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musical discourse: Author's dissertation. Doctor of arts and crafts: speciality. 17.00.03 - Musical Art. K., NMAU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian]

9. Roschenko E. G. (Averyanova). (2004). New Mythology of Romanticism and Music (Problems of Encyclopedic Analysis of Music). Monograph. X.: XNURE. 288. [in Russian]

10. Jiang Zhaoyu. (2021). The artistic world of the Chinese national musical "Tan Xianzu" Musicology of the Dnipropetrovsk region. Dnipro: Grani. Vin. 20. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.06.2021
Отримано після доопрацювання 23.06.2021
Прийнято до друку 30.06.2021

УДК 7.071.2:78.087.681:929
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244495

Цитування:
Щербій С. О. Метри українського дитячого хорового мистецтва: Елеонора Виноградова (з нагоди 90-ї річниці народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 250-255.

Shcherbii S. (2021). Meters of Ukrainian children's choral art: Eleonora Vinogradova (on the occasion of the 90th anniversary). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 250-255 [in Ukrainian].

Щербій Світлана Олександрівна,
аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-7859-1918
svalsh979@gmail.com

МЕТРИ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА: ЕЛЕОНОРА ВИНОГРАДОВА (З НАГОДИ 90-Ї РІЧНИЦІ НАРОДЖЕННЯ)

Мета роботи. Проаналізувати творчу діяльність видатної представниці національної хорової культури Елеонори Виноградової. Обґрунтувати важливе значення особистості хорового диригента та її вплив на становлення сучасного дитячого хорового виконавства. Окреслити багатоаспектну діяльність Е. Виноградової як хорового диригента, педагога, музично-громадської діячки в контексті діяльного універсалізму. Осягнути те, що життєпис творчої особистості постає виразником найтиповіших ознак епохи, її основних ідеалів і є певним відображенням історичних та соціально-культурних подій. **Методологія дослідження.** Особливості біографічного підходу дозволяють дослідити життєпис митця як спосіб реконструкції культурно-історичного концепту. Здійснюється системно-хронологіний підхід. **Наукова новизна** полягає в доцільності дослідження та поповненні нових фактів життєпису Е. Виноградової під кутом зору розвитку хорової культури. Здійснено спробу вперше відтворити сповнений самовідданої праці творчий шлях мисткині з усвідомленням сутнісної характеристики певного історичного періоду, його культури. **Висновки.** За матеріалами архівних документів та інших інформаційних джерел, проаналізований процес формування та становлення професійних засад, а також стилістичних ознак творчої діяльності Е. Виноградової. Визначено провідну сферу творчої діяльності, а саме діяльність хорового диригента. Наголошено, що видатний хоровий диригент і педагог, представник Київської диригентсько-хорової школи Елеонора Виноградова є активним співучасником українського мистецького життя з високим професійним потенціалом. Доведено високий культуротворчий потенціал універсальної творчої особистості диригента-педагога в процесах формування та розвитку національної музичної культури.

Ключові слова: українська культура, дитяче хорове виконавство, творча діяльність, диригент, Елеонора Виноградова.

Shcherbii Svitlana, *Graduate Student, Educational and Scientific Institute of Arts SHEI "Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk"*

Meters of Ukrainian children's choral art: Eleonora Vinogradova (on the occasion of the 90th anniversary)

The purpose of the article is to analyze the creative activity of the outstanding representative of the national choral culture Eleonora Vinogradova. To substantiate the importance of the choral conductor's personality and its influence on the formation of modern children's choral performance. To outline the multifaceted activity of E. Vinogradova as a choral conductor, teacher, music, and public figure in the context of active universalism. Understand that the biography of a creative person is an expression of the most typical features of the era, its basic ideas, and is a reflection of historical and socio-cultural events. **Methodology.** Features of the biographical approach allow us to explore the artist's biography as a way of reconstructing the cultural-historical concept. A systematic chronological approach is being implemented. **The scientific novelty** lies in the expediency of research and replenishment of new facts of E. Vinogradova's biography from the point of view of the development of choral culture. An attempt was made to recreate for the first time, full of selfless work, the creative path of the artist with an awareness of the essential characteristics of a particular historical period, its culture. **Conclusions.** According to archival documents and other information sources, the process of formation and formation of professional principles, as well as stylistic features of E. Vinogradova's creative activity is analyzed. The leading sphere of creative activity is defined, namely, the activity of the choral conductor. It is emphasized that the outstanding choral conductor and teacher, the representative of the Kyiv conducting and choral school Eleonora Vinogradova is an active participant of the Ukrainian artistic life with high professional potential. The high cultural potential of the universal creative personality of the conductor-teacher in the processes of formation and development of the national musical culture is proved.

Keyword: Ukrainian culture, children's choral performance, creative activity, conductor, Eleonora Vinogradova.

Актуальність теми дослідження. З позиції новітнього часу важливо оцінювати діяльність провідних хормейстерів, які упродовж свого творчого шляху мали певний вплив на

©Щербій С. О., 2021

становлення та розвиток хорової культури в майбутньому. Оскільки 60-80-ті роки ХХ ст. вважалися певним епіцентром поштовху трансформації цінностей музичної культури, який відбувся в національній культурі. Видатним майстром навчання дитячого хорового співу другої половини ХХ століття була Елеонора Олексіївна Виноградова. Вона послідовно і цілеспрямовано відстоювала високий професіоналізм і відданість своєму покликанню. За словами Л. Долинської, «хоровий спів виступає найбільш природною формою дитячої творчості та найбільш повним віддзеркаленням ціннісних системи дитячого образу світу» [5]. Запропонований аналіз життєтворчості Е. Виноградової та характеристика соціокультурного ареалу, в якому вона реалізовувалася, сприятиме осмисленню феномену митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У монографії А. Лащенка, постать Елеонори Виноградової згадано в контексті аналізу київської хорової школи [7, 84]. У дослідженнях І. Сікорської творчість диригентки розглядається в контексті особливостей співпраці композитора Б. Фільц та дитячого хору [13]. Аналізуючи українсько-латвійські музичні зв'язки, Б. Фільц у своїх публікаціях виокремила важливість клубу «Тоніки», який очолювала Е. Виноградова, в обміні музичним досвідом та репертуаром [14]. Л. Ороновська згадує Е. Виноградову в контексті динамічного розвитку дитячого хорового виконавства [11]. У дисертації П. Ковалика висвітлено найхарактерніші риси творчої діяльності диригентсько-хорового класу [8, 18]. Публікації О. Бенч дають найбільш повне уявлення про масштаб її діяльності [1, 3]. Однак, з часом постає необхідність розширити коло фактологічних джерел, що зумовлює актуальність та наукову новизну статті.

Мета дослідження. Висвітлити мистецький шлях Елеонори Виноградової та здійснити всебічний аналіз мистецької діяльності в аспекті виявлення різних векторів творчості талановитого митця: її виконавського доробку, музично-громадської роботи та педагогічних настанов.

Виклад основного матеріалу. Елеонора Виноградова – хоровий диригент, педагог, громадський діяч, організатор дитячого музичного руху в Україні кінця ХХ початку ХІ століття, видатна постать в українській музичній культурі. Її метод і музично-педагогічний досвід успішно інтегрувався на Батьківщині та за її межами. Невтомна подвижницька праця Виноградової на ниві рідної музично-хорової культури як художнього керівника капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», «Любисток», хору хлопчиків та юнаків КССМШ-інтернату імені М. В. Лисенка та дитячого хору «Київський Кантус» добре відома серед музичної громадськості. Визнання та слава прийшла до неї за життя: заслужений діяч мистецтв України, відмінниця народної освіти УРСР, нагороджена медаллю «В пам'ять 1500-ліття Києва», професор НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Народилася Елеонора Виноградова 16 листопада 1931 року у м. Грозний. Любов до хорового співу прийшла ще у ранньому дитинстві через безпосередню участь у хорах і багатий слуховий досвід. Мати Елеонори Олексіївни – Віра Романівна була активною учасницею хорових колективів, мала чудовий голос і музичний слух. Батько – Олексій Миколайович – військовий, член спілки журналістів. Сім'я часто переїздила на інше місце проживання. Скрізь, де б не жила родина (Грозний, Сухумі, Тбілісі, Магаданська область), мати завжди знаходила хор і з донькою відвідувала усі репетиції й концерти. Відтоді жага до співу не залишала ніколи. Основними факторами у формуванні особистості митця стали її вроджені індивідуальні здібності, сімейні традиції домашнього музикування, літературні читання та декламування поезії, а також природне соціокультурне середовище.

Через постійні переїзди батьків Елеонора Олексіївна не змогла закінчити музичної школи, тому й не наважилася вступати до музичного закладу. Але і в Московському текстильному інституті вона провчилася тільки один рік. Жага до хорового мистецтва перемогла. Елеонора Олексіївна вступила до музичного училища ім. Гнєсіних на диригентсько-хоровий факультет в класі досвідченого педагога В. І. Краснощокова, який певною мірою відіграв значну роль у подальшому становленні диригентсько-хорової майстерності фахівця. У 1958 році Е. Виноградова поступила навчатися до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського в клас Елеонори Скрипчинської, після закінчення якої її запросили очолити хор музично-педагогічного факультету. В класі Елеонори Павлівни панувала надзвичайна атмосфера невимушеності та простоти, що створило найкращі умови для розвитку професійних навиків. Навчалася з такими видатними диригентами як М. Кречко, Л. Венедиктов, С. Павлюченко, Є. Бобровников, В. Лисенко, А. Захаров, В. Суржа, В. Мисько, В. Дженков. 1969 року працювала асистентом в класі професора О. Міньківського. Безцінний практичний досвід Елеонора Олексіївна

отримала на посаді хормейстера хору хлопчиків Жовтневого палацу культури м. Києва. Тоді цей хор активно працював під керівництвом доцента кафедри хорового диригування О. Г. Раввінова з 1954 року. Його система навчання продовжила своє застосування та розвиток вже в перші роки роботи Е. Виноградової з хором хлопчиків «Дзвіночок».

Великий вплив на формування творчої особистості Елеонори Виноградової мав видатний український диригент Павло Муравський. Як згадувала Елеонора Олексіївна: «при першій зустрічі з хоровим мистецтвом Павла Івановича я пережила надзвичайно сильне враження – звук хору, інтонація, тембри – все було нове, сповнене дивовижної краси та природності» [2, 609]. Вона вважала його глибоко національним митцем, що озвучував хорову спадщину багатьох видатних українських композиторів.

Проте, найважливішою сферою дільності була робота з дитячими колективами. Хор хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», створений при Київському міському палаці піонерів та школярів ім. М. О. Островського в 1966 році, став одним із перших хорових колективів, до якого залучалися тисячі дітей упродовж свого існування. Згідно анкети хорової капели (1982) склад хорової родини складав 255 чоловік, з них 90 – основний. Колектив вперше озвучив хорові партитури Д. Бортнянського та М. Березовського. Такий репертуар, як Месса *соль мажор* Ф. Шуберта, «Stabat Mater» Дж. Перголези, фінальна «Аллилуйя» із «Месії» Г. Ф. Генделя у майстерному виконанні дитячих голосів викликав інтерес у вимогливої публіки. Його творчість підняла дитяче хорове виконавство до високого еталонного рівня. Колектив згодом став називатися хоровою капелою, отримав численні державні нагороди та звання лауреата міжнародного, всесоюзних та республіканських конкурсів. Був постійним учасником фестивалів художньої творчості, творчих зустрічей, зльотів хорів хлопчиків, прем'єрних мистецьких заходах. Найзнаковіші з них – концерт у м. Тарту (Естонія, 1974), участь у ІІ Міжнародному фестивалі дитячих хорів у м. Братиславі (Чехословаччина, 1975), концерт у залі «Естонія» в м. Таллінн (1976), у філармонії м. Мінськ (1978), участь у злеті хорів хлопчиків у м. Києві (1979) та м. Ризі (Латвія, 1980), участь у фестивалі дитячої музичної творчості в м. Свердловську (Росія, 1982). Зарубіжні концентні зустрічі охопили широку «географію» у період керівництва Елеонори Виноградової. Творчі зв'язки з композиторами А. Філіпенко, Д. Кабалевським, Р. Паулсом, диригентами С. Турчаком, І. Блажковим, О. Шароєвим, Г. Струве, У. Ярвелом, співаком Д. Гнатюком та з професійними колективами – капелою «Думка», чоловічою капелою Латвії, хором імені Г. Верьовки здійснили вагомий внесок в розвиток хорового виконавського мистецтва. «Організаторський досвід, методико-навчальний процес та мистецька практика «Дзвіночка» варті широкого наслідування», відзначив М. Кречко [4, 104].

Серед багатьох дитячих хорів, заснованих Елеонорою Виноградовою не можна не згадати хор «Любисток» при Київській державній консерваторії (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), який вона очолювала упродовж 1983-1986 років. Колектив став лауреатом (1 премія) Першого Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Д. Леонтовича (1989 рік). Співочі традиції в хорі «Любисток» продовжили талановиті хормейстери Т. Малицька та Н. Величко.

Не менш авторитетним був хор хлопчиків та юнаків Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. М. В.Лисенка під орудою Е. Виноградової упродовж 1986-1997 років. Він гідно презентував українську виконавську хорову культуру на міжнародних фестивалях і конкурсах України та країнах Європи, таких як Франція, Голландія, Бельгія, Норвегія, Польща, Росія, Угорщина, Німеччина, Латвія, Литва, Іспанія, Швейцарія та ін.

В останні роки свого життя Елеонора Виноградова працювала з дитячим хором «Київський Кантус» при ДМШ № 5 ім. Л. Ревуцького (1997-2003). З таким вже досвідченим хоровим майстром хор швидко досягнув успіху. Гастролював до Латвії та Іспанії. Зарубіжна преса високо оцінила співочу культуру молодого колективу. У вересні 2000 року колектив отримав диплом Лауреата Гран-Прі на ІІІ Міжнародному конкурсі дитячих хорових колективів «Артеківські зорі» в Криму. У 2001 році – Гран-Прі на VII Міжнародному конкурсі дитячих хорів «Весняні дзвіночки» в м. Рівне та у 2002 році Гран-Прі на Всеукраїнському конкурсі дитячих хорових колективів «Весняні голоси» в м. Тисмениця. Репертуарний діапазон хору охоплював українську (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, В. Зубицький, В. Стеценко, Б. Фільц та ін..) та світову хорову музику (Г. Гендель, Л. Делібе, Дж. Перголєзі, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Г. Форе, Ф. Пуленк та ін.).

Музично-громадська активність у культурному просторі диригента Е. Виноградової є яскравою рисою характеристики творчого портрета. Її

небайдужість до загального художнього виконавського рівня дитячих хорових колективів мотивувало об'єднати митців задля покращення ситуації. В 60-70-ті роки XX ст. спостерігалась тенденція збільшення кількості позашкільних хорів. В ці колективи діти часто приходили без вокально-хорової підготовки і нерідко попадали до недосвідчених хормейстерів. Оскільки основною метою хорових колективів була підготовка програм до різних виступів, їхня кількість зазвичай перевищувала вікові норми. В репертуарі переважали хорові твори бадьорого настрою, що характеризувало так званий «піонерський» музичний напрям. Постало питання про голосову культуру підростаючого покоління, про унікальне значення дитячого голосу та художньо-естетичне виховання, зокрема музичне. Незважаючи на такі умови, Е. Виноградова намагалася утримати та удосконалити традиції дитячого вокалу. І не випадково на першому засіданні Всесоюзного клубу хормейстерів дитячих та юнацьких колективів «Тоніка», була виголошена тема «Виконавські можливості дитячих хорових колективів». Завдяки зусиллям Елеонори Олексіївни це об'єднання було створене у 1978 році при Київському відділенні Національної Всеукраїнської музичної спілки, яке вона очолювала до 2003 року.

На засіданнях клубу проводилися семінари, майстер-класи, проходили дискусії на різноманітні теми. Питання розвитку хорів хлопчиків, вивчення музичної грамоти і робота над інтонацією, організаційна та виховна робота в колективі, відкриті уроки видатних педагогів, активна співпраця з композиторами щодо написання відповідного репертуару для дитячих хорів, концертно-виконавська діяльність з метою збереження та розвиткк співочих традицій України – це головні аспекти творчої діяльності клубу хормейстерів дитячих та юнацьких хорових колективів. Розроблялась стратегія розвитку хорового мистецтва, пов'язана з підготовкою кадрів, зацікавленням співаків та керівників хорового виконавства, залученням до участі у різних фестивалях і конкурсах. Важливою умовою цієї школи хорової майстерності та її успішного розвитку було сприйняття нових ідей, здатність знаходити і порушувати проблеми, критичність і сміливість, завзятість та наполегливість.

Але найцікавішим був практичний показ роботи з дитячими хорами з вельми широким репертуарнм діапазоном: від перших кроків в світ музики до створення великих концертних програм. Рекордним за кількістю став зліт хорів хлопчиків у 1979 році, присвячений Міжнародному року дитини, де виступили кращі хорові колективи Києва, Сімферополя, Москви, Горького, Талліна. Важко переоцінити дружні звязки, що виникли під час спілкування між хормейстерами, адже за ними – спільні плани, обмін репертуаром, дружба колективів. Е Виноградова була також членом ради дискусійного клубу хормейстерів і композиторів «Камертон» при Всесоюзнім домі композиторів, активним учасником та членом журі численних Всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

Видатна постать народний артист та академік О. Тимошенко як голова Київського осередку спілки під час свого виступу на Міжнародній весняній хоровій асамблеї наголосив, що «свято дитячого хорового співу, яке має таку промовисту назву «Тоніка» дійсно уособлює певну основу соціомузичного середовища, стабілізацію, збереження, спадкоємність і розвиток великого мистецтва – музика!».

У рамках мистецьких творчих заходів «Тоніки» звучало багато цікавої музики. Щоб долучити до досвіду роботи клубу найбільш широке коло художніх керівників хорових колективів, було вирішено найкраще з прослуханого періодично видавати. Нотні збірки, упорядковані Е.Виноградовою, складалися з творінв як зарубіжних, так і українських композиторів (І. Шамо, Л. Дичко, В. Шаповаленко, Б. Алєксєєнка, В. Філіпенка, Ж. Колодуб, Б. Фільц, М. Чембержі та ін.). Багато українських народних пісень, щедрівок такі, як «Павочка ходить», адаптовано для дитячого хору чоловіком Е. Виноградової, заслуженим артистом України В. Суржою. Сама ж Елеонора Олексіївна нерідко робила переклад та писала текст на твори зарубіжних композиторів, таких як Л. Россі. У результаті активної роботи творчого клубу виник цикл філармонійних концертів «Співають дитячі хори» та проводилися обмінні концерти між країнами задля популяризації національної культурної спадщини.

Як член спілки видавництва «Музична Україна», Е. Виноградова упорядкувала низку репертуарних збірників. Такі, як «Пісні про Батьківщину» (7 випусків), «Співає Дзвіночок» (1982), «Оперні хори» в перекладі для дитячого хору (1982), «Свято хору» (5 випусків), «Піснею ми здружені» (1982). Вони складалися з певної кількості хорових творів, що возвеличували адміністративну систему, бо державним замовленням застосовувався принцип добору ідеологічно направлених творів та популярної музики, знайомої публіці, такої, що легко сприймається. Незважаючи на це, найвагоміша кількість творів являла певний професійний інтерес для художніх керівників дитячих хорових колективів та допомагали

урізноманітнити і удосконалити їхній репертуар.

Важливу роль у структурі творчої особистості Е. О. Виноградової посіла її педагогічна діяльність на посаді викладача в НМАУ ім. П. І. Чайковського диригентсько-хорового факультету. Одна з її ознак викладання – це ретельний підхід і відповідальність у класі диригування. Технічний аспект підготовки, музично-теоретичний аспект, знання стилістики складали основу її педагогіки. Надзвичайна висока відповідальність в проведенні занять, пунктуальність. Вдало спрямовувала в творчості, щоб студенти думали про те, що роблять. Для консолідації свого класу проводились свята, застосовувалась велика систематична робота над технікою разом з глибоким проникненням сутності музичного твору, розширенням загального кругозору, принциповістю, розвитком самостійної думки. Здобуті знання були дороговказом для багатьох випускників в творчій диригентській та педагогічній професії. Е. Виноградова розвивала мислення диригента універсала, як теоретика, оркестрового і хорового. Виховала плеяду випускників, серед них знані диригенти Н. Селезньова (хор «Чернівці»), П. Струць (хор «Хрещатик»). Певний період вона читала курс «Методика роботи з дитячим хором».

П. Ковалик в дисертації «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)» сформулював визначальні риси її педагогічної творчості: «формування активності, пошуковості, інтерпретаторської витонченості». Е. Виноградова завжди наголошувала своїм студентам про важливість такого навчального предмету, як хоровий клас. Вона порівнювала студентські хори консерваторій з «барометрами майбутньої хорової погоди в Україні. У своїй творчості вони охоплюють водночас минуле, нинішнє, прогнозують майбутнє» [2, 613] .

У широких мистецьких колах Елеонора Виноградова відома, насамперед, як талановитий, плідний диригент з яскравим та індивідуальним стилем. Проте її творча постать була багатогранною, завдяки невичерпній енергії та акторським здібностям. Зі спогадів учасників хоур «Дзвіночок» встановлено, що хлопчики брали участь у зйомках художнього фільму «Ні дня без пригод» (1972) на кіностудії імені Олександра Довженка. Також їхні дзвінкі голоси звучать у вокальному супроводі ляльового анімаційного фільму творчого об'єднання художньої мультиплікації студії Київнаукфільм «Курчатко в клітиночку» (1978). Запис здійснено двома мовами, російською та українською. Елеонора Олексіївна особисто виконувала пісенні композиції в кінокомедії «Королева бензоколонки» (1963) та в художньому фільмі «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» (1964).

Висновки. Елеонора Виноградова – провідний фахівець в Україні в галузі методики роботи з дитячим хором, ініціатор і організатор проведення в країні численних заходів з проблем дитячого хорового виконавства та естетичного виховання дітей. Упродовж трьох десятиліть самовіддано працювала в НМАУ, виховала декілька поколінь талановитих хормейстерів. Всі роки земного життя, до 2003 року, педагогічну працю успішно поєднувала з інтенсивною творчою та культурно-концертною діяльністю, створила свою Школу дитячого хорового співу. Її послідовники шанобливо згадують Виноградову як метра, вчителя та визначного митця, організатора і художнього керівника дитячих хорових колективів, які принесли світову славу дитячому хоровому мистецтву України.

А. Лащенко зазначив, що Е. Виноградова “власними титанічними виконавськими та організаційними зусиллями за короткий термін переорієнтувала практику дитячого хорового співу з піонерсько-пісенної площини у русло справжніх традицій вітчизняного хорового мистецтва, зокрема й духовної музики” [7, 83]. Її творча діяльність вплинула на культурну динаміку: зміни, що відбулися в українській хоровій культурі в результаті її самоорганізації, а також взаємодії з іншими культурами.

Перспектива подальшого розвитку теми пов’язана з поглибленим дослідженням багатогранної творчої особистості Е. Виноградової, розумінням її творчості, визначенням історичного місця, що б засвідчило важливість особистого внеску у розвиток української хорової культури.

Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ: Редакція журналу "Український світ", 2002. 440 с.

2. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Дніпро, 2002. 664 с.

3. Бенч О. Хорове мистецтво Елеонори Виноградової. До 70-ліття від народження. Український форум. Тижневик світового українства. 2001. № 39-40. 6 с.

4. Виноградова Е. Співає "Дзвіночок". Елеонора Виноградова. Київ: Музична Україна, 1982. 104 с.

5. Долинська Л. Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва. дис. Одеса. 2018. 204 с.

6. Ємельянова Т. В. Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності: Макс Дессуар. Вісник Державної академії керівних кадрів

культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 24–28.

7. Лащенко, А. П., 2007. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна. 198 с.

8. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво/ Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.

9. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичні культурі: дис. докт. мистецтвозавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво (культура і мистецтво) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

10. Кречко Н. М. Хорова культура України 60–80-х рр. ХХ ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність. Література та культура Полісся. Серія : Історичні науки. 2015. Вип. 79. С. 274-280.

11. Ороновська Л. Динаміка дитячого хорового руху в контексті культурно-мистецького життя України ІІ половини ХХ століття. Молодь і ринок. 2012. – №10. – С. 76–81.

12. Попович О. В. Біографія як феномен та об'єкт культури. Гуманітарний часопис. 2011. №2. С. 96–103

13. Сікорська І. Творчий внесок у скарбницю української науки і культури. Нар. творчість та етнографія. 2001. № 4. С. 41-43.

14. Фільц Б. Українсько-латвійські музичні зв'язки як вияв інтеграційних процесів у європейському культурному просторі. Збірник наукових статей. Мистецтвознавство. Культурологія. Гол. ред. Г. Скрипник; НАНУ; ІМФЕ ім.. М. Т.Рильського. Київ. 2008. С. 238-246

15. Шемчук В. Внесок Е. П. Скрипчинської у методичну та педагогічну справу українського хорового мистецтва, зокрема Київської хорової школи. Київське музикознавство. 2014. Вип. 49. с. 227 – 236.

16. Українська музична енциклопедія. Скрипник Г., Калениченко А., Степанченко Г. Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.. М. Т. Рильського. Київ, 2006. С.353

17. Буклет «50Дзвіночок» http://dzvinochok.kiev.ua/files/booklet_dzvinochok.pdf (дата звернення: 01.07.2021)

References

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition. Kyiv. Ukrainskyi svit. p. 440 [in Ukrainian].

2. Bench, O. (2002). Pavlo Muravsky. The phenomenon of one life. Dnipro. p. 664 [in Ukrainian].

3. Bench, O. (2001). Choral art of Eleonora Vinogradova. Until the 70th anniversary of his birth. Ukrainskyi forum. Tyzhnevyk svitovoho ukrainstva. № 39-40. p. 6 [in Ukrainian].

4. Vynohradova, E. (1982). "Dzvinochok" sings. Kyiv: Musical Ukraine, p. 104 [in Ukrainian].

5. Dolynska, L. (2018). Children's choir as a performing phenomenon in the genre system of musical art. Dysertatsiia. Odesa. p. 204 [in Ukrainian].

6. Yemelianova, T. V. (2011). Biography as a means of interpreting creative individuality: Max Dessuard. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv: Milenium, № 1. p. 24–28 [in Ukrainian].

7. Lashchenko, A. P. (2007). From the history of the Kyiv choral school. Kyiv: Muzychna Ukraina. p. 198 [in Ukrainian].

8. Kovalyk, P. A. (2002). Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from the experience of the Kyiv Choral School): avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 Musical Art. P. I.Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. p.18 [in Ukrainian].

9. Komenda, O. I., (2020). Universal creative personality in Ukrainian musical culture. Doctor of Art History. Thesis. P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. p.519. [in Ukrainian].

10. Krechko, N. M. (2015). Choral culture of Ukraine in the 60-80's of the XX century. Repertoire. Concert activity. Influence on the present. Literatura ta kultura Polissia. Seriia : Istorychni nauky. Vyp. 79. p. 274-280 [in Ukrainian].

11. Oronovska, L. (2012). Dynamics of children's choral movement in the context of cultural and artistic life of Ukraine in the second half of the twentieth century. Molod i rynok. №10. p. 76–81 [in Ukrainian].

12. Popovych, O. V. (2011). Biography as a phenomenon and an object of culture. Humanitarnyi chasopys №2. p. 96–103 [in Ukrainian].

13. Sikorsjka, I. (2001). Creative contribution to the treasury of Ukrainian science and culture. Nar. creativity and ethnography, 4 41-43 [in Ukrainian].

14. Filjc B. Ukrainian-Latvian musical ties as a manifestation of integration processes in the European cultural space. Collection of scientific articles. Art history. Culturology. Gh. Skrypnyk (Ed.). NANU; IMFE im.. M. T.Ryljsjkogho. Kyiv, 238-246 [in Ukrainian].

15. Shemchuk, V. Vnesok E. P. (2014). Skrypchynska's contribution to the methodological and pedagogical work of Ukrainian choral art, in particular the Kyiv choral school. Kyivske muzykoznavstvo. Vyp. 49. p. 227 – 236 [in Ukrainian].

16. Skrypnyk, H., Kalenychenko, A., Stepanchenko, H. (2006). Ukrainian music encyclopedia. Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im.. M. T. Rylskoho. Kyiv. p.353 [in Ukrainian].

17. Buklet «50Dzvinochok» http://dzvinochok.kiev.ua/files/booklet_dzvinochok.pdf (accessed 01.07.2021)

Стаття надійшла до редакції 19.03.2021
Отримано після доопрацювання 07.04.2021
Прийнято до друку 13.04.2021

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.07-05
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244496

Цитування:
Хлистун О. С. Особистісно-комунікативні якості шоумена: self-made man Ларрі Кінг. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 256-260.

Khlystun O. (2021). Personal and communicative qualities of the showman: self-made man Larry King. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 256-260 [in Ukrainian].

Хлистун Олена Сергіївна,
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри фешн і шоу-бізнесу,
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-1764-6559
with_joy@ukr.net

ОСОБИСТІСНО-КОМУНІКАТИВНІ ЯКОСТІ ШОУМЕНА: SELF-MADE MAN ЛАРРІ КІНГ

Мета статті – проаналізувати основні віхи життя, якості особистості Ларрі Кінга, які вплинули на формування його комунікативних вмінь як професійного шоумена. **Методологія** дослідження поєднує мистецтвознавчий, культурологічний та історичний підходи. Для аналізу основних етапів життя та діяльності Ларрі Кінга використано біографічний підхід. Паралельно залучено загальнонаукові методи дослідження: аналізу, синтезу, узагальнення тощо. **Наукова новизна.** Вперше в українській науці проаналізовано етапи життя, особистісно-комунікативні якості Ларрі Кінга, які вплинули на його становлення як найвідомішого американського шоумена XX століття. **Висновки.** Ларрі Кінга можна вважати людиною, яка зробила себе сама. Професійний успіх шоумена свідчить, що позбутися сором'язливості, вміти вибрати тему для розмови, привернути до себе співрозмовника тощо – основні якості успішного шоумена, які можна в собі розвинути навіть не маючи відповідної освіти. Також життя і діяльність Ларрі Кінга дають змогу дійти висновку, що вміння спілкуватися – одне з найважливіших у будь-якій професії і в будь-яких особистих відносинах. Мистецтво вести бесіду, переговори чи інтерв'ю робить нас не лише успішним співрозмовником, а й людиною, яка може здобути прихильність аудиторії та досягнути значних висот у професії. Про це свідчить не лише історія життя шоумена, а й популярність його найбільш рейтингового ток-шоу на телебаченні «Larry King Live», успішність якого зумовлена більшою мірою особистісно-комунікативними якостями ведучого.

Ключові слова: шоумен, шоу, Ларрі Кінг, особистісно-комунікативні якості, телебачення, мистецтво спілкування.

Khlystun Olena, *Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of the Department of Fesh and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

Personal and communicative qualities of the showman: self-made man Larry King

The purpose of the article is to analyze the main milestones in the life and personality qualities of Larry King, which influenced the formation of his communication skills as a professional showman. **The methodology** combines art history, cultural studies, and historical approaches. A biographical approach was used to analyze the main milestones in the life and work of Larry King. At the same time, general scientific research methods are involved: analysis, synthesis, generalization, etc. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian science, the stages of life, personal and communicative qualities of Larry King, which influenced his formation as the most famous American showman of the twentieth century, are analyzed. **Conclusions.** Larry King can be considered a man who made himself. Getting rid of shyness, being able to choose a topic for conversation, attracting an interlocutor, etc. are the main qualities of a successful showman, which can be developed even without proper education. Also, the life and work of Larry King allow us to conclude that the ability to communicate - one of the most important in any profession and in any personal relationship. The art of conversation, negotiation, or interview makes us not only successful interlocutors but also a person who can reach great heights in the profession and reach people's hearts. This is evidenced not only by the life story of the showman but also the popularity of his highest-rated talk show on television "Larry King Live", the success of which is largely due to the personal and communicative qualities of the host.

Keywords: showman, show, Larry King, personal-communicative qualities, television, art of communication.

Актуальність теми дослідження. 23 січня 2021 р. у медичному центрі Лос-Анджелеса від короновірусної хвороби у віці 87 років помер найлегендарніший ведучий ток-шоу США,

©Хлистун О. С., 2021

тележурналіст, шоумен, публіцист і письменник Ларрі Кінг. Його програма «Ларрі Кінг наживо» («Larry King Live») довгий час збирала перед екранами мільйони глядачів і стала найбільш довготривалою на CNN: вона виходила в ефір з 1985 по 2010 рік. Останній випуск з Арнольдом Шварценеггером вийшов 16 грудня 2010 р.

Шоумен брав інтерв'ю у відомих політиків, бізнесменів, артистів та інших знаменитостей. І на сьогодні Ларрі Кінг залишається найбільш відомим і яскравим представником жанру ток-шоу, і не лише на американському континенті.

Дослідження творчого шляху, особистісних якостей, діяльності, а також різних вмінь і навичок, якими володіли найбільш відомі шоумени, без сумніву, є актуальним і перспективним напрямом досліджень. Позаяк дає можливість насамперед прослідкувати зміни, які відбувалися у преференціях глядачів у вимогах щодо постаті шоумена, поряд з тими вимогами, які висуваються до їх творчості впродовж тривалого часу та фактично залишаються константами. Серед останніх навичок і вмінь на одному з перших місць, на нашу думку, перебувають особистісно-комунікативні.

Мета статті – проаналізувати основні віхи життя, якості особистості Ларрі Кінга, які вплинули на формування його комунікативних вмінь як професійного шоумена.

Аналіз досліджень і публікацій. Життю і творчості популярних шоуменів Семюела Франкліна Коді Джеймса Вільяма Ньюленда, Френсіса Тейлора Барнума присвячено низку монографій і публікацій, про які ми згадували в попередніх статтях. Іншу ситуацію можна спостерігати щодо постаті Ларрі Кінга. Життю і творчому шляху Ларрі Кінга присвячена низка публіцистичних статей, проте наукових праць віднайти не вдалося.

Вагомими для вивчення особистості Ларрі Кінга та становлення його як професійного шоумена насамперед є низка автобіографічних книг: «А що я тут роблю? Шлях журналіста» [2], «Кажу правду» [3], «Мій батько і я» [9] та ін.

Так, у книзі-спогадах «Шлях журналіста» ведучий розповідає про своє дитинство, сім'ю, які багато в чому визначили його перші кроки у професії, а також досягнення на творчому шляху.

У книзі «Кажу правду» Ларрі чесно і відверто розповідає про досвід своєї кар'єри на CNN, власне життя за лаштунками, шлюб та дітей. Шоумен розмірковує про те, наскільки змінився світ навколо нього протягом його п'ятдесятирічної кар'єри, багато розповідає про політику, спорт, розваги, систему правосуддя, історію становлення теле– та радіомовлення, а також прогнозує американське майбутнє.

У останній книзі Ларрі Кінга «Сильні молитви: бесіди про віру, надію і людський дух з самими провокаційними людьми сучасності» [10] найвідоміші у світі особистості відповідають на його питання, пов'язані з відродженням віри і духовності у сучасному суспільстві.

У співавторстві з Б. Гілбертом вийшла книга Л. Кінга «Як розмовляти будь з ким, будь-коли і будь-де. Секрети успішного спілкування» [5]. У ній описано не лише способи і прийоми спілкування, а й розбираються найбільш вдалі інтерв'ю, типові помилки під час ведення бесіди, даються рекомендації, як їх уникати та не так болісно переживати невдачі. Розкриваючи секрети власної успішності, шоумен дає поради на всі випадки життя, зокрема майбутнім професійним шоуменам.

Виклад основного матеріалу. Свій перший вихід в ефір Ларрі Кінг згадує так: «Доброго ранку. Сьогодні я вийшов в ефір перший раз. Я мріяв про це все своє життя. Я репетирував весь уїк-енд. П'ятнадцять хвилин тому мені дали нове ім'я. Я приготував музичну заставку. Але в роті у мене пересохло. Я нервую. А директор станції тільки що штовхнув двері ногою і сказав: «Тут говорити треба» [7].

Однак гарно говорити Ларрі навчився ще задовго до свого першого виступу в ефірі. «Для мене говорити – це велика життєва втіха, щось, що я завжди любив робити. Мені було сім років. Приятелі назвали мене «Оратор». Відтоді й донині я говорю» [5, 10], – згадує шоумен у книзі «Як розмовляти будь з ким, будь-коли і будь-де. Секрети успішного спілкування». Так любов до мови і спілкування у майбутньому визначила не лише кар'єру шоумена, а й його популярність у глядачів.

Справжнє ім'я Ларрі Кінга – Лоуренс Харві Зейгер (Lawrence Harvey Zeiger). Він народився 19 листопада 1933 р. в Брукліні (Нью-Йорк) в єврейській родині емігрантів з Австрії та Білорусі.

Бажання стати радіоведучим виникло у Ларрі ще в дитинстві. Вже п'ятирічним хлопчиком він слухав радіо і мріяв туди потрапити.

У 44 роки від серцевого нападу пішов з життя Едвард (Аарон) Зейгер – батько Ларрі. А майбутньому ведучому на той час було лише 10 років. Фінансові негаразди, необхідність

допомагати родині позбавили юнака можливості гарно навчатися та здобути професійну освіту: школу він ледь закінчив, але до коледжу так і не вступив.

Рано залишившись без батька, хлопець дуже важко переживав його втрату. Може здатися дивним, але, як згадує сам Ларрі, після смерті батька пустоту в його душі заповнила не нова людина, а радіо. Ларрі з братом і сестрою сідали біля темнокоричневого радіоприймача «Емерсон» з напівкруглим верхом і дивилися на його динаміки, з яких лився звук. Саме з радіо починався і закінчувався кожен його день. «Інколи я відтворював різні шоу. Роблячи свій голос якомога нижчим. Я перетворився в радіоманіяка. Я знав програми передач всіх станцій» [4, 24-25], – згадує шоумен в книзі «Шлях журналіста».

У старших класах Ларрі вже точно знав, ким буде у дорослому віці: «Ви можете переконатися в цьому, заглянувши в шкільний альбом. Мене запитали, ким я хочу стати, і я відповів: радіокоментатором» [4, 27].

Шоумен називає своє дитинство в Брукліні театром імпровізацій. З другом Гербі вони навіть створили чудовий водевіль за назвою «Іскра в штепсель», який став справжньою подією у школі [4, 35].

У підлітковому віці хлопець часто ходив навколо будівлі радіо WOR в Манхеттені, вдаючи, що він там працює. «Я думав, що стану спортивним диктором. Адже я був всього лише цікавою дитиною, яка хотіла потрапити на радіо» [7], – згадував ведучий.

Згодом він почав працювати різноробочим на радіо. Та й взагалі слава на американському телебаченні до Ларрі прийшла вже тоді, коли йому було далеко за 50 років.

На той час сфера медіа різко розвивалася, тому роботу в медіа-індустрії міг здобути фактично будь-хто. У 50-х роках XX ст. Ларрі поїхав в Майамі, почав вести ранкове шоу на радіо WKAT, яке проходило в ресторані Pumpernik's в Майамі-Біч. До речі, саме тут відбулося його перше інтерв'ю з офіціантом, а також саме тут з легкої руки Гендиректора Маршалла Симмондса і з'явився псевдонім Ларрі Кінг.

1 травня 1957 р. відбувся перший радіоефір Ларрі в ролі диктора. І майже одразу керівники радіостанції запропонували йому постійну роботу радіоведучого.

У 1960 р. Ларрі Кінг запустив новинне шоу на радіостанції «Mutual Radio Network» «Майамі під прикриттям», а також став автором розважальних колонок у газетах Miami Herald і Miami News. Так почалася його кар'єра як журналіста.

У 1971 р. Ларрі Кінг втрачає роботу на радіо і телебаченні, стає працювати диктором гонок. Через чотири роки він повернувся і в 1978 р. випустив власне національне нічне радіошоу «The Larry King Show».

Ларрі Кінг брав інтерв'ю у гостей, приймав телефонні дзвінки від слухачів. Згодом шоу отримало премію імені Джорджа Фостера Піболі (англ. Peabody Awards). Це щорічна міжнародна премія, яка присуджується за видатний вклад у сфері масмедіа.

Принагідно зазначимо, що за роки своєї роботи на телебаченні Ларрі став володарем численних престижних нагород і премій, серед яких: «Еммі», дві нагороди Піболі і десять Cable ACE Awards. Останню премію вручали з 1978 р. до 1997 р. на противагу премії «Еммі» - за досягнення у сфері кабельного телебачення.

У 1985 р. Ларрі Кінг у прямому ефірі CNN на пропозицію медіамагната Теда Тернера започаткував шоу «Larry King live», яке власне і зробило його по-справжньому популярним і відомим. Сама передача потрапила в Книгу рекордів Гіннеса як найтриваліше шоу з беззмінним ведучим.

Займався Ларрі і благодійністю. Так, тривалий час страждаючи від хвороби серця, у 1988 р. шоумен заснував «Фонд серцевих захворювань Ларрі Кінга» – благодійну організацію, яка допомагає фінансувати лікування серця людям з обмеженими фінансовими можливостями і хворим без медичної страховки.

Після закриття у 2010 р. передачі «Larry King live» Кінг вів політичне шоу «Політизуючи з Ларрі Кінгом» та з 2012 р. на цифровому телеканалі за підпискою «Ora TV» (в створенні якого брав участь) денний онлайн-серіал «Ларрі Кінг зараз» («Larry King Now»). Останнє шоу виходило в ефір три рази на тиждень: по понеділках, середах і п'ятницях. Передача тривала близько півгодини без урахування часу на рекламу. Героями передачі ставали ті, хто є «улюбленими об'єктами спостереження» американських телеглядачів. В центрі її уваги перебували історії відомих людей, серед яких: актори, музиканти, спортсмени, представники релігійних течій, політики, телеведучі та ін. Їхня участь в передачі зазвичай обумовлювалася інформаційним приводом – виходом фільму, книги, пісні або концертом, що визначало тему передачі [8].

За всю кар'єру Ларрі взяв близько 60 тис. інтерв'ю, зокрема у всіх президентів США,

починаючи з Р. Ніксона, а також у таких політичних діячів, як Маргарет Тетчер, Мартін Лютер Кінг та ін.

І жодного разу ні в кого не виникало відчуття, що ведучий не володіє спеціальною освітою чи якимось особливими прийомами, що дає йому можливість так невимушено почуватися у студії, тим більше у компанії таких відомих особистостей. У зв'язку з цим, Ларрі наголошує: «Знайдений мною спосіб подолати збентеження полягає в тому, щоб нагадати собі стару приказку: у вашого співрозмовника теж один ніс і два вуха. [...] Вона наочно показує, що всі ми люди, а значить, не варто втрачати грунт під ногами тільки від того, що ваш співрозмовник – професор з чотирма вищими освітами» [5].

Ларрі Кінга важко назвати видатним письменником, однак він видав низку творів, про які ми, зокрема, згадували на початку статті.

Загалом Ларрі Кінг зробив величезний внесок у тележурналістику і становлення шоу не лише Сполучених Штатів, а й світу. Журнал Time називав Ларрі Кінга «телегідом» і «майстром мікрофона». А за визначенням CNN, Кінг – «Мухаммед Алі телевізійного інтерв'ю» [6].

Сам шоумен висловлював надію, що «зміг збагатити знання людей, розважити і захопити публіку» [6].

Найбільш популярними ток-шоу американського телебачення упродовж всієї його історії вважаються: «Conan», «The Ellen DeGeneres Show», «Jimmy Kimmel Live!», «Late Night with Conan O'Brien», «Late Night with Jimmy Fallon», «The Tonight Show Starring Jimmy Fallon», «The Oprah Winfrey Show», «The Late Late Show with Craig Ferguson», «The Tonight Show Starring Johnny Carson», «The Late Show with Stephen Colbert», «Late Night with Seth Meyers», «The Dick Cavett Show», «The Phil Donahue Show». Ці ток-шоу об'єднує спільна особливість – ім'я ведучого винесено в їхню назву, що демонструє важливість ролі особистісно-комунікативних якостей телеведучого в популярності передачі [8].

Такою ж популярною особистістю і є шоумен Ларрі Кінг, який протягом багатьох років вів передачі на радіо, телебаченні, а довіра до нього забезпечувала відповідну популярність і передачам за його участі.

При цьому Ларрі вважав себе лише неупередженим посередником між гостем і аудиторією і зазначав: «…розмова – найбільше задоволення, яке дарує життя, кожна розмова – це можливість рухатися вперед» [5, 203].

Висновки. Отже, Ларрі Кінга можна вважати людиною, яка зробила себе сама. Професійний успіх шоумена свідчить, що позбутися сором'язливості, вміти вибрати тему для розмови, привернути до себе співрозмовника тощо – основні якості успішного шоумена, які можна в собі розвинути навіть не маючи відповідної освіти.

Також життя і діяльність Ларрі Кінга дають змогу дійти висновку, що вміння спілкуватися – одне з найважливіших у будь-якій професії і в будь-яких особистих відносинах. Мистецтво вести бесіду, переговори чи інтерв'ю робить нас не лише успішним співрозмовником, а й людиною, яка може здобути прихильність аудиторії та досягнути значних висот у професії. Про це свідчить не лише історія життя шоумена, а й популярність його найбільш рейтингового ток-шоу на телебаченні «Larry King Live», успішність якого зумовлена більшою мірою особистісно-комунікативними якостями ведучого.

Дослідження комунікативних якостей шоумена, які визначили успішність його шоу «Larry King Live» – перспективний напрям подальших досліджень.

Література

1. Давыдова И. Сравнительный психолингвистический анализ речевой манеры американских телеведущих (на примере телешоу Опры Уинфри и Ларри Кинга). Научный вестник ЮИМ. 2018. №2. С. 8-91.

2. Кинг Л. А что это я здесь делаю? Путь журналиста. Москва: «Альпина Паблишер», 2010. 290 с.

3. Кинг Л. По правде говоря; пер. А. Кабалкина. Москва: Астрель, 2012. 256 с.

4. Ларри Кинг. Путь журналиста; пер. М. Кульнева. Москва: Альпина Паблишер, 2019. 296 с.

5. Ларрі Кінг, Білл Гілберт. Як розмовляти будь з ким, будь-коли і будь-де. Секрети успішного спілкування. Моноліт-Bizz, 2019. 208 с.

6. Легендарный телеведущий Ларри Кинг умер в 87 лет. URL: https://www.bbc.com/russian/news-55590206

7. Расторгуева М. Профиль: Ларри Кинг — от юноши без образования до одного из самых известных ведучих мира. URL: https://tjournal.ru/stories/330867-profil-larri-king-ot-yunoshi-bez-obrazovaniya-do-odnogo-iz-samyh-izvestnyh-vedushchih-mira

8. Уарова О., Рачковская Л. Жанровые и языковые особенности телевизионного ток-шоу "Larry King Now". Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. № 12. С.273-277.

9. Larry King. My Dad and Me: A Heartwarming Collection of Stories About Fathers from a Host of Larry's. Crown, 2006. 256 p.

10. Larry King, Rab. Irwin Katsof. Powerful Prayers: Conversations on Faith, Hope, and the Human Spirit with Today's Most Provocative People. Renaissance Books, 1999. 276 p.

References

1. Davydova I. (2018). Comparative psycholinguistic analysis of the speech style of American TV presenters (on the example of the TV show Oprah Winfrey and Larry King). Scientific Bulletin of UIM, 2, 8-91. [in Russian]

2. King L. (2010). And what am I doing here? The path of a journalist. Moscow: Alpina Publisher [in Russian]

3. King L. (2012). To tell the truth; lane. A. Kabalkina. Moscow: Astrel. [in Russian]

4. Larry King. (2019). The path of the journalist; lane. M. Kulneva. Moscow: Alpina Publisher. [in Russian]

5. Larry King, Bill Gilbert. (2019). How to talk to anyone, anytime, anywhere. Secrets of successful communication. Monolith-Bizz [in Ukrainian]

6. Legendary TV presenter Larry King has died at the age of 87. URL: https://www.bbc.com/russian/news-55590206 [in Russian]

7. Rastorgueva M. Profile: Larry King - from a young man without education to one of the most famous presenters in the world. URL: https://tjournal.ru/stories/330867-profil-larri-king-ot-yunoshi-bez-obrazovaniya-do-odnogo-iz-samyh-izvestnyh-vedushchih-mira [in Russian]

8. Uarova O., Rachkovskaya L. (2019). Genre and language features of the television talk show "Larry King Now". Philological sciences. Questions of theory and practice. Tambov: Diploma, 12, 273-277. [in Russian]

9. Larry King. (2006). My Dad and Me: A Heartwarming Collection of Stories About Fathers from a Host of Larry's. Crown [in English]

10. Larry King, Rab. Irwin Katsof (1999). Powerful Prayers: Conversations on Faith, Hope, and the Human Spirit with Today's Most Provocative People. Renaissance Books. [in English]

Стаття надійшла до редакції 04.02.2021
Отримано після доопрацювання 25.02.2021
Прийнято до друку 02.03.2021

УДК 792.07.378.147
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244498

Цитування:
Пацунов В. П. Сценографічна режисура як феномен театру XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 261-266.

Patsunov V. (2021). Stage direction as a phenomenon of theater of the XXI century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 261-266 [in Ukrainian].

Пацунов Валерій Петрович,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9757-3651
v.patsunov@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЧНА РЕЖИСУРА ЯК ФЕНОМЕН ТЕАТРУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з процесом асиміляції театральної режисури з професією сценографа як визначальної тенденції розвитку сучасного театру. **Методологія д**ослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-динамічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати формування сценографічної режисури у часі, а також висвітлити алгоритм народження сценографічного образу режисером вистави. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про еволюцію режисури як професії в бік професії сценографа та про виникнення сценічного міксу «сценографічна режисура». **Висновки.** Сценографічна режисура як продукт історичної еволюції режисерського мистецтва суттєво збагатила образно-філософську та видовищну компоненти театрального твору. Одночасно з цим простежується динамічна тенденція певного вивільнення режисера від полону драматурга, підкорення авторського тексту режисерській концепції вистави. Дослідження феномену новоутворення «сценографічна режисура» сприятиме удосконаленню театральної освіти, корекції освітніх програм театральних навчальних закладів з урахуванням сучасних тенденцій розвитку мистецтва режисури.

Ключові слова: режисура, сценографія, сценографічна режисура, «Латерна Магіка».

Patsunov Valeriy, *Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Directing and Actor's Master, Kyiv National University of Culture and Arts*

Stage direction as a phenomenon of theater of the XXI century

The purpose of the article. The research is connected with the process of assimilation of theatrical direction with the profession of stage designer as a determining trend in the development of modern theater. **The methodology** is based on the use of comparative, historical, and dynamic methods. This methodological approach allows us to analyze the formation of scenographic direction in time, as well as to highlight the algorithm for the birth of a scenographic image by the director of the performance. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the evolution of directing as a profession towards the profession of a stage designer and about the emergence of a stage mix "stage design direction". **Conclusions.** Scenographic direction as a product of the historical evolution of director's art has significantly enriched the figurative philosophical and spectacular components of the theatrical work. At the same time, there is a dynamic tendency of a certain release of the director from the captivity of the playwright, the conquest of the author's text by the director's concept of the performance. The study of the phenomenon of the formation of "scenographic directing" will contribute to the improvement of theatrical education, the correction of educational programs of theatrical educational institutions, taking into account modern trends in the development of the art of directing.

Keywords: direction, scenography, scenographic direction, "Laterna Magica".

Актуальність теми дослідження. Наявність у режисера сценографічного мислення, а подекуди і хисту сценографа, є відносно новим явищем. Воно сформувалось під впливом сценографічного буму, що стався останньої третини XX століття та спричинив корінні зміни в театральному мистецтві. Дослідження проблеми оперування режисерами сценографічним інструментарієм сприятиме вивільненню їх від гегемонії літератури, що протягом століть володарювала на сцені, в також утвердженню авторства режисури сценічного твору та збагаченню видовищного компоненту видовища.

Аналіз досліджень і публікацій. За останнє півстоліття було здійснено чимало досліджень творчості як сценографів нової хвилі останньої третини XX ст., так і режисерів, які успішно

©Пацунов В. П., 2021

втілювали нові сценографічні ідеї. Варто навести деякі з них, і, перш за все, публікації мистецтвознавця В. Фіалка, який протягом багатьох років висвітлює тему співпраці режисера та сценографа [8; 9].

«Революційні зміни, що сталися у сценографії другої половини 1960-х — першої половини 1980-х рр., зумовили не лише її новий статус, але й особливу місію. Режисерсько-сценографічна складова театрального синтезу визначала магістральні шляхи збагачення образних ресурсів сценічного мистецтва, основні віхи естетичного переозброєння театру останнього тридцятиріччя XX ст» [8, 607]. Сценограф Д. Боровський згадує про співпрацю з режисером Московського театру на Таганці Ю. Любимовим: «В Матері» Любимов придумав чудову, ні — геніальну для сцени та виразну ідею — взвод солдат. Знайомі зі школи горьківські герої проживають свою життєву історію в обмеженому просторі таганської сцени та в тісному оточенні солдат. Можна сказати, що вистава була вже придумана. Мені залишилось придумати середовище. Повітря» [1, 268].

Про сценографічні фантазії режисера Еймунтаса Някрошюса пише О. Мальцева [4], сценографічне мислення режисера Романа Віктюка досліджує А. Мурзич [6].

Однак спеціальних досліджень режисерського сценографічного інструментарію вкрай недостатньо, що й спонукало звернутись до цієї теми та сформувати мету даної статті.

Мета дослідження. Розкриття передумов виникнення сценографічної режисури, її сутності та впливу на розвиток театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У 60–90-х рр. XX століття на європейському театральному просторі стався стрімкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі Ю. Шайна, Е. Кочергін, Д. Боровський, Д. Лідер та ін. запропонували світові дієву образно-ігрову модель метафоричної сценографії. Нова сценографічна мова почала успішно заміняти літературну, що задовго до сценографічного буму, за висловом Леся Курбаса, «заволоділа театром і вбила і його, і актора» [2, 41]. Сценографи «брутально» увірвались на режисерську територію, яку режисери здали без бою, підхопивши сценографічний виклик. Вони і проклали траєкторію театральної магістралі у XXI ст. І відтоді образно-пластичне мислення творців вистави стає одним із вирішальних факторів успіху сценічного твору. Різко активізувався процес асиміляції двох провідних театральних професій. Сценографам, які перехопили у режисерів прерогативу визначення пластичної концепції вистави, режисери відповіли зустрічним активним втручанням у мистецтво сценографії. В результаті цієї мутації режисер озброївся не лише сценографічним мисленням, але й перебрав на себе функції сценографа. Назвемо цей новоутворений «кентавр» сценографічною режисурою.

Заради справедливості варто згадати, що коріння цього феномена можна знайти у творчості Гордона Крега, Євгена Вахтангова, Всеволода Меєрхольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса тощо. Всіх їх об’єднує потяг до яскравої сценічної форми, а, отже – до сценографічного мислення. Ось як розкриває учень Курбаса В. Василько сценографічний хист свого вчителя на прикладі вистави «Макбет» В. Шекспіра (художник – В. Меллер):

«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з´являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: “Нєсть власті, аще не від бога". Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Нєсть власті, аще не від бога". Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася» [3, 21-22].

А ось як віртуозно оперував сценографічними аксесуарами у виставі «Ліс» О. Островського Всеволод Меєрхольд (художник – В. Федоров):

«Сцена перетворилася на рухому систему речей та предметів, центром якої був сам актор. Він бігав по сцені, розігруючи короткі пантомімічні сцени, рухливі фарси та скетчі, і речі безупинним потоком рухалися за ним, переміщались по сцені, без кінця замінюючи одне одного… З-за сцени на очах у глядачів з'являлися і знову виносилися фрукти, гарбузи, банки, тази, глечики, столи, садові ослони, роялі, дзеркала, трельяжні альтанки, гігантські кроки, гойдалки. І все це рухалося, проходило через руки актора, ставало легким, перетворювалось у своєрідні предмети жонглера. Не лише великі предмети грали таку

роль. Дрібні речі, такі як вудки, чайник, носова хустка, пістолет включалися теж у цю систему речей, що рухається навколо актора. Вона розгорталася навколо нього від початку до кінця вистави, як чарівна стрічка в руках китайського фокусника» [7, 314].

Для забезпечення якнаширших можливостей для втілення сценографічних фантазій В. Меєрхольд давав настанови театральним архітекторам:

«Перш за все, ми повинні боротися зі статикою театральної будівлі за ту динаміку, що захоплює нас в гамбурзькому порту, де машини дають легкі переходи від пароплава до потяга. При складанні проєкту театру потрібно виходити з утилітарних, з органічних потреб. Створити умови полегшеності і передач і рухів – звідси динаміка сучасної сцени» [5, 492].

Сценографічна режисура може виявлятись не лише у співпраці режисерів зі сценографами, а й у поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера.

Яскравим втіленням цього міксу є такі митці сцени, як винахідник синтетичного кіно-театру «Латерна Магіка» чеський сценограф-режисер Йозеф Свобода, польський художник, дизайнер та режисер Юзеф Шайна, американський сценограф-режисер Роберт Уільямс, постановки яких вражають нищівним руйнуванням традиційного театру та епатажністю сценічних форм. Знаковим митцем з особливим пластично-сценографічним мислення є український режисер Андрій Жолдак, який плідно співпрацює зі сценографами. Не менш яскраві прояви сценографічної режисури початку XXI ст. можна знайти у творчості російських режисерів нової хвилі.

Розглянемо процес творення сценографічної режисури зсередини, зазирнувши у творчу лабораторію режисера. А оскільки режисерські муки відбуваються зазвичай за зачиненими дверима, то автору цих рядків не лишається нічого іншого, як проявити кричущу нескромність і відкрити дверцята власної лабораторії, де секрети народження сценографії в мозку режисера-сценографа стануть цілком очевидними.

Вистава «Король вмирає» Ежена Йонеско у Київському театрі «Золоті ворота» (Режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов, художник костюмів – О. Богатирьова).

Режисер визначив жанр вистави як *апокаліпсис без антракту*.

Дещо про проблематику вистави. Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України зазнавали нищівної електоральної поразки на фініші владної кар'єри, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це, п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеско «Король вмирає» може слугувати красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманичів.

У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом з угасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникать під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишились лише маленькі острівки та затонулі міністри. Але генієві абсурду і цього замало – загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагедон! Блискучі літературні, а, водночас, і кінематографічні метафори! Здавалося б, театрові з його скромними технічними можливостями нема чого тут робити.

Як це «кіно» переплавити у сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ *приреченості* нікчемної влади? Аби знайти відповіль на це питання, варто взяти до уваги, що сценічна метафора, зазвичай, проростає зі сценографічних компонентів – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики під акомпанемент звукоряду.

Здавалось, що надто грандіозні планетарні катаклізми автора п'єси (всесвітня повінь, руйнація королівського палацу, зіткнення планет тощо) були непідйомними в умовах матеріальних можливостей театру. І дійсно, вони будуть виглядати надто жалюгідними, якщо обрати шлях реалістичної лексики – зводити на сцені бутафорські палаци, підвішувати розмальовані бутафорські планети, демонструючи неспроможність театрального мистецтва.

Феномен сцени полягає в тому, що натуралістична правда життя на ній обертається неправдою, і навпаки. Загальновідомо, що, наприклад, живі квіти сприймаються глядачем, як бутафорські, а бутафорські, як живі. Або, скажімо, свиняче рохкання, створене технічними засобами, виглядає на сцені значно природнішим та виразнішим за натуральне рохкання. Обпікшись колись на театральному натуралізмі, Станіславський назавжди кинув цю марну справу. А от сценічна умовність, створена фантазією митця, може виглядати правдивішою за життя. Це є головним

парадоксом сцени. І тому театр здатний вирішувати будь-які найскладніші творчі задачі, які не до снаги жодному іншому мистецтву. Сучасний сценографічний інструментарій дозволяє створити «бурю у склянці води», а в нашому випадку – в басейні.

І от одного чудового дня в одному із спортивних магазинів ми натрапили на величезний надувний басейн американського виробництва. Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! От тепер усе зійшлось! Всесвітній потоп! Хиткість влади на воді!

І відтепер оцей рятівний Басейн диктує режисерові увесь подальший сценографічний набір – надувних крокодилів, надувних левів, плавальне снарядження, ласти для короля, риболовну вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (для цього згодились голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне – королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (режисер і туди мотнув) змовились та викинули того літа у продаж конче необхідні для сценічного абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво! Коли на першій водній репетиції виконавець образу Короля приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, у нього геть нічого не виходило – слизький трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера та сценографа в одній особі, кляв бассейн та кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, але все було марно – трон нахабно ігнорував свого володаря. А режисер у захваті голосно верещав із зали: «Геніально! Продовжуй копирсатися в боротьбі за трон! Це образ твого ідіотського царювання!». Так випадково вмить загострилось відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично! Натуралістично!

Та чи випадково знайшлось це рішення? За законами діалектики ця випадковість була проявом закономірності, втіленням щойно народженої Конституції вистави, прописаної Басейном. І з тієї миті він, Басейн, став режисером та сценографом. А штатний режисер лише покірно виконував його волю!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей підступний слизький владний бар'єр та важко дихаючи знесиленим падав у його лоно, наставала мить рідкісної для театру мистецько-філософської гармонії, – і на сцені, і в глядацькій залі. Бо і ми, і вони спіймали і Смисл і Нерв вистави. І Розумом, і Відчуттям. Щаслива мить!

Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А от як глобалізувати армагедон по-йонесківськи? Якби збожеволіли усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б наша куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що так вперто і талановито натякає Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на режисерську голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, шановні, що ви сидите в партері. Як відомо, планшет сцени має висоту близько 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви зі свого крісла бачити воду з крокодилами, пупсами-міністрами та всесвітній потоп? Ні за яких умов! Що ж робити? «Споруджувати наді мною овальне дзеркало» – шепоче режисерові Басейн. І режисер слухняно виконує волю свого новоспеченого Диктатора, підвішує на тросах величезне овальне дзеркало п'ятиметрового діаметру і отримує у його віддзеркаленні Двійника Басейна з усіма його водними пригодами. Слава Богу, море врятовано! Подальші дії диктує режисерові новоявлене Дзеркало. «Для полегшення монтажу ріж мене на вісім сегментів!» – волає воно. І режисер слухняно виконую його примху та отримує легко керовану штанкетами восьмидольну конструкцію. І вже не чекаючи підказок Диктатора, режисер самостійно злітає в макрокосм вистави! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде тріщати та розколюватись, а з кожним ударом грому – здригати та розхитуватись! В режисерських руках опинився дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних сегментів як пелюстки величезної квітки, то отримаємо грандіозну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то отримаємо гострозубі щелепи страхітливого чудовиська. До того ж, ці зуби можуть «дихати», розкриватись та закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їхньому шляху.

Фінал вистави – голову Короля, тіло якого по груди разом з троном поглинуло море, засипає густий мокрий сніг. Під музичну «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну королівську голову з Небес повільно опускаються величезні щелепи страхітливого космічного монстра і поглинають останню грішну людину грішної Землі. Апокаліпсис! Потрясаюче філософсько-мистецьке видовище!

Винайшовся театральний адекват шаленій літературній гіперболі вождя театрального абсурду Йонеска! Більше того, вдалось домогтися надпотужного енергетичного випромінення не лише живого актора, а перш за все мертвих сценографічних конструкцій! Виявляється, в мистецтві театру можна змусити випромінювати абсолютно все! Навіть сценічний пил! Дивовижне мистецтво! А тепер вгадайте, шановні, хто тут фантазував? Режисер чи сценограф?

І наостанок, за приклад синтезу режисури та сценографії «в одному флаконі» може слугувати досвід постановки на сцені Київського театру «Золоті ворота» вистави «Собор Паризької Богоматері» за романом Віктора Гюго. (Автор інсценізації, режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов. Художник костюмів – О. Луцкович).

Певен, глядачі обізнані зі світовим мюзиклом «Нотр дам де Парі», який, до речі, дещо розчарував через брак психологізму, що притаманно цьому жанру.

А чим же будемо брати ми? Не маючи й тисячної долі космічного бюджету паризьких колег.

Секрет у тому, що в сучасному театрі мистецька цінність вистави твориться не тоннами металу та кубометрами дров на сцені, і не кілометрами коштовних тканин, і не солідним бюджетом, а мізками режисера та сценографа, які винахідливою образною лексикою здатні здійняти сценічний твір на таку височіть, звідки всі ці тонни, кубометри та кілометри здаватимуться нікчемним мотлохом. Цю аксіому всьому світові блискуче демонстрували і Пітер Брук, і Єжи Гротовський, і Юрій Любимов, і Еймунтас Някрошюс… (далі можете продовжити за власним смаком), а сьогодні, в першій чверті XXI століття, образну лексику демонструє нове покоління авангардної європейської режисури, хоча й перебуває воно вже у присмерках славнозвісної Золотої Ери Режисури 60-х-90-х рр. XX ст.

Хоча більшість подій «Собору Паризької Богоматері» відбувається в самому соборі та біля нього, очевидно, що будувати на сцені Собор… ми не будемо. В пошуках образного рішення сценічного простору поставимо перед собою питання: Що є духовною серцевиною твору Гюго? Чим він потрясає? Хто є його головним героєм? Есмелальда? Ні в якому разі! Красивих героїнь у літературі – море. А от аналогів фізично потворному, аде духовно багатому Квазімодо не знайдемо ніде. Адже потвора Квазімодо уособлює духовний ідеал Людини, максимально наближеної до ідеалу божественного, тому позбавлений автором роману гріховних статевих ознак. Таким його створив Гюго і виграв любов людства.

Однак, на противагу генію, його земляки-парижани забажали іншого – сексуально стурбованого героя-коханця, готового віддати життя лише за одну ніч з коханою. Для цього вони створили мюзикл «Нот Дам де Парі» і… програли любов витонченої частини людства. Хоча й виграли любов попси. Вони обрали «Пепсі». Браво! Кесарю, як писано в Євангелії, – кесареве.

Отже, Квазімодо. Навколо нього і варто будувати цю історію, запропонувавши суспільству в наші смутні часи ідеальну модель Людини. Де живе Квазімодо? У дзвіниці собору, служачи в ньому дзвонарем. Немає сенсу будувати й дзвіницю – будь-яке копіювання призведе до фіаско. З чим найбільше контактує Квазімодо? З канатами дзвонів. От і звісимо зі штанкетів додолу канати на всю височінь дзеркала сцени. Скільки? Нам знадобилося двадцять два пенькових канати. Утворився ліс канатів на тлі чорного оксамиту.

До речі, доля Есмеральди перегукується з долею Мауглі – вона виросла в лісових хащах, серед розбійників. Отже ліс канатів – це і її середовище.

Як відомо, середньовічний Париж був театром масових натуралістичних страт під овації публіки. На кожній площі – по шибениці. Отже, кінці кожного канату піднімаємо на півтора метри та закріплюємо карабінами на канаті і отримуємо зашморг для повішення. От вам і ліс шибениць. Цими канатами ми вже вбили трьох зайців – вони є знаряддям праці дзвонаря Квазімодо, природним середовищем Есмеральди та середньовічним Парижем з численними шибеницями, на яких і має завершити своє життя наша красуня.

Водночас канатний ліс подарував нам універсальну систему, що дала змогу шляхом певних композиційних комбінацій на очах у публіки сплітати безліч образів місця дії та самої дії – дзвіницю, судові засідання, решітки тюрми, тортури підвішеного на канатах Квазімодо, постіль-гамак для інтимної зустрічі Есмеральди з Фебом, гойдалки, польоти мух, келію-схованку для Есмеральди, ешафот, і, нарешті, вибудувати ефектну сцену страти Есмеральди. Пластична видовищність, метафорична лексика та карколомна кардіограма подій дозволила створити динамічну виставу потужного енергетичного впливу. І конституційним стрижнем вистави, її

хребтом була образно-дійова *сценографічна режисура*.

Наукова новизна. Дослідження феномену сценографічної режисури є першою ластівкою, що впроваджує у науковий обіг це поняття, розкриваючи його ґенезу.

Висновки. Виходячи з очевидної творчої ефективності опанування режисерами сценографічним інструментарієм та враховуючи сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва у сфері збагачення виражальних засобів, передбачаємо перспективність подальших досліджень феномену сценографічної режисури у всесвітньому форматі з подальшою корекцією освітніх програм театральних навчальних закладів.

Література

1. Боровский Д. Л. Убегающее пространство. – Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2012. 360 с.
2. Курбас О. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.
3. Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ : Мистецтво, 1969. 360 с.
4. Мальцева О. Театр Эймунтаса Някрошюса. Москва : Новое обозрение, 2013. 304 с.
5. Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. Ч. 2. Москва : Искусство, 1968. 483 с.
6. Мурзич А. Театр Романа Виктюка: Из точки в вечность. Санкт-Петербург: Знание, 2008. 688 с.
7. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. – Москва : Наука, 1969. 528 с.
8. Фіалко В. О. Український театр 1970-х – 1980-х років: Режисерсько-сценографічні пошуки: Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України – Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607-694.
9. Фиалко В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. – Київ : Мистецтво, 1989. 143 с.

References

1. Borovskiy, D.L. (2012). Escaping space. Moscow: GCTM n. A.A. Bakhrushina [in Russian].
2. Kurbas, O. (1991). Young Theater. Genesis. Task. Ways. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
3. Les Kurbas. (1969). Memoirs of contemporaries. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
4. Maltseva, O. (2013). Eimuntas Nekrosius Theater. Moscow: Novoe obosrenie [in Russian].
5. Meyerhold, Vs. (1968). Articles, letters, speeches, conversations. In 2 parts. Part 2. Moscow: [in Russian].
6. Murzic, A. (2008). Roman Viktyuk Theater: From point to eternity. Sankt-Penerburg: Znanie [in Russian].
7. Rudnitsky, K. (1969). Directed by Meyerhold. Moscow: Nauka [in Russian].
8. Fialko, V.O. (2006). Ukrainian Theater of the 1970s-1980s: Directing and scenographic research: Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century. Institute of Contemporary Art of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Intertechnologya [in Ukrainian].
9. Fialko, V.A. (1989). Directing and scenography: ways of interaction. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.04.2021
Отримано після доопрацювання 21.05.2021
Прийнято до друку 26.05.2021

УДК 792.2
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244499

Цитування:
Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 267-272.

Melnychuk Yu. (2021). Directing concept as a way to create a figurative system of performance. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 267-272 [in Ukrainian].

Мельничук Юрій Степанович,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри театральної режисури
Рівненського державного
гуманітарного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-8434-3419
melnichuk_juri@ukr.net

РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ЯК ШЛЯХ ДО СТВОРЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ВИСТАВИ

Мета роботи. Виявлення нових підходів в роботі режисера над літературними текстами в ході створення концепції майбутньої вистави. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, емпіричного, мистецтвознавчого, формально-аналітичного та системно-аналітичного методів при здійсненні аналізу теоретичних праць та встановленні ознак мистецьких явищ. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі використання терміну «концепція вистави» для позначення специфічного перехідного етапу від аналізу літературних текстів до пошуку параметрів задуму, який завершується створенням нової редакції п'єси шляхом її адаптації або актуалізації. Це умовна межа між дорепетиційним та репетиційним періодами, коли режисер переходить до перевірки концепції на практиці в ході репетиційних проб. Виявлення впливу постдраматичної естетики на сучасний театральний процес України в справі використання документальних текстів для створення образної системи вистави, окреслення характерних ознак постдраматичного театру в сучасних сценічних прочитаннях. **Висновки.** Робота режисера над задумом майбутньої вистави – процес унікальний, який постійно в зоні уваги дослідників сценічного мистецтва. Від початку XXI ст. можемо спостерігати поступову зміну класичної театральної парадигми, та вплив постдраматичної естетики на театральний процес в Україні. Лишились в минулому ті часи, коли драматургія вважалася безальтернативною основою майбутньої вистави, а театр був лише ілюстратором літератури. Сьогодні ж режисер – повноправний автор вистави, втілює на сцені своє, дуже суб'єктивне, розуміння драматургічних текстів, з огляду на їх відповідність проблемам сучасного життя. У статті зроблено спробу, виявити та окреслити нові тенденції в підході до створення концепції вистави на основі аналізу та творчого переосмислення літературних текстів, повернути цей термін до театрального лексикону для найбільш змістовної передачі специфіки процесу народження задуму і знаходження шляхів його втілення з колективом виконавців в умовах постдраматичного театру.

Ключові слова: режисерська концепція, постдраматичний театр, адаптація, актуалізація, документальна драма, образна система вистави.

Melnychuk Yuriy, *Honored Art Worker of Ukraine, Professor of Theater Directing, Rivne State University of the Humanities*

Directing concept as a way to create a figurative system of performance

Purpose of the Article. Publication of new approaches in the mode of work on literary texts to create concepts for future performances. **The methodology** is used in the application of analytical, empirical, art history, formal-analytical and system-analytical methods in the analysis of theoretical works and established features of artistic phenomena. **The scientific novelty** of the study is an attempt to use the term "concept of performance" to denote a specific transition from the analysis of literary texts to the search for the parameters of the idea, which ends with the creation of a new version of the play by adapting or updating. This is a conditional boundary between the pre-rehearsal and rehearsal periods when the director proceeds to test the concepts in practice during rehearsals. Identifying the influence of post-dramatic aesthetics on the modern theatrical process of Ukraine in the use of documentary texts to create a figurative system of performance, outlining the characteristics of post-dramatic theater in modern stage readings. **Conclusions.** The director's work on the idea of the future play is a unique process that is constantly in the spotlight of researchers of performing arts. From the beginning of the XXI century. we can observe a gradual change of the classical theatrical paradigm and the influence of the aesthetics of post-dramatic theater on the theatrical process in Ukraine. Gone are the days when the drama was considered the unalterable basis of a future play, and the theater was only an illustrator of literature. Today, the director is a full-fledged author of the play, embodies on stage his very subjective understanding of dramatic texts, given their relevance to the problems of modern life. The article attempts to identify and outline new trends in the approach to creating

©Мельничук Ю. С., 2021

the concept of performance is based on analysis and creative rethinking of literary texts, to return this term to the theatrical lexicon for the most meaningful transfer of the specifics of the process of birth and finding ways to implement it with the team theater.

Keywords: director's concept, post-dramatic theater, adaptation, actualization, documentary drama, a figurative system of performance.

Актуальність теми дослідження. Варто зрозуміти, що певна єдність та боротьба протилежностей літератури та театру в ході перетворення п'єси у виставу – процес об'єктивний, який розкриває своєрідність того, чи іншого історичного періоду в театральному мистецтві. Саме стрімкі зміни в суспільному житті та прагнення театру швидко реагувати на виклики, за відсутності актуальної, відповідної часу драматургії, спонукають до адаптації класики та створення інсценізацій літературних творів. Іноді вже нова драматургія вимагає від театру перегляду естетичних та етичних принципів, нової якості роботи над текстами, пошуку інших шляхів до її втілення. Важливо відслідкувати ті зміни, які відбулися у підходах режисера до роботи над літературними текстами в світлі естетики постдраматичного театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед значної кількості праць про особливості розвитку європейського театру на зламі століть варто відзначити дві, що викликали найбільший резонанс серед науковців: «Словник театру» П. Паві [7] та «Постдраматичний театр» Х.-Т. Лемана [6]. Саме П. Паві одним із перших робить спробу обґрунтувати нові підходи режисера до роботи з літературними текстами, констатує значні зміни структури драми, поступовий відхід театру від літературного першоджерела. У дослідженні Х.-Т. Лемана стверджується остаточний розрив між театром і драмою, його відмова від ролі ілюстратора літератури. Текст втрачає своє панівне становище і стає одним із багатьох засобів виразності, вводиться поняття «візуальна драматургія». Окремі проблеми теорії та практики сучасного театрального мистецтва, а саме методології режисури в аспекті взаємодії з літературними текстами та створення передумов для зародження задуму, досліджувалися в роботах М. Резніковича, Р. Коломійця, О. Клековіна, Н. Корнієнко, Г. Липківської. Водночас наукове осмислення цього процесу значно ускладнюється особливою суб'єктивністю та досить вільним використанням авторами термінологічного словника для означення специфічної діяльності, на розголошення якої накладене своєрідне табу. Вивчення творчого методу та режисерської стилістики сучасної української режисури вимагає особливих підходів. Варто відзначити публікацію О. Коваленко «Режисура реформ. Індивідуальний підхід», де поставлено питання необхідності введення до наукового контексту нових інструментів аналізу театрального видовища і теоретичного осмислення режисури драматичного (пост-драматичного) театру, формування теорії режисури як сталого напрямку вітчизняних наукових досліджень [5].

Метою статті є виявлення нових підходів в роботі режисера над літературними текстами на шляху до створення концепції майбутньої вистави.

Виклад основного матеріалу. Ще донедавна слово «концепція» в театральному лексиконі мало недобру славу, а режисерів, які «нав'язували» її п'єсі, звинувачували в надмірному раціоналізмі, захопленні формою, спотворенні змісту та авторської стилістики. Запозичене з наукової сфери поняття вже давно використовується для окреслення процесів в літературі та мистецтві. Ще у XVIII столітті Й.-В. Гете стверджував, що «в кожному художньому творі, великому, й малому, і навіть зовсім малому все зводиться до концепції» [2, 20]. Український театрознавець В. Сахновський-Панкєєв наводить приклад використання терміну видатним російським режисером В. Мейєрхольдом, який з обуренням докоряв одному з провідних акторів його театру: «Як ви сміли розбазікати концепцію ще не поставленого спектаклю!? Здивований актор виправдовувався: «Адже я жодного слова про концепцію не говорив, я тільки розповів, яку роль буду грати». – «Невже ви не розумієте, – відрізав Мейєрхольд, – що призначення на роль – це і є концепція» [8, 125]. О. Клековкін в праці «Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті» пропонує розгорнуту характеристику терміну в театрознавстві: «Концепція (від лат. conceptio – розуміння, система) – інтерпретація предмета, явища, процесу, точка зору, керівна ідея, на основі якої обґрунтовується вибір об'єкта, формулюється проблема, здійснюється аргументація понять і створюється формула гіпотези або теорії. На відміну від теорії, концепція має незавершений і недостатньо верифікований характер, тобто є сурогатною формою теорії. Концепція інтегрує певний масив знання для пояснення і пошуку

закономірностей, однак у процесі уточнення і випробування практикою може бути відкинута. Структура концепції включає: ключові ідеї; систему їх аргументації; простір і час, у межах яких функціонують висунуті положення тощо» [4, 75].

Отож, звернемо увагу на той факт, що концепція, по суті, є спробою наближення до предмета, чи явища з метою вивчення або дослідження його ознак на кшталт істинності та відповідності певним потребам. Ключові ідеї постановки повинні пройти випробування практикою, а це дає можливість шукати шляхи до створення задуму, моделювати різні підходи до пошуку необхідної міри умовності, манери акторської гри, художнього образу. Важливо, щоб у постановника існувала робоча гіпотеза цього, ще неіснуючого цілого, яка буде постійно уточнюватися в ході створення вистави. Це невіддільний від аналізу, одночасний процес, де ідея постановки постійно співвідноситься з окремими елементами задуму і спонукає до пошуку необхідних засобів виразності. Поступовий відхід від звичних практик сценічної інтерпретації ставить перед режисерами нові виклики. Надзвичайно важливо, отримавши імпульс від літератури, знайти свій неповторний спосіб розповісти драматичну історію мовою театру. Для цього необхідна вдумлива робота з текстом для його актуалізації. Європейська наука про театр активно працює над створенням відповідного категоріального апарату для пояснення нових підходів до роботи режисера з драматургією. Йде мова про створення своєрідного «режисерського сюжету», в якому закладений шлях втілення задуму. П. Паві у праці «Словник театру» дає своє розуміння цього процесу: «Актуалізація – з англ.: actualization; нім.: Aktualisierung; ісп.: actualización; франц.: actualisation. Спосіб пристосування попереднього (давнішого) тексту до сучасних умов з урахуванням нових обставин, смаків іншої публіки і потреб нового суспільства в плані модифікації фабули. Актуалізація не змінює основи фабули. Суть стосунків між дійовими особами зберігається. Змінюються тільки часовість і принагідно кадр дії. Актуалізація п'єси можлива на різних рівнях: починаючи від звичайної модернізації костюмів і закінчуючи адаптацією для потреб публіки, а також з огляду на існуючу соціально-історичну ситуацію. Так, певний час побутувала наївна думка про те, що достатньо грати класичні п'єси у шатах городян, і тоді сценічна проблематика зачепить за живе глядача. В наш час режисерам дедалі частіше доводиться забезпечувати глядача точним інструментарієм для адекватного прочитання п'єси. Різниця між учорашнім і сьогоднішнім днем тут не відкидається. Її тільки заакцентовують» [7, 36]. Відтак можемо зробити висновок, що актуалізації літературного першоджерела буде сприяти формування режисерської концепції вистави, яка й продиктує стратегію і тактику роботи над пошуком головних її параметрів. Сучасна режисура цілком у відповідності з естетикою постдраматичного театру, агресивно втручається в літературну першооснову, здійснюючи адаптацію драматургічних текстів, а вистава є відтворенням навіяних авторським першоджерелом асоціацій. Потрібно також констатувати кардинальні зміни у підході до функціонування слова на сцені. По суті, відбувається запозичення кінематографічних кліше та перетворення п'єси в режисерський сценарій, де скрупульозно прописана своєрідна часо-просторова партитура, а літературний текст лише один із її елементів. П. Паві, розглядає декілька різних підходів до процесу адаптації літературного твору.

«Адаптація – з англ.: adaptation; нім.: Bühnenbearbeitung, Adaptation; ісп.: adaptación; франц.: adaptation. Адаптація означає драматургічну працю на матеріалі призначеного для постави тексту. Можливі всілякі (які тільки можна собі уявити) текстуальні маневри: куп'юри, переорганізація тексту, стилістичні "згладжування", незначна кількість персонажів або полів їхніх дій, драматична акцентуація тих чи інших силових моментів, додавання зовнішніх текстів, монтаж і колаж сторонніх елементів, модифікація розв'язки, видозміна фабули залежно від дискурсу інсценівки. На відміну від перекладу чи актуалізації, адаптація є вкрай довільним процесом. Вона дозволяє модифікувати сенс оригіналу, виводити протилежне значення. < … > Адаптувати – це цілковито переписати відповідний текст, сприймаючи його як сировинний матеріал» [7, 26]. Тобто у цьому випадку, літературна основа адаптується під певну режисерську концепцію. У театральному процесі України останніх років є приклади успішної адаптації драматургічних текстів і створення вистав, які відповідають сучасним вимогам і користуються незмінним успіхом у глядачів. У Новому драматичному театрі на Печерську з нагоди 250-ліття від дня народження І. Котляревського режисерка О. Лазовіч презентувала свій театральний проект «Наталка Полтавка.doc», де в класичний

сюжет знаменитої п'єси вмонтовано документальну драму. Постановочна група опитала 150 респондентів у містах і селах України, в тому числі й у Полтаві. Ці інтерв'ю лягли в основу вистави. «Інакше кажучи, театр шукає Наталку, Петра, Возного та інших персонажів серед наших сучасників, з їхніми життєвими історіями розлуки і любові, на перший погляд, далекими від реалій двохсотлітньої давності. Тут ситуацію перевернуто: літературні герої стали ніби прототипами живих людей» [3, 21]. Тобто актори в сучасних костюмах, серед художньо сконструйованого сценічного простору і реквізиту, які передають реалії сьогоднішнього життя, відтворюють записані монологи та діалоги від реальних людей, долі яких перегукуються з долями героїв І. Котляревського. Документальні матеріали введені в художню структуру вистави, яка є переосмисленням, адаптацією класичного сюжету, що відкривається в новому світлі, з гострими алюзіями стосовно проблем, добре знайомого акторам і публіці, життя. Одразу виникає питання про авторство літературного матеріалу. І. Котляревський лишається лише автором фабули, а сюжет є результатом творчої роботи колективу по адаптації записаних монологів реальних респондентів в структуру вистави. Це є прикладом колективного творення текстів з огляду на режисерську концепцію. Зазвичай запорука успіху вистави в умінні режисера талановито розкрити класичний твір через художні образи, знайти своє особистісне ставлення до першоджерела, можливість говорити з глядачем сучасною мовою, збалансувати всі засоби виразності згідно концепції та режисерської партитури, постійно співвідносити ціле з частинами, окремі елементи з ідеєю постановки.

Сучасний постдраматичний театр відзначається радикальними змінами в традиційній опозиції «п'єса – вистава». Текст не є чимось недоторканим і режисер при постановці як класичного, так і сучасного твору драматургії створює свою літературну редакцію і нерідко вносить суттєві зміни відповідно власній концепції. Тобто режисер має своє унікальне бачення, яке він прагне якнайповніше реалізувати в задумі вистави через образну систему. Це не тривіальне донесення літературного тексту до глядачів, а власне творче переосмислення його змісту крізь призму сучасного життя, «відлите» в театральну форму.

Сценічне прочитання класики сьогодні – це прагнення режисера розставити свої акценти і керуватися власними суб'єктивними враженнями, які навіяні твором, щось на кшталт програмної музики. Автор вистави перетворює суб'єктивні переживання літературного твору і шукає їм відповідне переосмислення в театральній системі координат, в якому годі шукати ортодоксального збереження пріоритету слова над дією. По суті, відбувається народження нового мистецького твору, де повинні органічно співіснувати, значно посилюючи одне одного, майстерність актора, літературні тексти, музично-пластична мелодія, світлова партитура, сценічна кінетика тощо.

Сьогодні в Україні можемо спостерігати стійку тенденцію до утворення недержавних театрів, які зазвичай шукають свої підходи до формування репертуарної політики, нерідко сповідують погляди і працюють в естетиці нової драми. Заслуговує на увагу дослідників досвід роботи львівської театральної фундації під орудою Сашка Брами, а саме його принципи пошуку та створення літературної основи майбутньої вистави. Вона народжується в ході експедицій учасників колективу селами та містами України. Записуються на диктофон монологи пересічних громадян, їх спогади про минуле та ставлення до подій сучасних, розмірковування стосовно проблем, які насамперед цікавлять учасників експедиції. В процесі систематизації та переосмислення документального матеріалу народжується робоча концепція майбутнього дійства, а вже під неї – актуалізація текстів, їх комбінування, скорочення, адаптація. Пошуки оптимального варіанту не припиняються і після прем'єри. Можемо зробити висновок, що літературна основа в цьому проєкті існує на рівні концепції, постійно змінюється і доопрацьовується. Найбільш вдалою реалізацією такого підходу до роботи з документальними текстами була вистава «Осінь на Плутоні», в основу якої покладені монологи, записані від пацієнтів геріатричного пансіонату. Режисер ставив за мету привернути увагу до проблем людей похилого віку, а також знайти спосіб донести автентичні тексти до глядачів, не віддаючи їх для «озвучення» виконавцями. Врешті з'явилась концепція маріонеток в ріст людини, якими керують актори, але текст звучить з гучномовців, що вмонтовані у кожну з ляльок. «Повільним хороводом вони поставали перед публікою, звіряючи свої життєві драми та гіркі думи. Тілесна поведінка ляльок прекрасно встигала за всіма нюансами документальних реплік. Тонке життя маріонеток не припинялось навіть, коли ті відходили у тінь на

задній план. На сцені ляльки показали себе вмістилищем щільного ряду ємких метафор – постаті молодих акторів, що визирали із-за голів ляльок, часом сприймались як образ постійно молодих характерів у старечих тілах, їхньої нев'янучої людської гідності, а часом і як натяк на незриму душу, що здатна пережити навіть морок Плутону» [1].

Вплив постдраматичного театру здебільшого спостерігаємо у проектах експериментальних студій та недержавних театрів, хоча, так званий «репертуарний», як в столиці так і в регіонах, за виключенням поодиноких постановок, продовжує існувати на периферії нових європейських та світових тенденцій. Незважаючи на поступову втрату літературою провідного становища в театральному процесі, не варто піддавати сумніву необхідність режисера працювати над текстом в ході аналізу п'єси та створення концепції вистави. На нашу думку, варто розглядати цей термін як назву специфічного проміжного етапу між аналізом п'єси і формуванням задуму, між глибоким зануренням у зміст драматичного твору і народженням перших режисерських здогадок стосовно образного бачення. Коли «зерно» (за В. Немировичем-Данченком) починає «проростати», тоді в голові режисера відбувається специфічний творчий гармидер, боротьба різних версій, поглядів, осяянь і розчарувань. Для ефективної роботи потрібно створити своєрідну модель ще неіснуючого цілого, концепцію майбутньої вистави, яка буде постійно уточнюватися і доповнюватися, проходити апробацію в ході творчого процесу. Це допоможе випрацювати критерії відбору засобів виразності і виконає роль своєрідного «фільтру» для режисерської фантазії. Подеколи виринають бачення, які здаються фантастичними, або насторожують своєю відвертістю, іноді вторинністю і цитуванням бачених вистав або неможливістю сценічного втілення в умовах традиційної сцени-коробки. Саме в цей період виникають перші уявлення про міру умовності і спосіб існування акторів у виставі, створення чи руйнування театральної ілюзії, підходи до розуміння та тлумачення сценічних образів. Це і творчо переосмислені авторські ремарки, кольорова гама і звукові асоціації, специфічна атмосфера, яка змінюється з кожною подією. Очевидно, що пошуки метафори головного дієвого процесу, вихід на міфологію, літературні та мистецькі аналогії та рефлексії, які наблизять до передчуття образної системи, викличуть необхідні асоціації з сучасним життям. Обов'язковими є спільні з художником пошуки версій вирішення простору і часу майбутньої постановки у вигляді перших ескізів та прирізок в макеті, передчуття основних фактур та матеріалів. Все з єдиною метою – знаходження режисерського прийому як засобу донесення змісту до глядача. Є певна ідея постановки, яка знаходиться в стані опрацювання, доповнення, апробації. Більше того, вже під час перших репетицій партитура буде суттєво доповнена і переглянута, тому, що актор намагається зрозуміти логіку задуму і своїми пробами спонукає режисера до уточнення і переосмислення знайденого в дорепетиційному періоді. Ці пошуки матеріалізуються у робочу концепцію, яка, пройшовши апробацію під час співпраці з художником-постановником і скрупульозної дослідницької роботи над текстом, завершуються створенням нової літературної редакції, а на її основі – режисерського екземпляру п'єси і режисерської партитури вистави.

Висновки. Режисерська концепція вистави є «проміжним продуктом» діяльності на шляху до задуму постановки як підсумок індивідуальної роботи над текстом в дорепетиційний період і створення нової літературної редакції шляхом адаптації чи актуалізації. Виявлено певні закономірності цього процесу: в одному випадку це – трансформація або адаптація документального тексту під певну режисерську концепцію, зміна жанру і написання нового сюжету на стару фабулу, а в іншому – його осучаснення при збереженні сюжету та стосунків між персонажами. На нашу думку, характерними ознаками естетики постдраматичного театру в сучасних сценічних прочитаннях є: відсутність традиційної ієрархії, тобто підпорядкування всього одній ідеї, багатоплощинність і різновекторність; руйнування театральної ілюзії і відкритість театрального процесу; відмова від «перевтілення» в роботі над роллю; відхід від літературного тексту і створення своєрідної «візуальної партитури», або «візуальної драматургії»; монологічність текстів, перетворення літературного твору у моновиставу; використання коментування подій за принципом хору; музикалізація дії, або «сублімація тексту», тобто переосмислення, скорочення, навіть відмова від нього заради музично-пластичного вирішення окремих епізодів, або всієї вистави; насиченість знаками, прагнення викликати у глядачів максимальну кількість необхідних асоціацій; «вмонтування» нового сюжету в стару фабулу;

використання спільного для акторів та глядачів позасценічного простору. Очевидно, що до зустрічі з акторами у режисера повинен бути план, робоча гіпотеза майбутньої постановки, яка буде проходити апробацію в ході репетиційного періоду. Важливо, щоб режисер з постановочною групою підійшли до репетицій з чітким уявленням про основні параметри майбутньої вистави і своїм баченням системи художніх образів, але, одночасно, усвідомлювали, що створена ними концепція є лише задумом, планом, який вимагає своєрідного «перетворення», переведення в театральну систему координат під час втілення з творчим колективом. Це актуально в сучасному театральному процесі, як під час роботи з класичною драматургією, де зазвичай режисер робить акцент на суб'єктивному переосмисленні п'єси, більше того, пропонує свою літературну редакцію, а по суті – новий драматичний твір за мотивами першоджерела, отриманий завдяки його адаптації, так і при втіленні текстів нової драми, де шляхом проб і помилок іде пошук засобів максимального впливу на аудиторію. Позаяк стаття не ставить за мету розгляд усього процесу постановки вистави, а зосереджується на вузькій проблемі літературної основи, принагідно зауважимо, що будь-яка концепція залишиться нереалізованою без кропіткої роботи з виконавцями, незалежно від того, які мистецькі принципи сповідує режисер. Втілення задуму вимагає граничної зосередженості на пошуку відповідної манери акторської гри, що буде визначатися особливою природою почуттів, яку розкриває режисер в п'єсі завдяки глибокому осягненню її змісту, співзвучності з сучасним життям, проблемами суспільства і людини.

Література

1. Бондаренко А. Осінь на Плутоні. URL: https://varianty.lviv.ua/40574-osin-na-plutoni. (дата звернення: 30.06.2021).

2. Гете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / упорядкування, вступ, стаття, пер., комент. та покажч. імен Б. М. Гавришкова. Київ : Мистецтво, 1982. 280 с.

3. Жежера В. У Котляревського героїню звали Наталкою. А тут вона – Наташа. Журнал КРАЇНА. 2019. № 49 (502). С. 21–23.

4. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : Навч. посіб. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.

5. Коваленко О. Режисура реформ. Індивідуальний підхід. Курбасівські читання : Наук. Вісник Нац. Центру театр. мистец. імені Леся Курбаса / Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. Київ, 2017. №12. С. 26–35.

6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.

7. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якубяк. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

8. Сахновский-Панкеєв В. Драма і театр. Київ : Мистецтво, 1982. 132 с.

References

1. Bondarenko A. (2021). Autumn on Pluto. URL: https://varianty.lviv.ua/40574-osin-na-plutoni. [in Ukrainian].

2. Ghete J.-V. Poetry and truth (1982) Zbirnyk (B. M. Ghavryshkova, Trans). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

3. Zhezhera, V. U. (2019). Kotlyarevsky's heroine's name was Natalka. And here she is – Natasha. Zhurnal Krajina, 49 (502), 21-23 [in Ukrainian].

4. Klekovkin, O. Ju. (2017). Historiography of the theater: Directions. Schools. Methods. Figures. Kyiv: Artek [in Ukrainian].

5. Kovalenko O. (2017). Directing reform. Individual approach. N. Kornijenko (Eds.) Kurbas Readings: Scientific Bulletin of the Lesya Kurbas National Center for Theater Arts (Issue 12), 26-35. Kyiv: NCTM im. Lesja Kurbasa [in Ukrainian].

6. Leman Kh.-T. (2013). Post-dramatic theater (N. Isaeva, Trans). Moscow: ABCdesign [in Russian].

7. Pavi P. (2006). Dictionary of theater (M. Jakubjak, Trans). Lviv: LNU im. I. Franka [in Ukrainian].

8. Sakhnovskyj-Pankejev V. (1982). Drama and theater. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2021
Отримано після доопрацювання 01.06.2021
Прийнято до друку 10.06.2021

УДК 792
DOI 10.32461/2226-3209.3.2021.244500

Цитування:
Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 3. С. 273-278.

Shtefyuk V. (2021). Specifics of interpretation of traditional eastern practices in European acting training. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 273-278 [in Ukrainian].

Штефюк Валерія Дмитрівна,
викладач кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0981-3003
14valeri777@gmail.com

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СХІДНИХ ПРАКТИК В ЄВРОПЕЙСЬКИХ АКТОРСЬКИХ ТРЕНІНГАХ

Мета статті – виявити особливості адаптації східних театральних, фізичних та духовних практик представниками європейського театру в процесі розробки методик підготовки актора на основі аналізу акторських тренінгів провідних режисерів ХХ ст. – К. Станіславського, Є. Гротовського, Е. Барби. **Методологія** дослідження. Застосовано типологічний метод (для визначення специфіки методик акторських тренінгів К. Станіславського, Є. Гротовського та Е. Барби; інтерпретологічний метод та метод компаративного аналізу (для виявлення спільних і відмінних аспектів інтерпретації східних практик європейськими режисерами); феноменологічний метод (для виявлення особливостей східних театральних та духовних практик і їх адаптування до акторських тренінгів) та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто специфіку запозичення та інтерпретації традиційних в країнах Східної, Південно-Східної та Центральної Азії елементів підготовки актора російськими та європейськими театральними режисерами ХХ ст.; проаналізовано методи підготовки актора, розроблені К. Станіславським, Є. Гротовським та Е. Барбою і виявлено особливості адаптування театральними режисерами і педагогами елементів хатха-йоги та раджа-йоги відповідно до власного розуміння призначення тренінгу в акторському мистецтві. **Висновки.** Різноманітні елементи традиційних західних та східних культурних практик були в центрі уваги театральних режисерів ХХ ст. у процесі розробки новаторських методик і методів виховання актора. Дослідження ними локальних театральних культур посприяло пошукам універсальних законів сценічної умовності, нових акторських методів самопізнання та розкриття власного творчого потенціалу. У власних пошуках методики виховання актора театральні режисери ХХ ст. звертаються до східного світогляду, оскільки неординарний метод і особливий погляд на природу свідомості та її функціонування в світі сприяє створенню тренінгів, що дозволяють вирішити ряд прикладних завдань в контексті специфіки акторської майстерності. Перекладання матеріалу (східних практик) на західну понятійну структуру або будь-якого роду синтез східних та західних концепцій, спрощуючи, не розкриває всієї глибинності східних практик та релігійно-світоглядних орієнтирів, проте сприяє опануванню актором новаторських методологічних підходів, зокрема інтуїтивних прозрінь, споглядання, бачень та ін.

Ключові слова: акторський тренінг, східні практики, йога, театральні режисери, адаптація.

Shtefyuk Valeria, *lecturer of the Department of Directing and the Skills of the Actors' Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Specifics of interpretation of traditional eastern practices in European acting training

The purpose of the article is to identify the features of adaptation of oriental theatrical, physical, and spiritual practices by representatives of the European theater in the process of developing methods of actor training based on the analysis of acting training of leading directors of the twentieth century. - K. Stanislavsky, E. Grotovsky, E. Barba. **Methodology.** A typological method was used (to determine the specifics of acting training methods by K. Stanislavsky, E. Grotovsky, and E. Barba; interpretive method and method of comparative analysis (to identify common and different aspects of interpretation of Eastern practices by European directors); phenomenological method (to identify features of Eastern and spiritual practices and their adaptation to acting training), etc. **Scientific novelty** The specifics of borrowing and interpretation of traditional in East, Southeast, and Central Asia elements of actor training by Russian and European theater directors of the twentieth century are considered. K. Stanislavsky, E. Grotovsky, and E. Barba and revealed the peculiarities of adaptation by theater directors and teachers of elements of hatha yoga and Raja Yoga in accordance with their own understanding of the purpose of training in the art of acting. **Conclusions.** Various elements of traditional Western and Eastern cultural practices have been the focus of twentieth-century theater directors. in the process of

©Штефюк В. Д., 2021

developing innovative methods and techniques of educating the actor. Their research of local theatrical cultures contributed to the search for universal laws of stage conventionality, new acting methods of self-knowledge, and the disclosure of their own creative potential. In their own search for methods of educating the actor theater directors of the twentieth century. turn to the Eastern worldview, because the extraordinary method and a special view of the nature of consciousness and its functioning in the world contributes to the creation of training to solve a number of applied problems in the context of the specifics of acting. Translating material (Eastern practices) into a Western conceptual structure or any kind of synthesis of Eastern and Western concepts, simplifying, does not reveal the full depth of Eastern practices and religious orientations, but contributes to the actor's mastery of innovative methodological approaches, including intuitive insights, contemplation, contemplation. etc.

Keywords: acting training, oriental practices, yoga, theater directors, adaptation.

Актуальність дослідження. Театральне мистецтво зародилося багато століть тому з давніх ритуальних мисливських дійств та обрядовості і звернення до його витоків є звичною практикою. Проте у випадку звернення до традицій інших культур з метою запозичення та інтерпретації окремих елементів у сценічній постановці або процесі виховання актора ситуація ускладнюється через особливості інтеркультурної взаємодії.

Революційні зміни в театральному мистецтві ХХ ст. безпосередньо пов'язані з театральним традиціоналізмом – оновлення театральних форм відбувалося за допомогою синтезу відповідних елементів європейського традиційного театру (комедія дель арте, іспанський театр, єлизаветинський театр) та театру Східної (Китай, Японія), Південно-Східної (Таїланд, Лаос, Індонезія, Сінгапур), Південної Азії (Індія) та Африки. Театральні системи, розроблені провідними режисерами ХХ ст. великою мірою орієнтовані на інтегрування художньо-естетичних принципів китайського, японського (передусім звернення до них характерно для театрально-педагогічної діяльності В. Мейєрхольда, Б. Брехта, Є. Гротовського), індійського (яскравим популяризатором методик індійського традиційного театру катакалі є Е. Барба; П. Брук звертається до індійських театральних технік, проте не копіює їх, а адаптує), африканського театру (принципи театру тауншипів у контексті підходів до колективної імпровізації активно використовує в акторських тренінгах П. Брук).

Особливу увагу в контексті важливості для майбутнього актора дослідження природи людини привертають звернення провідних теоретиків і практиків театральної режисури і педагогіки – К. Станіславського, Є. Гротовського, Е. Барби та ін. – до традиційних східних театральних практик та давніх східних філософських систем, в яких існують спеціальні способи відродження та активації творчого потенціалу і резервів акторської психіки.

Актуальність дослідження полягає у необхідності розширення розуміння специфіки використання східних театральних, фізичних та духовних практик представниками західного театрального мистецтва у процесі виховання актора.

Аналіз досліджень. Технології акторського тренінгу як найбільш ефективні форми навчання, що максимально орієнтовані на розвиток активної творчої особистості привертають увагу світової академічної спільноти протягом багатьох десятиліть. Активізація наукового інтересу до проблематики акторського тренінгу в сучасному мистецтвознавстві безпосередньо пов'язана з необхідністю теоретичного осмислення методів та методик підготовки актора в умовах новаторських тенденцій театрального мистецтва. Вітчизняними дослідниками найбільш розробленими є питання, пов'язані з методикою виховання актора за системою К. Станіславського, методами В. Мейєрхольда та реформатора українського театру Л. Курбаса (Т. Бойко, Н. Корнієнко, В. Павловський, В. Тищук, Ю. Старостін, Н. Шаралапова та ін.); підходи до акторського тренінгу представників зарубіжного театру розглянуто І. Іващенко та В. Стрельчук [3], [4], О. Хлистун [9]. Водночас особливості використання в акторських тренінгах традиційних методів східного театру та ментальних практик лишаються невисвітленими.

Мета статті – виявити особливості адаптації східних театральних, фізичних та духовних практик представниками європейського театру в процесі розробки методик підготовки актора на основі аналізу акторських тренінгів провідних режисерів ХХ ст. – К. Станіславського, Є. Гротовського, Е. Барби.

Виклад основного матеріалу. Театральне мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ ст. було своєрідним плацдармом для різноманітних форм синтезу естетичних напрямків, художніх шкіл, методів та стилів. У пошуках

універсального шляху розвитку театру провідні режисери-реформатори ХХ ст. активно зверталися до традиційного сценічного мистецтва, релігійно-філософських вчень, духовних, ментальних та фізичних практик країн Східної (Китай, Японія), Південно-Східної (Таіланд, Лаос, Індонезія, Сінгапур) та Південної Азії (Індія).

У власних опануваннях законів органічної природи, що стали основою першої повноцінної системи підготовки актора та спеціального тренінгу, орієнтованого на активізацію творчого потенціалу і розвиток найважливішої складової акторського обдарування, К. Станіславський спирався на психологічні праці В. Джеймса, С. Джеймса та Т. Рібо, а також відомі йому психотехніки східних духовних традицій, запозичивши з них такі поняття як «психотехніка», «випромінювання» та ін. [1, 4].

За К. Станіславським сутність роботи актора полягає в організації специфічного стану підсвідомості для природного і мимовільного створення умов для органічної дії в ролі, і досягнути його стан можна лише шляхом впливу на підсвідомість. Оскільки всі вправи відомих тогочасних акторських тренінгів були спрямовані виключно на вплив свідомості, К. Станіславський розробив новаторську тренінгову систему, інтегрувавши в неї елементи східних психотехнік з метою впливу на підсвідомість за допомогою зміни стану свідомості.

Зокрема, наголошуючи на тему, що «ірраціональне починається там, де природне, живе, людське переживання досягає свого повного, природного розвитку, і, де природа виходить з-під опікування розуму» [7, 157], а «розум і техніка надто грубі для того, щоб передавати надсвідоме» [7, 157] К. Станіславський звертається до практики індуських йогів, які, на його думку, досягли значних успіхів у галузі підсвідомого та надсвідомого, а також буддизму та дзен-буддизму. Саме йога надала йому конкретні техніки для розвитку необхідних акторських якостей

На думку дослідників, давня східна філософія вміщує не лише теорії, що пояснюють Всесвіт та людину, але й витончену практику, яка регламентує життя людини, окреслює шляхи вдосконалення людської природи [1, 11]. Сутнісна особливість східних релігійно-філософських систем полягає в тому, що в центрі уваги опиняється людина на шляху цілісного розвитку. Головним механізмом впливу на несвідоме є зміна стану свідомості, а духовні школи надають можливість проходити психотехнічну підготовку в кілька етапів, кожен з яких включає оволодіння новими змінами стану свідомості – стану натхнення.

Отже, К. Станіславський перший здійснив спробу інтегрувати в акторський тренінг методи східної психотехніки з метою сприяння досягнення стану натхнення та актуалізації творчого потенціалу. Дослідники наголошують, що театральний актор, режисер і педагог ретельно вивчав книги «Хатха-йога. Індійська філософія фізичного благополуччя людини» та «Раджа-Йога. Вчення йогів про психічний світ людини», написані американським автором У. Аткінсоном під псевдонімом Рамачараки, в яких давнє індійське вчення вже було адаптовано до західної свідомості, що значно посприяло засвоєнню його принципів [10, 252].

Він особисто використовував окремі прийоми з йоги для підвищення концентрації уваги вже з 1906 р., а з 1919 р. інтегрує їх в заняття з акторами: «Починаю зі звільнення м'язів. Вчення про прану. Прана – життєва енергія, що береться з повітря, їжі, сонця, води, людських випромінювань… Я, я есмь – не прана. Це те, що поєднує всі прани в єдине» [8, 209]. Давньоіндійські методи і техніки активно використовувалися ним у процесі роботи зі студійцями в Першій та Другій студії, а також із акторами МХТ (імпровізації чергувалися з читанням книги «Хатха-йоги») [14, 211].

С. Черкаський акцентує на тому, що К. Станіславський, через специфіку радянської ідеології 1930-х рр. відкрито не використовував терміносистему найвідомішої індійської системи духовних і фізичних практик, наприклад, замінив термін «прана» на «енергію», не говорив про пранаяму (один із її розділів), але його особисті записи засвідчують серйозне вивчення положень та принципів йоги, а головне – використання вправ пранаями для налаштування творчого самопочуття актора і істинного спілкування: техніку релаксації, розслаблення м'язів, а також техніку та принципи ритмічного дихання [11, 286]. Ознайомлення з однією із шести ортодоксальних шкіл у філософії індуїзму – «Раджа-йогою, також відомою як класична йога, основною метою якої є контролювання розуму засобами медитації, осмислення різниці між реальністю та вигадкою і досягнення звільнення [13, 413] посприяло розробці К. Станіславським конкретних шляхів загострення концентрації уваги та спостереження і включенню йогівських вправ у працю «Робота над собою в творчому процесі

переживання» (розділ 5, «Сценічна увага»). Він починає з традиційних вправ йогів на зосередження на об'єкті і утриманні в пам'яті подробиць зовнішнього вигляду і властивостей предмета, а далі розвиває їх для потреб сцени і вводить розроблені ним поняття «коло уваги» (для створення зосередженості) та публічної самотності актора. З медитативними техніками йоги та особливостями східного світоспоглядання безпосередньо пов'язаний такі елементи системи К. Станіславського як «бачення», «внутрішні бачення», «кінострічка бачення» та вправи, в яких майбутні актори показують рослини, тварин або предмети.

Не менш значущим у контексті розвитку театрального мистецтва стало звернення до східних психотехнік як важливого інструменту удосконалення професійного акторського апарату відомого польського режисера Є. Гротовського. Результатом багаторічних експериментів став метод «Акторський тренінг» (1959–1962 рр.), представлений у 1962 р. і детально описаний в праці «До Бідного театру» – перший тренінг в історії професійної підготовки актора європейського театру, створений на основі симбіозу екзерсисів різних театральних шкіл. Розробляючи питання акторської психотехніки, Є. Гротовський продовжує спроби раннього К. Станіславського щодо використання східних технік психорегуляції в техніці актора, досліджуючи основні системи індуської філософії, йоги, дзен-буддизму, а також японські театральні практики – Пекінську оперу, японський традиційний театр та ін. [2, 121–127]. Проте режисер не прагнув до безпосереднього запозичення окремих елементів та застосування їх у власній методиці, що засвідчують відмінності у підходах до вправ у східному театрі та Театрі-Лабораторії Є. Гротовського. На відміну від східної театральної практики, в якій актор повинен виконувати знаки чітко дотримуючись всіх канонів, незалежно від психічних і фізичних даних, у методі польського режисера головним завданням було домогтися екзистенційного занурення в «себе самого» [2, 121–139] засобами щоденних тренінгів; досягти метафори шляхом дослідження актором себе самого за допомогою «природних людських імпульсів та максимально оголених реакцій, а потім - через очищення від усього раптового і буденного» [5, 22]. Зважаючи на захоплення Є. Гротовським хатха-йогою, його авторський тренінг, спрямований на досягнення повної свободи та сприйнятливості через залізну дисципліну тіла та розуму, є її унікальною версією, яка орієнтована на західних акторів.

З метою виявлення максимальних можливостей актора Є. Гротовський звертається до технік, пов'язаних з різноманітними духовними практиками – тантра-йога, шаманізм, різноманітні містичні вчення, ритуали та ритуальні дійства народів світу.

У 1964 р. один із послідовників В. Мейєрхольда та учень Є. Гротовського італійський режисер Е. Барба заснував у місті Хольстебро (Данія) «Один-театр», а в 1979 р. Міжнародну школу театральної антропології (ISTA: International School of Theater Anthropology) - унікальну лабораторію для дослідження західних та східних акторських технік, визначивши головною метою діяльності визначення принципів циклічності театрального мистецтва, повернення до «витоків», аналіз психотехнік Сходу, співставлення західної та східної культур та виявлення можливостей їх взаємозбагачення. Його дослідницька діяльність, що передбачає вивчення соціокультурного та психологічного існування людини на сцені, об'єктивних законів органічної поведінки актора, позиціюється новаторським способом здійснення пошуку культурних універсалій та реалізації унікального типу людини в межах авангардного театрального мистецтва XX ст.

Центральним поняттям в театральній антропології Е. Барби є пре-експресивність – особливий динамічний стан актора, готового до творчості, що виникає лише на фазі вчення та тренування і має справу з енергією актора в чистому вигляді. Дослідження, проведені під його керівництвом в Міжнародній школі театральної антропології підтверджують, що пре-експресивність є універсальною, спільною для різних типів європейських та східно-азійських театрів основою техніки актора.

Основними в тренінгу Е. Барби є наступні принципи:

– принцип «баланс в дії»: східний театр синтезує принципи балансу, рівноваги та енергії, наприклад в театрі Кабукі поняття «енергія» дорівнює «попереку та ребрам» - частинам тіла актора, що зафіксовані з усією віссю спини; під час сценічної дії актор послідовно змінює стан рівноваги, створюючи своєрідний «танець балансу», щоб вивести тіло зі стану спокою; в одній з систем театру Кабукі застосовується «закон діагоналі», коли тіло актора знаходиться в мінливому та динамічному балансі, а в балійському театрі актор підіймає передню частину ступні

максимально вгору, утримуючи баланс за рахунок того, що згинає коліна та розводить ноги;

– «танець протилежностей»: відповідно до цього принципу енергія виникає засобами роботи протидіючих сил (частин тіла) – для виконання певної роботи заданої частиною тіла, необхідно зробити протилежну дію з іншою частиною тіла, створивши напругу м'язового корпусу; цей принцип споріднений з принципом пошуку перешкод тілу, що використовувався в театрах Сходу, а також східною методикою «розширеного тіла»: при виділенні енергії частинки розширюються, збільшуючи темп, інтенсивність м'язової роботи системи «тіло - дух», що забезпечують перехід до стану екстазу (для Е. Барби це прихофізичний стан дії, що передує грі, «стан пустоти, що виходить за межі акту і готує імпульс до дії» [12, 26]); за допомогою тренінгу актори шукають джерела енергії і вчаться формувати та керувати нею, оскільки енергія належить одночасно і до фізичного і до ментального світу людини;

– поєднання непоєднуваного: всі дії, їх послідовність, динаміка і ритм рухів, ланцюг імпульсів та анти-імпульсів, метнальних і фізичних реакцій актор має організувати в детально розроблену партитуру; максимальної інтенсивності виконання дії можна досягти за мінімальної фізичної активності за допомогою психологічного жесту; саме за умови високої інтенсивності в межах сценічного акту відбувається перехід на пре-експресивний рівень, осягнення якого можливе лише за допомогою системи тренінгу, адже вправи мобілізують енергію тіла і свідомість актора, реалізуючи початкові імпульси [6, 192].

Е. Барба вводить до наукового обігу поняття «євразійський театр», що трактується як зв'язок способів підготовки європейських акторів та методів формування акторів на основі театральних традицій Сходу [12, 37], а безпосередньо тренінг - як безперервний процес, норма та стиль життя актора, спосіб організації власного існування та власної культури.

Наукова новизна. Розглянуто специфіку запозичення та інтерпретації традиційних в країнах Східної, Південно-Східної та Центральної Азії елементів підготовки актора російськими та європейськими театральними режисерами ХХ ст.; проаналізовано методи підготовки актора, розроблені К. Станіславським, Є. Гротовським та Е. Барбою і виявлено особливості адаптування театральними режисерами і педагогами елементів хатха-йоги та раджа-йоги відповідно до власного розуміння призначення тренінгу в акторському мистецтві.

Висновки. Різноманітні елементи традиційних західних та східних культурних практик були в центрі уваги театральних режисерів ХХ ст. у процесі розробки новаторських методик і методів виховання актора. Дослідження ними локальних театральних культур посприяло пошукам універсальних законів сценічної умовності, нових акторських методів самопізнання та розкриття власного творчого потенціалу. У власних пошуках методики виховання актора театральні режисери ХХ ст. звертаються до східного світогляду, оскільки неординарний метод і особливий погляд на природу свідомості та її функціонування в світі сприяє створенню тренінгів, що дозволяють вирішити ряд прикладних завдань в контексті специфіки акторської майстерності.

Перекладання матеріалу (східних практик) на західну понятійну структуру або будь-якого роду синтез східних та західних концепцій, спрощуючи, не розкриває всієї глибинності східних практик та релігійно-світоглядних орієнтирів, проте сприяє опануванню актором новаторських методологічних підходів, зокрема інтуїтивних прозрінь, споглядання, бачень та ін.

Література

1. Грачева Л. В.. Процесс психической саморегуляции в актерской психотехнике : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Санкт-Петербургский государственный институтту театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова. Санкт-Петербург, 1992. 21 с.

2. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику: сборник статей. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.

3. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 178–184.

4. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 41. С. 193–200.

5. Кузина Е.Е. Эволюция тренинга Ежи Гротовского в Театре-лаборатории (1959- 1969). Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 3. С. 19–33.

6. Кухта Е. Театральная антропология: кк понимает ее Эуженио Барба. Петербургский театральный журнал. 2011. № 7. С. 189–194

7. Станиславский К. С. Собрание Сочинений : в 8-ми т. Т. 4.: Работа актера над ролью. Москва : Искусство, 1954. 551 с.

8. Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Москва : Всероссийское театральное общество, 1986. Т. 2. : 1912–1938. 446 с.

9. Хлистун О. С. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. С. 208–215.

10. Черкасский С. Д. Йогические элементы системы Станиславского. Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1–2. С. 252–270.

11. Черкасский С. Д. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения. Вопросы театра. Proscaenium. 2009. № 3–4. С. 282–300.

12. Barba E. En kano af papir. Indforing i teaterantropologi. Drama, 1994. pp. 24–34.

13. Birch J. Råjayoga: The Reincarnations of the King of All Yogas, International Journal of Hindu Studies. 2013. Volume 17. Issue 3. pp. 401–444.

14. Gray P. The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner. Munk Erica, ed. Stanislavski and America. New York. 1964. pp. 201–235.

References

1. Gracheva, L. V. (1992). The process of mental self-regulation in acting psychotechnics. D.Ed. abstract. St. Petersburg : St. Petersburg State Institute of Theater, Music and Cinematography named after N.K. Cherkasov [in Russian].

2. Grotowski, E. (2003). From the Poor Theater to the Art-Guide: a collection of articles. Moscow: Artist. Director. Theater [in Russian].

3. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Innovative methods of psychophysical training E. Grotovsky. Scientific Bulletin of the IK Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television, Issue 23, pp. 178–184 [in Ukrainian].

4. Ivashchenko, I. V., Strelchuk, V. O. (2018). Specifics of "Poetic Dynamics" by D. Stein. Current issues of history, theory and practice of art culture, Issue 41, pp. 193–200 [in Ukrainian].

5. Kuzina, E. E. (2009). Evolution of Jerzy Grotowski's training at the Laboratory Theater (1959–1969). Theatre. Painting. Cinema. Music, no. 3, pp. 19–33 [in Russian].

6. Kukhta, E. (2011). Theatrical anthropology: how Eugenio Barba understands it. Petersburg theater magazine, no. 7, pp. 189–194 [in Russian].

7. Stanislavsky, K. S. (1954). Collected Works: in 8 volumes. Vol. 4: The actor's work on the role. Moscow: Art [in Russian].

8. Stanislavsky, K. S. (1986). From notebooks: In 2 volumes. Moscow: All-Russian Theater Society [in Russian].

9. Khlystun, O. S. (2017). The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training methods. Current issues of culturology, Issue 17, pp. 208–215 [in Ukrainian].

10. Cherkassky, S. D. (2010). Yogic elements of the Stanislavsky system. Theater issues. Proscaenium, no. 1–2, pp. 252–270 [in Russian].

11. Cherkassky, S. D. (2009). Stanislavsky and yoga: the experience of parallel reading. Theater issues. Proscaenium, no. 3–4, pp. 282–300 [in Russian].

12. Barba, E. (1994). En kano af papir. Indforing i teaterantropologi. Drama, pp. 24–34 [in Danish].

13. Birch, J. (2013). Råjayoga: The Reincarnations of the King of All Yogas, International Journal of Hindu Studies, Vol. 17, Issue 3, pp. 401–444 [in English].

14. Gray, P. (1964). The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner. Munk Erica, ed. Stanislavski and America. New York, pp. 201–235 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2021
Отримано після доопрацювання 07.06.2021
Прийнято до друку 11.06.2021

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Герчанівська П. Е. Історична ідентичність в системі координат світового розвитку 3

Смоліна О. О. Православний анекдот як явище сучасної православної культури 8

Гоц Л. С. Постгуманістичні тенденції в закордонних студіях vs культурологія? 14

Казначеєва Л. М. Міжнародна культурна співпраця: на прикладі реалізації соціокультурних проєктів 22

Мохнюк Р. С. Державна культурна політика як фактор розвитку громадянського суспільства у контексті євроінтеграційних процесів 27

Совгира Т. І. Актуальні питання концепції «технологічного детермінізму» у дзеркалі культурологічної думки 37

Тормахова А. М. Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер 42

Плюта О. П. Роль арт-туризму в процесі формування туристичної привабливості території ... 47

Комар В. О. Особливості управління мистецькими проектами в системі культурно-креативних індустрій України 53

Кондрашова Н. В. Проєктна діяльність як метод управління культурною сферою: творчий та комунікативний потенціал 61

Кущик І. В. Співвідношення гендерних трансформацій та еволюції моди 67

Лавренюк С. В. Продюсер в кіно: європейський культурний контекст 72

Шевченко М. Є. Ідеологічні та художні чинники відродження національної культури у кризові періоди 1917-1930-х та кінець 1950-х – початок 1970-х років 79

Яців І. В. Популяризація творчості Мирона Федоріва сучасними діячами музичної культури діаспори в Канаді 87

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Гавран І. А., Грабарчук О. М., Грубич К. В. Жанрово-тематична класифікація відеоблогінга: науковий підхід 92

Левченко М. Г., Форостян А. Ф., Кузнецов С. В. Інтеграція сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України 98

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації 102

Варивончик А. В., Бондар І. С., Кулик А. В. Мистецтвознавчі та культурологічні аспекти знаків і символів в образотворчому мистецтві 108

Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Печерської церкви кінця XIX століття як інтерпретація його давньоруського образу 115

Ревенок Н. М. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності 122

Чумаченко О. П. «Entertainment» як мистецький феномен у контексті дискурсу ренесансу 129

Тарасенко Ю. М. Дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик 134

ХОРЕОГРАФІЯ

Павлюк Т. С. Англізація та канонізація бального танцю наприкінці XIX – початку XX століття 140

Гутник І. М. Викладацька діяльність Олександра Колоска у Київському національному університеті культури і мистецтв 146

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Моклиця М. В. Міжмистецька теорія модернізму: роздуми над книгою Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita» 152

Антоненко О. М., Антоненко М. М. Фестивалі духовних піснеспівів у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть 161

Дубровний Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: крізь призму фольклору, кітчу та шлягеру 167

Микуланинець Л. М. Реалізація ідей життєтворчості в науковій та культурно-освітній діяльності Мирослави Качур 174

Світайло С. В. Підготовка викладачів музичного мистецтва у класі вокального ансамблю 180

Степурко В. І. Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів під впливом міфів або соціокультурного середовища 185

Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури 190

Тищенко М. П. Te Deum для змішаного хору a'cappella Дмитра Стецюка в контексті сучасної української духовної музики 197

Чахоян С. В. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії da capo доби бароко 202

Іванова Л. О. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення XX століття 209

Тущенко М. М. Сюїта Микити Кошкіна «Іграшки принца» у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва XX століття 215

Даценко П. Х. Музична освіта Житомира періоду творчості у місті Віктора Косенка (До 125-річчя від дня народження) 219

Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення 226

Ліхута І. Л. Специфіка продюсерської діяльності радянського хронотопу 231

Манелюк О. І. Творча діяльність хорового класу Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського 238

Цзян Чжаоюй «Мандри Сан Мао» Санбао: жанрова специфіка китайського оригінального дитячого мюзиклу 244

Щербій С. О. Метри українського дитячого хорового мистецтва: Елеонора Виноградова (з нагоди 90-ї річниці народження) 250

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Хлистун О. С. Особистісно-комунікативні якості шоумена: self-made man Ларрі Кінг 256

Пацунов В. П. Сценографічна режисура як феномен театру XXI століття 261

Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави 267

Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах 273

CONTENTS

CULTUROLOGY

Gerchanivska P. Historical identity in the coordinate system of world development 3

Smolina O. Orthodox joke as a phenomenon of modern Orthodox culture 8

Gotz L. Posthumanistic trends in foreign science vs culturology? 14

Kaznacheeva L. International cultural cooperation: on the example of the implementation of socio-cultural projects 22

Mokhnyuk R. State cultural policy as a factor of civil society development in the context of European integration processes 27

Sovhyra T. Actual issues of technological determinism concept in a mirror of cultural critic 37

Tormakhova A. Audiovisual practices of new media and their communicative nature 42

Plyuta O. The role of art tourism in the process of forming tourist attractiveness of the territory 47

Komar V. Art Projects Management Specifics in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine 53

Kondrashova N. Project activity as a method of managing the cultural sphere: creative and communicative potential 61

Kushchyk I. The relationship between gender transformations and the evolution of fashion 67

Lavreniuk S. Film producer: European cultural context. 72

Shevchenko M. Ideological and artistic factors of the revival of national culture in the crisis periods of 1917-1930 and the end of the 1950s - the beginning of the 1970s. 79

Yatsiv I. Popularization of M. Fedoriv's creativity by modern leaders of the music culture diaspora in Canada 87

ARTISTIC SPACE: HISTORY AND MODERNITY

Gavran I., Grabarchuk O., Grubich K. Genre and thematic classification of video blogging: A scientific approach 92

Levchenko M., Forostian A., Kuznetsov S. Integration of contemporary art in the cultural space of the regions of Ukraine 98

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Akimov D. Purchasers of artworks on the art market and their motivations 102

Varyvonchyk A., Bondar I., Kulik A. Artistic and cultural aspects of signs and symbols in creative art 108

Bardik M. The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image 115

Revenok N. Ethical problems of restoration and expert activities 122

Chumachenko O. "Entertainment" as an art phenomenon in the context of Renaissance discourse 129

Tarasenko Yu. Leisure in the context of art practices 134

CHOREOGRAPHY

Pavliuk T. Anglicization and canonization of ballroom dance, late 19th - early 20th century 140

Gutnyk I. Educating activity of Oleksandr Kolosok in Kyiv National University of Culture and Arts 146

MUSICAL ART

Moklytsia M. Inter-artistic theory of modernism: reflections on the book by Elena Korchova "Musical modernism as terra cognita" 152

Antonenko O., Antonenko M. Festivals of spiritual songs in socio-cultural space of Ukraine of the end of the XX - the beginning of the XXI centuries 161

Dubrovnyj T. The song genre in the work of Ukrainian composers of the first half of the XXth century: through the prism of folklore, kitsch, and hit ... 167

Mykulanynets L. Realization of life creative ideas in the scientific, cultural, and educational activity of Myroslava Kachur 174

Svitylo S. Preparation of lectures on musical arts in the class of vocal ensemble 180

Stepurko V. Narrative concepts of modern Ukrainian composers' creations under the influence of myths or socio-cultural environment 185

Bobul I. Variety and vocal art in the context of development mass culture 190

Tyshchenko M. Te Deum for mixed choir a cappella by Dmytro Stetsiuk in the context of Ukrainian religious music 197

Chakhoyan S. The specificity of improvisation parts in Italian baroque aria da capo 202

Ivanova L. Tradirionalism in structure of stile paradigms in the artistic thinking of the XXth century 209

Tushchenko M. Suit of Nikita Koshkin "Toys of the Prince" in the context of the dynamics of renewal of guitar art of the XX century 215

Datsenko P. Music education of Zhytomyr in terms of the creative period of Victor Kosenko in the city (dedicated to the 125th anniversary of his birth) 219

Aksiutina V. Music in Ukrainian ballet as a musicological problem: experience and perspectives of study 226

Likhuta I. Specifics of Production Activity of Soviet Chronotope 231

Maneliuk O. The creative activity of the choir class of Ivano-Frankivsk Vocational Music College named after Denys Sichynskyi 238

Jiang Zhaoyu "The Wanderings of San Mao" by Sanbao: the genre specificity of the Chinese original children's musical 244

Shcherbii S. Meters of Ukrainian children's choral art: Eleonora Vinogradova (on the occasion of the 90th anniversary) 250

STAGE ART

Khlystun O. Personal and communicative qualities of the showman: self-made man Larry King 256

Patsunov V. Stage direction as a phenomenon of theater of the XXI century 261

Melnychuk Yu. Directing concept as a way to create a figurative system of performance 267

Shtefyuk V. Specifics of interpretation of traditional eastern practices in European acting training 273

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3’2021

Редактори: ***Ж. З. Денисюк, А. С. Терещенко***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка ***А. С. Терещенко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 07.07.2021. Підп. до друку 14.07.2021. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 32,9.
Облік.-вид. арк. 30,53. Наклад 300 прим.