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 MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS
HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2022

Київ – 2022

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ. 2022. № 4. 171 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлено актуальні питання мистецтвознавства та культурології. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне набути 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. габілітований, професор (Польща); ***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, рецензують члени 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 № 29 від 29.11.2022)

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, 2022

© Автори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2 "19/20"
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269433

Цитування:
Герчанівська П. Е. Історична ідентичність у системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 3–7.

Gerchanivska P. (2022). Historical Identity in the Coordinate System of World Development. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 3–7 [in Ukrainian].

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3647-6265
nikipoilly77@hotmail.com

ІСТОРИЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У 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 в 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 в хронотопі. **Наукова новизна** полягає в концептуалізації феномену історичної ідентичності з позицій його темпоральності в контексті прискорення ідентифікаційних процесів. Розкрито інваріантну та варіативну природу феномену. **Висновки.** На основі меморіальної парадигми про безперервність історії в її кореляції із 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. in Cultural Studies, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Historical Identity in the Coordinate System of World Development

The aim of the work is to analyse 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. **The research methodology** is 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 chronotype. **The scientific novelty** lies in the conceptualisation 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 has been revealed. **Conclusions.** Based on the memorial paradigm of the continuity of history in its correlation with time, it has been shown that historical identity is a sociology-cultural construct, the key mechanism for the formation of which is the dichotomy of «memory-oblivion».

Key words: historical identity, collective identity, memory, oblivion, temporality.

Ідентичність – це відповідь на питання
про те, хто ми такі.

Герман Люббе

Актуальність теми дослідження. В епоху стрімких трансформацій у сучасному світі людина починає втрачати основні маркери, за допомогою яких вона визначає себе і своє місце в суспільстві. Усе складніше стає підтримувати внутрішню узгодженість і стійкість свого 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.

Аналіз досліджень і публікацій. У межах концепту виокремимо два рівні феномену – індивідуальну (особистісну) та групову (колективну) ідентичність. Під *індивідуальною ідентичністю* розуміють 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

© Герчанівська П. Е., 2022

процес ідентифікації, П. Катценштайн зазначає, що ідентичність «формується (а також змінюється із часом) завдяки взаємовідносинам людини зі значущими персонажами з її оточення» [3, 59].

Колективна ідентичність є сукупністю стійких рис, що дає змогу 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, основу якої становить суб'єктивне розуміння членами групи інтересів, завдань і функцій спільноти.

Метою роботи є аналіз системних характеристик історичної ідентичності як наукової категорії та осмислення її змістового ядра на підставі соціокультурної парадигми, що домінує в конкретний історичний період.

Виклад основного матеріалу. 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 та спрямовують людей на пошук і 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 й ін. Зі зміною життєвих умов виникають і дають про себе знати нові потреби, що детермінує розвиток варіаційного механізму ідентичності й зародження в надрах її наявних форм нових елементів, співзвучних із часом. Однак слід підкреслити, що видозмінюються другорядні системні елементи при збереженні 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 в його свідомості, відповідності інновацій соціокультурній специфіці суспільства.

Ідентичність передусім має духовний і світоглядний вимір. Вона відбиває домінуючі в цій спільності параметри та характеристики (спосіб життя, форми менталітету, культури, соціальної, економічної та політичної організації, філософії, релігії тощо), що забезпечують modus vivendi всіх членів суспільства. Формується ідентичність на основі панівної парадигми на перетині національно-історичної, соціально-психологічної, соціокультурної, політико-культурної та інших сфер. До її змісту входять, зокрема, усталені особливості національної культури, етнічні характеристики, звичаї, вірування, міфи та моральні імперативи.

У цьому випадку під парадигмою розуміють не соціально-філософську чи іншу теорію, а світоглядну основу суспільства в 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 [6]. 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 дає змогу їх ідентифікувати» [4].

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» [5, 51]. Історична ідентичність у цьому контексті є процесом 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 цього феномену. У такому контексті всі об'єкти не тільки являють собою єдність у часі, але й містять у собі тимчасовий протяг.

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

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

Християни час сприймають в історичному контексті – як форму буття, що відбиває послідовність 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 зворотний плин його неможливий.

Парадигма про лінійність і безперервність часу становить також основу мусульманського літочислення, проте ісламський календар має свої іманентні особливості: це місячний календар (на відміну від сонячного юліанського та григоріанського календарів); доба починається не опівночі, а із заходом сонця; за початок відліку приймають дату переселення пророка Мухаммеда й перших мусульман з Мекки до Медини (16 липня 622 р. н.е.).

У XVII–XVIII ст. під впливом ідей Р. Декарта, І. Ньютона, І. Лейбніца поняття часу отримує нове висвітлення: підкреслено 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 й часом. У XIX–XX ст., коли модернізм скинув з п'єдесталу Бога, а «смерть Бога» стала фундаментальною метафорою постмодерністської філософії, на перший план вийшла «філософія процесу» в різних його формах (лінійна, циркулярна, нелінійна моделі). Розвиток, еволюція стають ключовими поняттями в 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 не можливе без зв'язку з минулим: минуле надає значення сьогоденню, є інструментом для підтримки колективної ідентичності. Історичні факти входять до колективної пам'яті 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 із сьогоденням, орієнтує його в 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 та оцінка себе й навколишнього світу – це значною мірою продукт власної історії та культури, що передається з покоління в покоління. Деякі події в житті суспільства отримують статус «поворотних моментів історії» (революції, війни, кризові явища тощо). Однак ідеться

не про розрив з минулим, а лише зміну вектора розвитку суспільства, що веде до трансформації ідентичності.

Центральну позицію в меморіальній парадигмі посідає *міф про походження*. Ідея спільного походження, єдиних предків створює почуття солідарності людей. Недарма першими ритуалами в традиційних суспільствах були похоронні обряди, а першими місцями пам'яті – могили пращурів. Тут колективна пам'ять набуває ту саму просторово-часову фіксацію, що й Свята земля для християн чи Мекка для мусульман. З'єднання пам'яті з територією консолідує 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 в різні наративи. Одна й та сама історія може набувати різноманітного значення залежно від того, до якої сюжетної структури вона була включена, до якої культурної системи (цивілізації) належить суб'єкт, наприклад до східної моделі або західної. Саме в межах конструктивізму нацистська влада розробила концепцію щодо приналежності німців до «вищої (арійської) раси».

Важливим елементом конструювання ідентичності є *ступінь віддаленості минулого,* що 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» [8, 48]. Догляд углиб 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 та мусульманство однаковою мірою 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 зі стратегій формування політики ідентичності, здатної змінити (і навіть знищити) образ ідентичності, залежно 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: без свого минулого суспільство втрачає власну ідентичність. Тому обговорення проблеми історичної ідентичності не можливе поза концептами пам'яті й забуття.

У межах цього питання зупинимося 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 незгладимий слід у їх колективній свідомості, назавжди залишаючись у їх пам'яті, змінюючи їх майбутню ідентичність найбільш радикальним і незворотним чином» [1, 10].

Трансляція ідентичності значною мірою заснована на забутті, примиренні з травматичними сторінками свого минулого (війни, колоніалізм, переслідування іншодумців тощо). Травматизм пам'яті заражає суспільство хворобою пасеїзму – пристрастю до минулого, милуванням ним при зовнішній байдужості до сьогодення. При цьому 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 перероблює свої спогади, погоджуючи їх зі змінними факторами своєї рівноваги» [8, 337].

Ідентифікацію події як травматичну, що завдає непоправної шкоди самоідентифікації колективному суб'єктові, формують, як правило, зацікавлені групи, які володіють владою, а потім вона передається широким верствам суспільства. За С. Бойм, «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» [2].

Але не тільки травматизм пам'яті стає модератором забуття: багато спогадів із 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 визначають обставини нашого сьогодення. Соціальні групи, які з'являються на зміну зниклим, знаходять у пластах колективного досвіду події, що підтверджують легітимність їхніх парадигм. Це робить простір пам'яті історично зумовленим.

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

Наукова новизна статті полягає в концептуалізації феномену історичної ідентичності з позицій його темпоральності в контексті прискорення ідентифікаційних процесів; розкритті інваріантної та варіативної природи феномену.

Висновки. Отже, здійснена концептуалізація феномену історичної ідентичності з позицій його темпоральності в контексті прискорення ідентифікаційних процесів. Розкрито інваріантну та варіативну природу феномену. Обґрунтовано, що ключовою характеристикою ідентичності є темпоральність. На основі меморіальної парадигми про безперервність історії в її кореляції із часом показано, що історична ідентичність є соціокультурним конструктом, механізмом формування якого є дихотомія «пам'ять – забуття». Маніпулювання колективною пам'яттю є однією зі стратегій політики ідентифікації.

Література

1. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity / Alexander J., Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser and Piotr Sztompka. Berkeley and London : University of California Press, 2004. 327 p.
2. Boym S. Common Places: The Mythology of Everyday Life. Cambridge, London : Harvard University Press, 1995. 356 p.
3. Katzenstein P. J. The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics. New York : Columbia Press, 1996. 562 p.
4. Lübbe H. Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel : Schwarbe Verlag Basel, 2012. 368 s.
5. Misztal B. Theories of Social Remembering. Maidenhead-Philadelphia : Open University Press, 2003. 208 p.
6. Sartre J. P. L'etre et le neant. Essai d'ontologie phenomenologique. Paris : Éditions Gallimard, 1943. 675 p.
7. Szacka B. Czas przeszły: pamięć – mit. Warszawa : Instytut Studiów Politycznych PAN, 2006. 239 s.
8. Halbwachs M. On collective memory / edited, translated, and with an introduction by Lewis A. Coser. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992. 254 p.

References

1. Alexander, J. (2004). Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley and London, UK: University of California Press [in English].
2. Boym, S. (1995). Common Places: The Mythology of Everyday Life. Cambridge, London: Harvard University Press [in English].
3. Katzenstein, P.J. (1996). The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics. New York: Columbia Press [in English].
4. Lübbe, H. (2012). Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel: Schwarbe Verlag Basel [auf Deutsch].
5. Misztal, B. (2003). Theories of Social Remembering. Maidenhead-Philadelphia: Open University Press [in English].
6. Sartre, J.P. (1943). L'etre et le neant. Essai d'ontologie phenomenologique. Paris: Éditions Gallimard [en français].
7. Szacka, B. (2006). Czas przeszły: pamięć – mit. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN [po polsku].
8. Halbwachs, M. (1992). On collective memory. Chicago and London: The University of Chicago Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 04.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 077.5:355.486(47:477)"2022/..."](045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269432

Цитування:
Кислюк К. В., Божко Л. Д. Війна очима військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у Фейсбуку). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 8–14.

Kysliuk K., Bozhko L. (2022). War through the Eyes of the Military (Based on Photocontent of Official Pages of Infantry Brigades in the Armed Forces of Ukraine on Facebook). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 8–14 [in Ukrainian].

Кислюк Костянтин Володимирович,
доктор культурології, професор,
професор кафедри культурології
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0001-9092-6808
k_k_v@ukr.net

Божко Любов Дмитрівна,
доктор культурології, доцент,
завідувачка кафедри туристичного бізнесу
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0003-1989-350X
liubov_bozhko@xdak.ukr.education

ВІЙНА ОЧИМА ВІЙСЬКОВИХ (НА ОСНОВІ ФОТОКОНТЕНТУ ОФІЦІЙНИХ СТОРІНОК ПІХОТНИХ БРИГАД ЗСУ У ФЕЙСБУКУ)

Мета дослідження – визначити особливості мілітарної візії сучасного етапу російсько-української війни, «війни очима військових» як однієї зі складових сучасного «мультивізійного» її бачення. **Методологія дослідження** поєднала кількісні (контент-аналіз, статистичні обрахунки) і якісні (семіотико-семантичний аналіз) методи з культурологічною інтерпретацією результатів. **Наукова новизна** полягає в теоретичній реконструкції візуального образу «війни очима військових», що помітно відрізняється від повсякденних і публіцистичних припущень про нього. **Висновки.** У результаті кількісного аналізу фотоконтенту найпопулярнішої серед 23 піхотних бригад ЗСУ офіційної фейсбук-сторінки 93 ОМБ «Холодний Яр» автори дійшли висновку, що він формує особливу візію – війну очима військових. Парадоксально, що війна постає не як ланцюжок бойових дій з масованим застосуванням танків, артилерії, іншої зброї, наслідком чого є знищення максимальної кількості ворогів, а як особливий різновид людської екзистенції. Це стало наслідком перетину «мирних» переконань Operator, професійних медійників, котрі згенерували цей контент, і реальної бойової обстановки, у якій проходила зйомка. Означена візія виконує мотиваційну функцію для активної проукраїнської спільноти, котра є основною аудиторією цієї сторінки. Визнання особливостей інших візій активної фази російсько-української війни, наприклад суто журналістської, може стати актуальним напрямом подальших досліджень, важливим компонентом наукової формалізації сучасного погляду на неї.

Ключові слова: контент-аналіз, медіа, мілітарна візія, російсько-українська війна, українська культура, Фейсбук.

Kysliuk Kostiantyn, *Sc. D. of Culturology, Professor, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture;* ***Bozhko Liubov,*** *Sc. D. of Culturology, Associate Professor, Head of Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture*

War through the Eyes of the Military (Based on Photocontent of Official Pages of Infantry Brigades in the Armed Forces of Ukraine on Facebook)

The purpose of the paper is to definite the features of the military view of the current stage of the Russian-Ukrainian war, as one of the part of its contemporary «multiplex» vision. **The research methodology** combines quantitative (content analysis, statistical calculations) and qualitative (structural semiotic-semantic analysis) methods with culturological interpretation of the outcomes. Moreover, some personal observations of the authors on social platforms in Ukraine have been used. **The scientific novelty** consists in the theoretical reconstruction of the visual image of «war through the eyes of the military», which is markedly different from every day and journalistic assumptions about it. **Conclusions**. As a result of a quantitative content-analysis of the photocontent of the official Facebook-page of the Kholodny Yar 93rd separate mechanised brigade, the most popular among the 23 infantry brigades of the Armed Forces of Ukraine, the authors came to the conclusion that it forms a special point of view – «war through the eyes of the military». Paradoxically, the war does not look like a chain of combat operations with the massive use of tanks, artillery, and other weapons, the result of which is the destruction of the maximum number of enemies. It appears as a special type of human existence. This was the result of the intersection of the «peaceful» beliefs of the Operator, the professional media people who generated this content, and the real combat environment in which the shooting took place. The specified vision performs a motivational function for the active pro-Ukrainian community, which is the main audience of this page.

© Кислюк К. В., 2022
© Божко Л. Д., 2022

Recognition of the peculiarities of other visions of the Russian-Ukrainian war current phase, for example, a purely journalistic one, can become a relevant direction of further research, an important component of the scientific formalisation of the modern view of it.

Key words: content-analysis, media, military vision, Russian-Ukrainian war, Ukrainian culture, Facebook.

Актуальність теми дослідження. Набуття російсько-українською «гібридною війною» повномасштабного характеру, що загрожує самому існуванню незалежної держави, ставить перед науковцями багато питань. Зокрема, об'єктивне визначення причин, перебігу на наслідків цієї війни станеться після її завершення, а фіксація певних особливостей її відображення в медіакультурній площині необхідна вже зараз, хоча б у формі первинного узагальнення певного фактичного матеріалу для подальшого поглибленого його аналізу. Крім того, конче актуальними з теоретичного погляду є відмова від однобічного зображення війни лише у фреймах військової пропаганди та перехід до, так би мовити, «мультиплексного» бачення війни крізь призму різноманітних, соціокультурно зумовлених візій.

Аналіз досліджень і публікацій. Станом на вересень 2022 року увага світової спільноти до України ще не призвела до сплеску наукової активності щодо неї. Принаймні при пошуку в наукометричній базі даних Web of Science за ключовим словом Ukraine було отримано не надто відмінну кількість результатів за 2019–2022 роки (від 449 до 578). Найменший із цих показників у 2022 році, очевидно, віддзеркалив коротший проміжок часу для публікації (9 місяців замість 12). Авжеж, зарубіжні дослідники можуть дозволити собі повільне, відсторонене дослідження. З опублікованих (переважно в електронному форматі) за 2022 рік у режимі Open Access статей за сполученнями авторських ключових слів #Ukraine culture; #Ukraine media, #Ukraine conflict, #Ukraine crisis, #Ukraine war найбільша кількість (58) припала саме на останнє сполучення, демонструючи проукраїнськість позиції авторів публікацій і редакційних колегій. Науковими пріоритетами у вивченні «гарячої» фази російсько-української війни стали геополітичні [1], правові [2], економічні аспекти [3] та гуманітарна криза [4]. Найбільш цікаві для нас медійні питання були порушені в статті Марти Дичок та Єріна Чунга, які здійснили аналіз медіаефектів перших щоденних виступів Президента України Володимира Зеленського перед українською та зарубіжною авдиторією. Дослідники назвали їх «потужною зброєю проти дезінформаційної війни Росії проти України», що «сприяли консолідації українського суспільства та посиленню міжнародної допомоги». Крім того, було підраховано, що в 103 промовах найчастіше траплялись слова «Україна» (1062 рази) та «народ» (952) [5]. На нашу думку, ці цифри засвідчують загалом типову для періоду війн і конфліктів переорієнтацію з громадянсько-політичного на етнонаснажений рівень ідентичності. Останній якраз і відрізняється не тільки закцентованим ушануванням етнокультурної традиції, але й готовністю відстоювати її зі зброєю в руках. До певної міри цікавою є також публікація Р. Кравченко щодо способів пропагандистської проукраїнської консолідації українських науково-популярних телевізійних і ютуб-каналів подібної тематики [6]. Серед нечисленних українських гуманітарних дописів виокремимо статтю Ю. Половинчак та А. Берегельського, котрі наголошують на необхідності прискореної архівації візуального контенту соціальних медіа як «безцінного й унікального джерельного масиву для актуального та ретроспективного осмислення суспільного досвіду» [7, 24] .

Мета дослідження – визначити особливості мілітарної візії сучасного етапу російсько-української війни, «війни очима військових» як однієї зі складових сучасного «мультивізійного» її бачення.

Об'єктом дослідження стали офіційні фейсбук-сторінки основних ЗСУ – піхотних з'єднань (бригад). Не розглянуто сторінки новостворених військових частин, частин у стадії формування, частин Сил територіальної оборони, Національної гвардії, не піхотних армійських з'єднань (1 окрема танкова Сіверська бригада, 40 артилерійська бригада ім. Князя Вітовта тощо), сторінки оперативних командувань, спеціалізованого Інформаційного агентства Міністерства оборони України, сторінка Генерального штабу.

Предметом дослідження стала рубрика «Фото» на найпопулярнішій офіційній сторінці піхотних бригад ЗСУ за кількістю підписників – 93 ОМБ «Холодний Яр» (майже 203 тис.) (http://surl.li/demty). Генеральна вибіркова сукупність становила понад 500 фотозображень, зроблених у період з травня по вересень 2022 року. Понад 200 світлин за цей період у рубриці «Фото» з обрахунку були виключені. Невеликий її обсяг зумовлений необхідністю неодноразової ручної ідентифікації кожної візуальної одиниці.

Рис. 1. Зразок фото з офіційної інстаграм-сторінки 93 ОМБ, віднесеного до категорії «Люди»

Рис. 2. Зразок фото з офіційної інстаграм-сторінки 93 ОМБ, віднесеного до категорії «Наша техніка»

Рис. 3. Зразок фото з офіційної інстаграм-сторінки 93 ОМБ, віднесеного до категорії «Ландшафт»

Методологія дослідження поєднала кількісні (контент-аналіз, статистичні обрахунки) і якісні (семіотико-семантичний аналіз) методи з культурологічною інтерпретацією результатів. Було враховано особисті спостереження авторів над віддзеркаленням української культури в соціальних платформах упродовж останнього десятиліття.

Ми виокремили в досліджуваному фотоконтенті три великі категорії – «Люди», «Техніка», «Ландшафт», розбивши кожну з них на окремі позиції. Це дало змогу врахувати під час обрахунків питому вагу зображень з достатньо близьким змістом, але при цьому не втратити важливі деталі.

Головним критерій виокремлення став семіотико-семантичний підхід – розташування певного об’єкта / об’єктів, або spectrum, як змістового центру на денотативному рівні, або stadium, за відомою термінологією Ролана Барта [8]. Для уточнення змісту та часу виготовлення контенту було використано коментарі та пости, які супроводжували ці фото.

У фоторяді до постів тотожні за змістом зображення (наприклад, одні й ті самі люди) обраховані як одне. Водночас, залежно від контексту світлини однієї людини чи однієї події могли бути віднесені до різних рубрик. Наприклад, у фотоальбомі з концерту Святослава Вакарчука було обраховано по одному зображенню в рубрики «Жінки на війні», «У мирній обстановці», «Тварини», решта 12 зображень не була обрахована як типова.

Семіотико-семантичний аналіз світлин з офіційної сторінки 93 ОМБ «Холодний Яр» часто не збігався з авторським маркуванням цих зображень. Фото із невизначеною або двозначною ідентифікацією до вибіркової сукупності не були включені (рис. 1).

До категорії «Люди» ми віднесли такі теми:

«Люди на війні» – спонтанне фото захисників у бойовій обстановці на тлі військової техніки і зброї, а також «*Перекури на передовій»*. Окремо розглянуто *«Жінки на війні»*.

«Позування» – зі зброєю та спорядженням або без нього, на тлі техніки або без неї, що підкреслює особистість зображуваного.

«На бойових позиціях» – зображення людей в обладнаних в інженерному плані позиціях.

«У мирній обстановці» – фото з церемоній нагородження, концертів, культурних заходів, за участю капелана, з мирними мешканцями.

«Загиблі герої» – особисті фото загиблих героїв як на війні, так і в мирній обстановці, фото із жалобних церемоній.

До категорії «Техніка» було включено такі тематичні рубрики: «*Наша техніка*», «*Спорядження, зброя і боєприпаси*», українська й трофейна, «*Розбита ворожа техніка*». Трофейна військова техніка з моменту її ремонту була віднесена до рубрики *«Наша техніка»* (рис. 2).

Категорію «Ландшафт» склали такі теми: «*Елементи бойових дій»* (переважно вогонь артилерії, мінометів, вибухи, які з питань

безпеки Operator завжди подають на широкому ландшафтному тлі); «*Руїни*», «*Тварини*», *«Краєвиди війни»* з будь-якими ознаками ведення бойових дій (рис. 3).

Виклад основного матеріалу. Під дослідження підпали 23 бригади: 22 бригади Сухопутних і Десантно-Штурмових військ (механізовані, мотопіхотні, піхотні, гірсько-штурмові, десантно-штурмові, аеромобільні, повітрянодесантна) й одна бригада морської піхоти. З різних причин не було враховано дані ще однієї бригади морської піхоти та двох механізованих відповідно до довоєнної структури ЗСУ. Станом на початок лютого 2022 року до повномасштабних бойових дій, коли огляд цих сторінок було здійснено як робочий матеріал, загальна кількість їх підписників становила 375,6 тис. На момент написання статті наприкінці вересня 2022 року їхня кількість зросла до 922 тис., або у 2,5 рази. Найбільше зростання кількості підписників зафіксовано на сторінці 92 Окремої механізованої бригади (ОМБ) ім. кошового отамана Івана Сірка – у 7,1 раза. При цьому трійка найбільш популярних за кількістю підписників офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ порівняно з лютим 2022 року у вересні 2022-го не змінилася: 93 ОМБ «Холодний Яр» (наразі майже 203 тис. підписників); 72 ОМБ ім. Чорних Запорожців (89 тис.); 10 Окрема гірсько-штурмова бригада (78 тис.).

З 23 бригад одна не вела дописів на своїй офіційній сторінці зовсім, дві – не оновлювали їх тривалий час. Режим щоденних дописів було визначено в семи бригад: 30,4% від загальної кількості розглядуваних і 35% від кількості тих, хто вів дописи. Інші робили дописи один раз на декілька днів (від 2–3 до 5–6), іноді роблячи триваліші перерви.

Акаунти в інших соціальних мережах: Instagram, Youtube, TikTok, Twitter – мали також сім бригад. Але їх аудиторія виявилась незрівнянно меншою. Наприклад, єдиний армійський твіттер в 93О МБР «Холодний Яр» мав лише 24 підписники, а ютуб-канал 53 ОМБ ім. князя Володимира Мономаха – жодного. Водночас відео «Холодноярці ліквідовують «музикантів» на ютуб-каналі бригади (http://surl.li/demue) набрало 1,1 млн переглядів. Натомість репости фото з офіційної фейсбук-сторінки бригади, які стали предметом нашого контент-аналізу, на акаунті цієї бригади в інстаграмі (http://surl.li/demui), отримали лише до 4300 лайків. Щоправда, саме на цій соціальній платформі візуальний контент 93 ОМБ постійно коментують іноземні користувачі.

Головною особливістю розглядуваного контенту є те, що рубрика «Фото» на офіційних сторінках армійських бригад складається нині лише з фото до постів, які робили професійні медійники за сприяння пресслужби бригади. Через це кожен з розглядуваних візуальних образів є постановним і конструктивним, складається як із певних стереотипізованих медіаелементів, так і зафіксованих технічними засобами зйомки унікальних реальних образів. Проте, за нашими спостереженнями, візуальні масиви загалом формуються спонтанно, принагідно значимим у певний момент подіям, наприклад тривала стійка оборона або успішний контрнаступ, а також усталеним підходам щодо потреби обов'язкової згадки усіх родів військ: піхоти, танків, артилерії.

Отримані результати контент-аналізу частини рубрики «Фото» на офіційній фейсбук-сторінці 93 ОМБ «Холодний Яр» (травень – вересень 2022 р.) ми підсумували в табл. 1.

Таблиця 1

Результати контент-аналізу частини рубрики «Фото» на офіційній фейсбук-сторінці 93 ОМБ «Холодний Яр» (травень – вересень 2022 р.)

Назва тематичної рубрики	Відсоток від загальної кількості	Кількість зображень
1	2	3
Люди		
Люди на війні	21%	118
Перекури на передовій	2,7%	15
Позування	17,5%	98
На бойових позиціях	5%	28
У мирній обстановці	6,8%	38
Жінки на війні	1,4%	8
Загиблі герої	3,9%	22
Техніка		
Наша техніка	10,5%	59

1	2	3
Спорядження, зброя, боєприпаси, наші і трофейні	5,4%	30
Розбита ворожа техніка та спорядження	8,8%	49
Ландшафт		
Елементи бойових дій	4,1%	23
Руїни	2,9%	16
Тварини	1,6%	9
Краєвиди війни	8,4%	47
Разом	**100%**	**560**

У прикінцевому підсумку зображення в категорії «Люди» становили 58,3% від загальної кількості обрахованих зображень; у категорії «Техніка» – 24,7%; у категорії «Ландшафт» – 17%.

На нашу думку, це означає, що візія «Війна очима військових» відрізняється від повсякденних і публіцистичних припущень щодо неї. По-перше, війна постає не як ланцюжок бойових дій з масованим застосуванням танків, артилерії, іншої зброї, наслідком якого є знищення максимальної кількості ворогів і ворожої техніки, а як особливий різновид людської екзистенції. По-друге, від наслідків бойових дій потерпає не тільки ворожа армія, а ще значною мірою – український ландшафт. По-третє, війна не призводить до надто масових втрат з української сторони. По-четверте, війна є суто «чоловічою роботою». Напередодні повномасштабного вторгнення 15% військослужбовців ЗСУ становили жінки [9], котрі успішно опанували нові спеціальності та просувались щаблинами військової ієрархії. А в травні 2022 року цей показник зріс до 20% [10]. Проте контраверсійна доля наказу Міноборони України про постановку жінок певних спеціальностей на військовий облік, результати контент-аналізу одного з авторів «жіночих мілітарі» на офіційних і приватних фейсбук-акаунтах у лютому 2022 року щодо переважання на цих зображеннях не бойових дій, а традиційних для жінок видів діяльності та простого позування [11, 137] спонукають вважати, що ідеї третьої хвилі фемінізму – фемінізму рівного доступу – не знаходять однозначної підтримки в українській армії та українському суспільстві.

Припустимо, що чималою мірою зміст військової візії війни зумовлений такими чинниками. З однієї сторони, він надиктований позицією Operator – того, хто знімає, за термінологією Ролана Барта. Значну частину фотоконтенту відзняли професійні журналісти, котрі більшу частину часу проводять у мирній обстановці і підсвідомо намагаються перенести ці уявлення на свою творчість. Навіть перебуваючи на момент зйомки на передовій, вони не були безпосередніми свідками бойових дій високої інтенсивності. З міркувань безпеки не показували їм і велику кількість української військової техніки. З іншої сторони, воєнна обстановка коригувала напрям зйомки, що відрізнялось від запланованого. Наприклад, могли позначитись відсутність достатньої кількості тематичних сцен «У мирній обстановці» або наявність великого вибору «мальовничих» локацій з руїнами та понівеченими бойовими діями краєвидами. Нарешті, висвітлення бойової дій за участю різних родів військ не могло обійтися без фотозображень їх особового складу.

Ще одне питання, яке підлягає розгляду, – ефект впливу на масову авдиторію розглядуваної візії «війни очима військових». Як відомо, від часів Революції Гідності фейсбук став не тільки найпопулярнішою, але й найвпливовішою соціальною платформою для українців. Формально такі позиції він зберігає і 2022 року: станом на серпень 2022 року контролює 43,12% інтернет-трафіку – більше, ніж ютуб, інстаграм і твіттер разом узяті [12]. У своєму відомому звіті Digital-22: Ukraine від агенцій We are Social, Hootsuite та інших партнерів ідеться про те, що фейсбук-авдиторія (15,45 млн) охоплює майже половину всіх інтернет-користувачів України. 60,5% цієї авдиторії – жінки, 39,5% – чоловіки [13].

Проте слід враховувати, що функції фесбуку щодо висвітлення російсько-української війни в різні фази її перебігу суттєво змінились через пришвидшену адаптацію до неї медійного простору та офіційних структур. Очевидно, що фейсбук, на відміну від 2014 і 2015 років – періоду проведення на Сході країни так званої антитерористичної операції, втратив інформаційну пріоритетність щодо висвітлення перебігу бойових дій. Як зазначено в масштабному опитуванні Київського

міжнародного інституту соціології, нині переважають онлайн-канали інформації, особливо для молодіжних вікових груп. Якщо аналізувати сумарний час споживання новин у соціальних мережах (і брати його за 100%), то 41% припадає на телеграм, 37% – на ютуб, а на фейсбук – тільки 12% (ще 6% припадає на вайбер, а на всі інші мережі, разом узяті, – 3%) [14]. Натомість, за нашими спостереженнями, фейсбук продовжує виконувати волонтерську функцію збирання різноманітної допомоги для ЗСУ; комунікативну – для рідних і близьких певних військових частин і з'єднань, функцію пошуку зниклих безвісти (у попередні роки через значно менший масштаб цього явища вона не була настільки помітною). Але всі ці функції фейсбук виконує відокремлено від офіційних сторінок військових структур, через спеціалізовані спільноти (наприклад волонтерську організацію «Повернись живим», яка має майже 3,6 млн підписників, http://surl.li/demum). Пропагандистська функція офіційних фейсбук-сторінок військових формувань має свою специфіку. Оскільки їх користувачі, як правило, становлять активну проукраїнську спільноту, радше може йтися не про переконання в чомусь, а про мотиваційний вплив, підтримку вже наявних поглядів. Це яскраво засвідчують фактично повна відсутність репостів зображень іншими користувачами та численні «обережні» коментарі на кшталт «Боже, бережи вас усіх!»

Висновки. У результаті кількісного аналізу фотоконтенту найпопулярнішої серед 23 піхотних бригад ЗСУ офіційної фейсбук-сторінки 93 ОМБ «Холодний Яр» ми дійшли висновку, що він формує особливу візію – війну очима військових. Парадоксально, що війна постає не як ланцюжок бойових дій з масовим застосуванням власної техніки, спорядження та, як наслідок, знищення максимальної кількості ворогів, а як особливий різновид людської екзистенції. Це стало наслідком перетину «мирних» переконань Operator, професійних медійників, котрі згенерували цей контент, і реальної бойової обстановки, у якій проводилась зйомка. Означена візія виконує мотиваційну функцію для активної проукраїнської спільноти, котра є основною аудиторією цієї сторінки.

Визнання особливостей інших візій активної фази російсько-української війни, наприклад, суто журналістської, може стати актуальним напрямом для подальших досліджень, важливим елементом наукової формалізації сучасного «мультиплексного» погляду на неї.

Література

1. Flockhart T., Korosteleva E. A. War in Ukraine: Putin and the multi-order world. Contemporary Security Policy. 2022. Vol. 43 (3). P. 466–481.
2. Bufacchi Vittorio. War crimes in Ukraine: is Putin responsible?// Journal of Political Power. DOI: https://doi.org/10.1080/2158379X.2022.2105495.
3. Ben Hassen T., El Bilali H. Impacts of the Russia-Ukraine War on Global Food Security: Towards More Sustainable and Resilient Food Systems? Foods. 2022. Vol. 11, 2301. DOI: https://doi.org/10.3390/foods11152301.
4. Patel SS, Erickson TB. The new humanitarian crisis in Ukraine: coping with the public health impact of hybrid warfare, mass migration, and mental health trauma. Disaster Med Public Health Prep. 2022. DOI: https://doi.org/10.1017/dmp.2022.70.
5. Dyczok M., Chung Y. Zelens′kyi uses his communication skills as a weapon of war. Canadian Slavonic Papers. 2022. DOI: https://doi.org/10.1080/00085006.2022.2106699.
6. Kravchenko R. (2022) Ukrainian scientific TV programs and YouTube channels as a distraction from war news on Russia's invasion of Ukraine: a survey-based observational study and a content analysis. Science Editing. 2022. Vol. 9(2). P. 136–141. DOI: https://doi.org/10.6087/kcse.278.
7. Половинчак Ю., Берегельський А. Візуальний контент соціальних медіа як об'єкт бібліотечного депонування (на базі матеріалів висвітлення подій війни 2022 р. Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 2022. Вип. 63. С. 23–32.
8. Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії. URL: https://moksop.org/product/rolan-bart-camera-lucida-notuvannia-fotohrafii/ (дата звернення: 27.09.2022).
9. Національний план дій з виконання резолюції Ради Безпеки ООН 1325 «Жінки, мир, безпека» на період до 2025 року, затверджений розпорядженням КМУ № 1544-р від 28.10.2021. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1544-2020-p#Text (дата звернення: 27.09.2022).
10. Зеленська О. «Чи знали ви, що першою жінкою-офіцером у Європі була українка?». URL: https://t.me/FirstLadyOfUkraine/508 (дата звернення: 27.09.2022).
11. Кислюк К. В. Українські особливості «жіночого мілітарі» в соціальній мережі Facebook. Питання культурології. 2022. Вип. 39. С. 128–140. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256907.
12. Statcounter GlobalStates. Social media Stats Ukraine august 2021 – august 2022. URL: https://gs.statcounter.com/social-media-stats/all/ukraine (дата звернення: 27.09.2022).

13. Digital 2022: Ukraine. URL: https://data reportal.com/reports/digital-2022-ukraine?rq=Ukraine (дата звернення: 27.09.2022).

14. КМІС. Демократія, права і свободи громадян та медіаспоживання в умовах війни. URL: https://www.kiis.com.ua/materials/pr/20220817_z/Дослідження%20Демократія%2С%20права%20і%20свободи%20громадян%20та%20медіаспоживання%20в%20умовах%20війни.pdf (дата звернення: 27.09.2022).

References

1. Flockhart, Trine, Korosteleva, Elena A. (2022). War in Ukraine: Putin and the multi-order world. Contemporary Security Policy, 43(3). 466–481. Retrieved from: https://doi.org/10.1080/13523260.2022.2091591 [in English].

2. Bufacchi, Vittorio (2022). War crimes in Ukraine: is Putin responsible? Journal of Political Power. Retrieved from: https://doi.org 10.1080/2158379X.2022.2105495 [in English].

3. Ben Hassen, T., El Bilali, H. (2022). Impacts of the Russia-Ukraine War on Global Food Security: Towards More Sustainable and Resilient Food Systems? Foods,. 11, 2301. Retrieved from: https://doi.org/10.3390/ foods11152301 [in English].

4. Patel, SS, Erickson, TB. (2022). The new humanitarian crisis in Ukraine: coping with the public health impact of hybrid warfare, mass migration, and mental health trauma. Disaster Med Public Health Prep. Retrieved from: https://doi.org/10.1017/dmp.2022.70 [in English].

5. Dyczok, M., Chung, Y. (2022). Zelens′kyi uses his communication skills as a weapon of war. Canadian Slavonic Papers. Retrieved from: https://doi.org/10.1080/00085006.2022.2106699 [in English].

6. Kravchenko, R. (2022). Ukrainian scientific TV programs and YouTube channels as a distraction from war news on Russia's invasion of Ukraine: a survey-based observational study and a content analysis. Science Editing, 9(2), 136–141. Retrieved from: https://doi.org/10.6087/kcse.278 [in English].

7. Polovynchak, Ju., Beregheljsjkyj, A. (2022). Vizualjnyj kontent socialjnykh media jak ob'jekt bibliotechnogho deponuvannja (na bazi materialiv vysvitlennja podij vijny 2022 r. Naukovi praci Nacionaljnoji biblioteky Ukrajiny imeni V. I. Vernadsjkogho, 63, 23–32. Retrieved from: https://doi.org/10. 15407/np.63.023 [in Ukrainian].

8. Bart, R. (1997). Camera Lucida. Notation of the photo. Retrieved from: https://moksop.org/product/rolan-bart-camera-lucida-notuvannia-fotohrafii/ [in Ukrainian].

9. Nacionaljnyj plan dij z vykonannja rezoljuciji Rady Bezpeky OON 1325 «Zhinky, myr, bezpeka» na period do 2025 roku, zatverdzhenyj rozporjadzhennjam KMU # 1544-r vid 28 zhovtnja 2021 r. (2021). Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1544-2020-r#Text [in Ukrainian].

10. Zelensjka, O. (2022). «Chy znaly vy, shho pershoju zhinkoju-oficerom u Jevropi bula ukrajinka?». Retrieved from: https://t.me/FirstLadyOfUkraine/508 [in Ukrainian].

11. Kysljuk, K. V. (2022). Ukrajinsjki osoblyvosti «zhinochogho militari» v socialjnij merezhi Facebook. Pytannja kuljturologhiji, 39, 128–140. Retrieved from: https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256907 [in Ukrainian].

12. Statcounter GlobalStates (2022). Social media Stats Ukraine august 2021 – august 2022. Retrieved from: https://gs.statcounter.com/social-media-stats/all/ukraine [in English].

13. Digital 2022: Ukraine. (2022). Retrieved from: https://datareportal.com/reports/digital-2022-ukraine?rq=Ukraine [in English].

14. KMIS. (2022). Demokratija, prava i svobody ghromadjan ta mediaspozhyvannja v umovakh vijny. Retrieved from: https://www.kiis.com.ua/materials/pr/20220817_z/Doslidzhennja%20Demokratija%2C%20prava%20i%20svobody%20ghromadjan%20ta%20mediaspozhyvannja%20v%20umovakh%20vijny.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 792:[808.5+81'234]
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269431

Цитування:
Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 15–20.

Sadovenko S., Poriadchenko L. (2022). Culturological reflection on creative interaction between director and actor: neurolinguistic technologies as cultural-creating paradigm in the field of stage arts. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 15–20 [in Ukrainian].

Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності та кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
https://orcid.org/0000-0001-9166-5259
svetlanasadovenko@ukr.net

Порядченко Леся Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0001-8596-8907
l.poriadchenko@kubg.edu.ua

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА ТА АКТОРА: НЕЙРОЛІНГВІСТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧА ПАРАДИГМА В ГАЛУЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті полягає в проведенні культурологічної рефлексії щодо технології нейролінгвістичної взаємодії режисера та актора в процесі міжособистісної комунікації під час роботи над постановкою вистави. **Методологія дослідження** відповідно до культурологічного дискурсу базується на використанні комплексу загальнонаукових та конкретнонаукових методів. З метою дослідження проблеми в історичній послідовності застосовано історичний метод. Висвітлення та аналітичний вимір складових компонентів досліджуваної проблеми потребували застосування системно-аналітичного методу. З метою вивчення нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми в галузі сценічного мистецтва застосовано системно-структурний метод аналізу системи взаємопов'язаних і взаємодіючих елементів. Герменевтичний метод застосовано щодо культурологічної рефлексії творчої взаємодії режисера й актора та інтерпретації теоретичних положень досліджуваної проблеми. Для виведення загальних висновків статті застосовано метод узагальнення. **Наукова новизна** полягає в культурологічній рефлексії творчої взаємодії режисера й актора та розгляді нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми в галузі сценічного мистецтва. **Висновки.** Аналіз порушеного в статті питання щодо культурологічної рефлексії творчої взаємодії режисера й актора дав змогу констатувати важливість використання нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми в галузі сценічного мистецтва. З'ясовано, що нейролінгвістичні технології, незалежно від конкретної мети чи змісту, безпосередньо спрямовані на творчу взаємодію режисера й актора, становлять гармонічну цілісність та завжди можуть бути використані задля встановлення творчого тандему під час постановки вистави. Показано, що використання нейролінгвістичних технологій у процесі комунікації сприятиме кращому взаєморозумінню між суб'єктами творчого процесу й протегуватиме чіткий взаємозв'язок між режисером та актором під час роботи над постановкою вистави. Урахування нейролінгвістичних особливостей пріоритетного сенсорного каналу актора, використання у творчому процесі технік віддзеркалення, підлаштування та якоріння отриманого результату дозволять встановити рапорт між режисером та актором, а режисер зможе усвідомлено вести актора протягом усього творчого процесу, що сприятиме абсолютній взаємодії актора й режисера. Отже, культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора уможливила висвітлення комплексу художніх принципів, які чітко працюють, є адекватними щодо їх призначення, продукують дієві результати та цілком відповідають характеру та змісту культуротворчої парадигми сучасного сценічного мистецтва.

Ключові слова: культурологічна рефлексія, нейролінгвістичні технології, творча взаємодія, актор, режисер, культурологія, сценічне мистецтво, культуротворча парадигма.

Sadovenko Svitlana, *Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Directing and Performing Arts of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Honored Art Worker of Ukraine;* ***Poriadchenko Lesya,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Borys Hrinchenko Kyiv University*

© Садовенко С. М., 2022
© Порядченко Л. А., 2022

Culturological Reflection on Creative Interaction between Director and Actor: Neurolinguistic Technologies as Cultural-Creating Paradigm in the Field of Stage Arts

The purpose of the article is to conduct a cultural reflection on the technology of neurolinguistic interaction between the director and the actor in the process of interpersonal communication when working on staging a performance. **The methodology of research is** in accordance with the culturological discourse and is based on the application of a set of general scientific methods for specific scientific methods. In order to study the problem in historical sequence, the historical method is applied. Illumination and analytical measurement of the constituent components of the problem under study required the use of a system-analytical method. In order to study neurolinguistic technologies as a cultural paradigm in the field of performing arts, a system-structural method for analysing a system of interconnected and interacting elements is applied. The hermeneutic method is used for cultural reflection of the creative interaction between the director and the actor and the interpretation of the theoretical provisions of the problem under study. To draw the general conclusions of the study, the method of generalisation is applied. **Scientific novelty** lies in the cultural reflection of the creative interaction between the director and the actor and the consideration of neurolinguistic technologies as a cultural paradigm in the field of performing arts. **Conclusions.** An analysis of the question raised in the article about the cultural reflection of the creative interaction between the director and the actor made it possible to state the importance of using neurolinguistic technologies as a cultural paradigm in the field of performing arts. It was found that neurolinguistic technologies, regardless of the specific purpose or content, are directly aimed at the creative interaction between the director and the actor, constitute a harmonic integrity and can always be used to establish a creative tandem when staging a performance. It is shown that the use of neurolinguistic technologies in the process of communication will contribute to a better mutual understanding between the subjects of the creative process and will favour a clear relationship between the director and the actor when working on the performance. Taking into account the neurolinguistic features of the actor's priority sensory channel, using the techniques of reflection, adjustment and anchoring of the result obtained in the creative process will contribute to establishing a rapport between the director and the actor, will allow the director to consciously lead the actor throughout the entire creative process of working on staging the performance and will lead to the interaction between the director and the actor. Consequently, the culturological reflection of the creative interaction between the director and the actor made it possible to illuminate the complex of artistic principles that clearly work, are adequate to their purpose, give effective results and fully correspond to the nature and content of the cultural paradigm of modern stage art.

Key words: culturological reflection, neurolinguistic technologies, creative interaction, actor, director, culturology, performing arts, cultural paradigm.

Актуальність теми дослідження. Завдання режисера полягає в тому, щоб «допомагати творчості акторів, контролювати та узгоджувати їх дії, спостерігаючи за тим, щоб вони органічно виростали із єдиного художнього зерна драми так, як і все зовнішнє оформлення вистави» (за К. Станіславським) [4; 5]. Сучасні науковці і практики також зауважують на тому, що основу режисури становить «здатність режисера до перенесення на себе всіх процесів акторської творчості» [1, 88]. Отже, одним із пріоритетних завдань міжособистісного спілкування режисера з актором є встановлення тісного контакту комунікації і взаєморозуміння в роботі над реалізацією творчого задуму постановки вистави. Утім необхідно розуміти, що кожна людина, будь-то актор чи режисер, – це насамперед окрема унікальна особистість, зі своїм характером, життєвим досвідом, світосприйняттям.

Кожній конкретній особистості притаманна та чи інша система уявлень, яка залежить від її реакції на подразники навколишнього світу, зокрема світ речей, образів, слів та звуків. Відтак в особистості, у якої переважає візуальне світосприймання, відчуття виникають у вигляді образів. Домінують у цьому випадку рецептори зору. У людини, яка під час спілкування першочергово звертає увагу на слова і звуки, превалює аудіальна система сприймання навколишнього світу. Панівним рецептором у неї є слух. У людей з полімодальною системою сприйняття подразників навколишнього середовища переважають узагальнені уявлення та мисленнєві процеси. За пріоритетності кінестетичного світосприйняття домінують рухові відчуття (за Дж. О'Коннором).

Бачення особливостей виконання тих чи інших технік акторської гри актор і режисер можуть відчувати і сприймати в реалізації по-різному. Це подеколи може призводити до непорозумінь, і в процесі творчої взаємодії можуть виникати певні навіть конфліктні ситуації між актором і режисером. Задля уникнення небажаних протистоянь інтересів чи різночитань під час роботи над постановкою вистави режисерові в процесі комунікації з акторами слушно послуговуватися методами та прийомами нейролінгвістики.

Отже, культурологічна рефлексія щодо проблеми використання нейролінгвістичних технологій у різних сферах життєдіяльності людини в сьогоденні, зокрема питання психоемоційної взаємодії режисера та актора в процесі досягнення найбільш продуктивних

результатів у роботі над творчою постановкою вистави, є реально *актуальною.*

Аналіз досліджень і публікацій. Річард Бендлер і Джон Гріндер у 1970-роках на основі аналізу психотерапевтичних праць Вірджинії Сатір, Фріца Перлса та Мілтона Еріксона розвинули технологію нейролінгвістики й описали особливості її використання в життєдіяльності людини [6]. Відповідно до досліджень Дж. Гріндера, Р. Ділтса, В. Сатір, Дж. О'Коннора, Дж. Сеймора та інших науковців, технології нейролінгвістики містять послідовність дій, що відповідають визначеним умовам, а саме: вони працюють й адекватно до їх призначення дають дієві результати; опис технологій настільки спрощений, що, використовуючи їх покроково, кожен може досягти бажаного; в усіх вправах закладений критерій мінімалізму, тому для досягнення результату необхідно виконати елементарні дії; нейролінгвістичні технології не залежать від конкретної мети чи змісту, адже спрямовані безпосередньо на процес, відтак можуть бути використані завжди й усюди.

Мета статті полягає в проведенні культурологічної рефлексії щодо технології нейролінгвістичної взаємодії режисера та актора в процесі міжособистісної комунікації під час роботи над постановкою вистави. Поставлена мета зумовила виокремлення завдань, серед яких, зокрема: охарактеризувати нейролінгвістичні технології як культуротворчу парадигму, що сприятиме встановленню психологічно-мистецької єдності актора і режисера в роботі над постановкою вистави; запропонувати механізми нейролінгвістичного ведення актора режисером задля реалізації творчого задуму.

Виклад основного матеріалу. У праці «Культурологічний вимір нейролінгвістичного програмування в триєдності взаємодії режисера, актора, глядача» ми розпочали розгляд нейролінгвістичних особливостей взаємовпливу режисера на актора та актора на глядача крізь призму пріоритетного сенсорного каналу й репрезентативних систем сприймання та відтворення інформації. У статті наголошено, що врахування особливостей аудіального, візуального, кінестетичного чи дигітального сенсорного каналу під час роботи над роллю та її відтворення сприяє кращому й швидшому взаєморозумінню всіх учасників мистецького процесу постановки спектаклю [2].

Нині роль театрального та кінорежисера постійно підвищується, адже «високою є його відповідальність за підбір актуального, співзвучного часові репертуару» [3, 23]. Створюючи «в процесі режисерської творчості <…> новітній твір сучасного мистецтва – театральну виставу» [3, 23], режисер покликаний завжди вивчати різноманітні методики психологічного впливу та взаєморозуміння з актором у процесі роботи. Однією з таких психологічних технологій взаємовпливу та встановлення продуктивних взаємозв'язків є підлаштування, що входить до структури нейролінгвістики. Режисер, орієнтуючись на репрезентативні системи сприймання (візуальні, аудіальні, кінестетичні) та відтворення інформації, завдяки яким кожна людина сприймає зовнішнє середовище, має можливість впливати саме на ту репрезентативну систему, що притаманна кожному, окремо взятому акторові. Відтак він зможе виконати підлаштування до специфіки психологічного сприйняття та відтворення індивідуальності актора і спрямувати його реалізацію творчого задуму п'єси так, як вбачає сам режисер. Важливою умовою здійснення підлаштування режисера до актора є використання під час спілкування саме тих лексичних одиниць, які відповідають провідній репрезентативній системі співучасника творчого процесу. Тобто слова та предикати, які вживає в мовленні режисер, мають віддзеркалювати світосприйняття актора.

Якщо режисер, прислухавшись до мовлення актора, розпізнає в ньому саме візуальну модальність, тобто в його побутовому мовленні переважають фрази: «мені здається», «я помітив», «у мене сформувалась загальна картина» тощо, у такому разі він має враховувати в спілкуванні той факт, що цей актор переважно сприймає та запам'ятовує інформацію за допомогою образів і картин, а відтак комунікація з ним за допомогою звуків приречена на фіаско.

Актор з переважною візуальною системою сприйняття матиме певні труднощі у виконанні завдань, які стосуються використання лише слухового аналізатора. Щоб полегшити йому виконання подібних доручень, режисер має забезпечити співпрацю з актором хоча б мінімальним зоровим сприйняттям інформації і пам'ятати, що усні поради й зауваження, не підкріплені зоровими образами, акторові буде сприймати досить складно.

У процесі спілкування з акторами, у яких переважає візуальна репрезентативна система сприйняття і відтворення інформації, доречно вживати такі слова, як «дивитися», «бачити», «виглядати» тощо. Режисер має вести розмову з актором-візуалом, використовуючи наочні образи, для того щоб він мав можливість

«побачити» всю необхідну інформацію, і лише після цього вимагати від нього реалізації тих чи інших творчих задумів. Під час творчої співпраці з таким актором режисер може використовувати наочність та демонстраційні матеріали. У цьому випадку доречним буде пояснення техніки акторської гри особистим прикладом виконання пластики рухів та поведінки героя.

Враховуючи заздалегідь визначену репрезентативну систему, режисер може віднайти предикати, які повністю відповідатимуть конкретному акторові. Наприклад, для спілкування з кінестетиками доречно використовувати мовленнєві засоби на кшталт «комфортно», «відчувати», «тепло», «під враженням» тощо. Акторам-кінестетикам краще вдасться зрозуміти творчий задум, відчувши роль на собі: доторкнутись до тих предметів та об'єктів, що оточували його героя.

Для представників аудіального типу сприйняття більш впливовими стануть мовні пояснення, аніж предмети, об'єкти та картини. Режисерові під час спілкування з аудіалом доречно використовувати у власному мовленні слова: «чути», «слухати», «звучати» тощо, що допоможе акторові-аудіалу краще сприйняти та зрозуміти інформацію. Відтак режисер у роботі з акторами має задіювати всі види репрезентативних систем, для того щоб його почули аудіали, побачили візуали та відчули кінестетики.

Задля підлаштування до поведінкових реакцій та в подальшому творчому веденні актора режисер має сформувати здатність спостерігати й помічати зовнішні поведінкові ознаки людей, простежувати їх, щоб потім наділяти їх відповідним змістом. У нейролінгвістиці таку здатність називають *сенсорною гостротою*. Саме завдяки розвиненій сенсорній гостроті режисер зможе поспостерігати та дослідити особливості зовнішніх проявів поведінки актора: його дихання, зміну кольору обличчя, найменші зміни м'язового тонусу, форми нижньої губи, варіації звучання і тональності голосу під час спілкування. Отримані психосенсорні показники дадуть можливість режисерові виконати елементарну калібровку до актора – налаштуватися на його стан та інші внутрішні операції з обробки сенсорної інформації. Калібровка здійснюється на основі попереднього спостереження за репрезентативними системами людини та її зовнішніми невербальними сигналами. Так у творчій взаємодії з актором режисер поступово підлаштується під відображення його психоемоційного стану, здійснивши віддзеркалювання зовнішньої та внутрішньої поведінки.

Під час перехресного віддзеркалювання наслідують вираз обличчя, тональність голосу, ритмічність і частоту дихання та частоту кліпання очима. Це налаштовує співучасника творчої праці на психологічну довіру до режисера та сприяє встановленню первинної форми приєднання (прилаштування / підлаштування). Підлаштування в нейролінгвістиці визначають як встановлення та підтримку рапорту з іншою людиною шляхом приєднання до її моделі світу, мови, переконання, цінностей, справжніх переживань тощо. Підлаштування відіграє критичне значення під час утворення рапорту (Д. Гріндер, Р. Бендлер) [6]. Рапорт виникає внаслідок підлаштування, віддзеркалювання і приєднання до особливостей мовлення і поведінки іншої людини, стану емпатії чи сприйняття іншої позиції. Кожна людина – індивідуальність і має свою унікальну карту реальності, репрезентацію світу, що базується на узагальненні життєвого досвіду, сукупності принципів діяльності людини. Важливе значення у встановленні рапорту має врахування ключів доступу – інформації, яка допомагає зрозуміти суб'єктивні структури людини (ключі очного доступу, предикати дихання, пози, жести, міміка, тон, тональність голосу тощо). Здійснюючи в культуротворчому процесі прийняття визначених параметрів виражальних засобів (поведінки, слів тощо), режисер зможе домогтися посилення рапорту з актором – відчуття зв'язку, взаємності, довіри.

Під час приєднання режисер має повторювати фізіологічні особливості поведінки актора. Наприклад, копіювати його позу, жести, міміку, налаштовуватися на ритмічність дихання та відтворювати фізіологічні особливості голосу: тональність, висоту, швидкість мовлення, тембр голосу та його гучність.

Результатом приєднання, або встановлення рапорту, буде зворотна реакція респондента. У нейролінгвістиці цей етап носить назву конгруентність. *Конгруентність* – стан, у якому слова людини відповідають її діям, її невербальні сигнали та вербальні твердження відповідають одне одному [6]; стан цілісності, адекватності, внутрішньої гармонії, відсутності конфлікту. Тобто актор у творчій взаємодії з режисером уже не відчуватиме внутрішнього конфлікту чи протистояння при реалізації творчого задуму, який пропонує режисер. Як результат, дует актора та режисера буде

взаємодіяти на одній психологічно-емоційній хвилі. Режисер у подальшому вестиме актора у його творчій діяльності відповідно до потреб вистави.

Професія актора є безкінечно багатогранною. Актор повинен постійно спостерігати за людьми, вивчати їхні манери, звички, поведінку, враховувати професійні якості свого героя, розучувати його оточення, суспільні інтереси, історичні відомості про ті часи, у яких перебуває герой художнього твору. Кожен актор фактично навчається все своє професійне життя і може бути прирівняний до вічного студента. Відповідно кожному акторові необхідно навчитися здійснювати підлаштування, або рапорт, щодо свого героя: дослідити, які відчуття героя передували тим подіям, про які розповідає автор твору; що стало передумовою виникнення в героя тих чи інших емоцій тощо. Тобто актор має навчитися зосереджуватися не на одному відчутті, описаному у творі, а на тому, що відбувалося до того, як герой відчув такі емоції. У контексті зазначеного згадаємо слова К. Станіславського: те, що ми бачимо; те, що чуємо; те, на що в цей час звернена наша увага; ті образи, які ми уявляємо; те, що ми говоримо до себе; те, що ми говоримо іншим [5].

Узагальнюючи основні фази культуротворчої парадигми щодо встановлення рапорту між режисером та актором задля реалізації творчої взаємодії під час роботи над постановкою вистави, виокремимо такі з них: встановлення приєднання до фізіології, тону голосу та лексики актора; зосередження уваги на наявності специфічних внутрішніх відчуттів. Це може бути відчуття внутрішньої теплоти, яке свідчитиме про те, що режисер налаштувався саме на те світовідчуття, яке притаманне окремо взятому акторові. Спочатку це відчуття може супроводжуватися дискомфортом, потім режисер буде відчувати його як теплоту: погодження з іншою людиною – актором; надалі буде відбуватися помітна зміна свого кольору обличчя (поява рум'янцю) та в співбесідника, з яким встановлюється рапорт. У подальшому можна помітити наявність у співрозмовника слів, що вказують на встановлення рапорту.

Перевірити встановлення рапорту з актором режисер може, спричивши рухову активність своїм голосом чи рухами. Наприклад, коли режисер мимоволі підійме праву руку догори, то актор зробить такий самий жест. Це й буде вказувати на встановлення рапорту. Результатом встановлення повної взаємодії буде процес ведення актора режисером шляхом реалізації творчого задуму постановки вистави. Так нейролінгвістичні технології як культурологічна парадигма допоможуть режисерові встановити позитивний психологічний клімат у взаємовідносинах з актором у процесі їх творчої взаємодії.

Наукова новизна статті полягає в культурологічній рефлексії творчої взаємодії режисера й актора та розгляді нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми в галузі сценічного мистецтва.

Висновки. Аналіз порушеного в статті питання щодо культурологічної рефлексії творчої взаємодії режисера та актора дав змогу констатувати важливість використання нейролінгвістичних технологій як культуротворчої парадигми в галузі сценічного мистецтва. З'ясовано, що нейролінгвістичні технології, незалежно від конкретної мети чи змісту, безпосередньо спрямовані на творчу взаємодію режисера та актора, становлять гармонічну цілісність та завжди можуть бути використані задля встановлення творчого тандему під час постановки вистави. Аргументовано, що використання нейролінгвістичних технологій у процесі комунікації сприятиме кращому взаєморозумінню між суб'єктами творчого процесу й протегуватиме чіткий взаємозв'язок між режисером та актором під час роботи над постановкою вистави. Урахування нейролінгвістичних особливостей пріоритетного сенсорного каналу актора, використання у творчому процесі технік віддзеркалення, підлаштування та якоріння отриманого результату сприятиме встановленню рапорту між режисером та актором, надасть можливість режисерові усвідомлено вести актора протягом усього творчого процесу роботи над постановкою вистави та призведе до абсолютної творчої взаємодії актора й режисера. Отже, культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора уможливила висвітлення комплексу художніх принципів, які чітко працюють, є адекватними щодо їх призначення, дають дієві результати та цілком відповідають характерові та змісту культуротворчої парадигми сучасного сценічного мистецтва.

Література

1. Калько Р. М. Суспільно-історичний розвиток театральної педагогіки в контексті формування соціокультурного досвіду особистості. *Соціальна педагогіка: теорія та практика*. 2011. № 4. С. 88−95.

2. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічний вимір нейролінгвістичного програмування у триєдності взаємодії режисера, актора, глядача. *Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin : ISAP, 2021. №7 (43), vol. 2. Pp. 26–30.

3. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен XXI століття. *Альманах науки. Мистецтвознавство*. 2021. № 6 (51). С. 21–24.

4. Станіславський К. С. Про мистецтво театру. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mys tectv/teat r/stanislavskyi/tom1.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

5. Станіславський К. С. Робота актора над собою в творчому процесі переживання. URL: https://www.litmir.me/br/?b=158102 (дата звернення: 15.09.2022).

6. Grinder John, Richard Bandler, Judith Delozier. Patterns of the Hypnotic Techniques of Milton H. Erickson M.D: [in 4 vol.]. Cupertino, CA : Meta Publications, 1977. Vol. II. 276 c.

References

1. Kalko, R. M. (2011). Socio-historical development of theater pedagogy in the context of formation of socio-cultural experience of the individual. Sotsialna pedahohika: teoriia ta praktyka [in Ukrainian].

2. Sadovenko, S. M., Poriadchenko, L. A. (2021). Culturological view of neurolinguistic programming in the trinity of mutual modality of a director, actor, spectator. Knowledge, Education, Law, Management Lublin: ISAP, 43, 2 [in Ukrainian].

3. Sadovenko, S. M. (2021). Directing as a socio-cultural phenomenon of the XXI century. Almanakh nauky. Mystetstvoznavstvo, 6 (51) [in Ukrainian].

4. Stanislavskyi, K. S. (2020). About the art of theater. Retrieved from: https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom1.pdf [in Ukrainian].

5. Stanislavskyi K. S. The actor's work on himself in the creative process of experiencing. Retrieved from: https://www.litmir.me/br/?b=158102 [in Ukrainian].

6. Grinder, John, Richard, Bandler, Judith, Delozier (1977). Shablonyi gipnoticheskih metodov Miltona H. Eriksona M.D.: in 4 vol. Cupertino, CA: Meta Publications, II, 276 [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 174 (042.4) (075.8)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269429

Цитування:
Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А. Тенденції розвитку міжкультурної комунікації в соціальних мережах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 21–25.

Konyukova I., Sydorovska E. (2022). Development Trends of Intercultural Communication in Social Networks. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 21–25 [in Ukrainian].

Конюкова Ірина Яківна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3037-4807
lubasha.ko@gmail.com

Сидоровська Євгенія Анатоліївна,
кандидат культурології, старша викладачка
кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-3290-5918
etiquette2020@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Мета дослідження – виявити особливості та тенденції розвитку міжкультурної комунікації в контексті специфіки простору соціальних мереж на сучасному етапі. **Методологія дослідження.** Застосовано метод порівняльного аналізу (для розгляду взаємодії культур у традиційному просторі та просторі соціальних мереж); аналізу відкритих джерел інформації, що являють собою інформаційні ресурси в інтернеті (для виявлення механізмів формування культурних кордонів, а також їх подолання) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено специфіку, форми та функції міжкультурної взаємодії в соціальних мережах; виявлено характер і тенденції розвитку міжкультурних комунікацій у соціальних мережах на початку третього десятиліття XXI ст. **Висновки.** Сучасні мережеві комунікації (зокрема соціальні мережі) є універсальним соціокультурним механізмом, який виник у результаті генезису та функціонування культури у взаємодії із соціальними параметрами, використання в якій інформаційно-комунікаційних технологій створює умови для легкого подолання культурних кордонів. Соціальні мережі, які представлені вебдодатками, що дають змогу людям взаємодіяти між собою, і які забезпечують середовище для обміну всіма видами контенту, що створюють іншими медіазасобами, є ефективним інструментом розвитку міжкультурної комунікації, оскільки надають людині можливість не лише вільно спілкуватися, але й відкривати для себе міжкультурні цінності та легко адаптуватися до них. Інструменти соціальних мереж, які культивують міжкультурну комунікацію, постійно розширюються та урізноманітнюються. Окрім фейсбуку й інших соцмереж, багато користувачів спілкується через мікроблоги та нові застосунки – як наслідок, сформувалася концепція стійкого міжкультурного діалогу: користувачі отримують можливість досить ефективно вирішувати власні проблеми в межах іншої культури, швидше заводити друзів, стежити за різними подіями в певному соціокультурному просторі, бути частиною культурних цінностей, адаптуватися до них та ін.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, соціальні мережі, додатки, спілкування, міжкультурний діалог, міжкультурна адаптація.

Konyukova Iryna*, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Sydorovska Evgeniia****, Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts*

Development Trends of Intercultural Communication in Social Networks

The purpose of the study is to reveal the peculiarities and trends of the development of intercultural communications in the context of the specifics of the space of social networks at the current stage. **Research methodology.** The method of comparative analysis is applied (to consider the interaction of cultures in the traditional space and the space of social networks); analysis of open sources of information, which are information resources on the Internet (to identify the mechanisms of formation of cultural borders, as well as their overcoming). **Scientific novelty.** The specifics, forms, and functions of intercultural interaction in social networks have been studied; the nature and trends of the development of intercultural communications in social networks at the beginning of the third decade of the 21st century have been revealed. **Conclusions.** Modern network communications (especially social networks) are a universal socio-cultural mechanism that arose as a result of the genesis and functioning of culture in interaction with social

© Конюкова І. Я., 2022
© Сидоровська Є. А., 2022

parameters, in which the use of information and communication technologies creates conditions for easy overcoming of cultural boundaries. Social networks, which are represented by web applications that allow people to interact with each other, provide an environment for sharing all types of content created by other media tools. They are an effective tool for the development of intercultural communication, as they provide a person with the opportunity not only to communicate freely, but also to discover intercultural values for yourself and easily adapt to them. Social media tools that cultivate cross-cultural communication are expanding and diversifying every day. In addition to the usual use of Facebook and other similar popular applications, many users communicate through microblogs and new applications. Because of the organic development of social networks, the concept of sustainable intercultural dialogue was formed: users get the opportunity to solve their own problems within the boundaries of another culture quite effectively, make friends faster, follow various events in a certain socio-cultural space, to be a part of cultural values, and to adapt.

Key words: intercultural communication, social networks, applications, communication, intercultural dialogue, intercultural adaptation.

Актуальність теми дослідження. Станом на початок третього десятиліття XXI століття значний вплив на культуру здійснюють нові види медіа. У зв'язку з актуалізацією потреб у нових засобах масової інформації створюються різноманітні соціальні мережі та медіапростори, що здійснюють вплив на суспільство в питаннях політики, культури, економіки, спричинюють різноманітні соціальні зміни. Соціальні мережі, такі як Facebook, інтернет-блоги, MySpace, YouTube, Twitte та Instagram, дали змогу людям з будь-якої точки світу вступити у взаємодію з представниками найрізноманітніших культур і держав. В умовах, які диктує простір нових медіа, кожний користувач може виступати в ролі споживача, видавця та критика. Наразі люди використовують соціальні мережі як для отримання інформації, ознайомлення з різними думками та поглядами, так і для взаємодії з іншими людьми.

Актуальність статті зумовлена важливістю розгляду й теоретичного осмислення проблематики впливу соціальних мереж на процеси міжкультурної комунікації на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Популяризація та активний розвиток соціальних мереж зумовили зростання наукового інтересу до різноманітних аспектів їх впливу на культуру сучасного суспільства. У вітчизняному академічному вимірі представлено багато розвідок, присвячених питанням самоідентифікації особистості в мережевих суспільствах, соціальним практикам, нормативно-ціннісним установкам та можливостям соціального контролю над ними, основним тенденціям розвитку механізмів культурного розмежування та подоланню культурних кордонів у просторі соціальних мереж задля встановлення діалогу. Важливими в контексті розгляду проблематики міжкультурної комунікації в просторі соціальних мереж стали наукові статті Е. Кучменко «Сучасні тенденції міжкультурного спілкування» [1], І. Макух-Федоркової «Міжкультурне значення комунікації у контексті глобалізаційних процесів» [2], В. Тинного «Особливості формування міжкультурної комунікації засобами інформаційно-комунікаційних технологій» [4], А. Попової «Соціальні мережі як інформаційне середовище формування міжкультурної компетенції іноземних студентів» [3] та ін., проте загалом питання міжкультурних комунікацій у контексті специфіки простору соціальних мереж на сучасному етапі лишається не достатньо висвітленим і вимагає подальшого дослідження з позиції сучасної культурології.

Мета дослідження – виявити особливості та тенденції розвитку міжкультурних комунікацій у контексті специфіки простору соціальних мереж на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Глобалізаційні процеси, характерні для сучасного суспільства, призводять до інтенсифікації міграції, що відповідно спричинює діалог культур, їхнє взаємопроникнення. Ще більшою мірою на ці зміни в культурному просторі впливають технології інформаційного суспільства, що спрямовують міжособистісну та міжкультурну комунікацію через віртуальний інформаційний простір – технології, що перебувають в парадигмі Web 2.0.

Дослідження соціокультурної специфіки функціонування соціальних мереж як нової парадигми соціальної спільноти та їх впливу на трансформацію соціальної структури ініційовано новими соціальними практиками, нормативно-ціннісними установами та можливостями соціального контролю над ними. На думку дослідників, ефективність мережевої комунікації як універсального соціокультурного механізму є результатом генезису й функціонування культури у взаємозв'язку із соціальними параметрами, а подолання культурних кордонів значно

полегшує транскордонність інформаційно-комунікаційних технологій [12, 25].

Спілкування засобами інформаційно-комунікаційних технологій, зокрема в соціальних мережах, наразі все більше замінює реальне спілкування. Це відповідно змінює основні канали міжкультурної комунікації та її характер: спілкування стає інтенсивнішим і водночас більш фрагментарним, подрібненим та поверховим.

Культура як комунікативний контекст диктує використання засобів масової інформації. Це призводить до того, що люди, які належать до однієї культури, можуть мати спільні платформи соціальних мереж (наприклад китайські соціальні мережі Wechat, Weibo та Zhihu), які відображають певні культурні вподобання, і водночас користуватися міжнародними соціальними мережами.

Соціальні мережі – це загальний термін, який відноситься до кількох типів інтернет-додатків, що дають змогу користувачам створювати власний контент, відомий як користувацький, та поширювати його [9, 64]. Соціальні мережі є важливою частиною життя сучасної людини, оскільки сприяють поширенню культурного розмаїття у світі [22, 153].

На сучасному етапі молоді люди спілкуються переважно в інтернеті (93%), а в 63% з них ідеться про щоденне спілкування засобами соціальних мереж, що свідчить про їх важливість у суспільстві XXI століття. Із цього погляду соціальні мережі природно стають каналом не лише особистого або організаційного спілкування, але й соціального спілкування. Окремі того, соціальні мережі збільшують свою активність з кожним днем. Іншими словами, окрім популярних застосунків, таких як фейсбук та твіттер, соціальні мережі діють у буденному житті по-різному [10, 5]. Сприяючи проведенню багатьох заходів, соціальні мережі відіграють важливу роль в актуальних соціальних подіях. Надаючи свободу та сприяючи частковій детериторіалізації, соціальні мережі надають можливість індивідам реалізувати себе, що суттєво заохочує до їх активного використання. Оскільки соціальні мережі об'єднують людей, так виникають спільноти, згуртовані довкола однієї мети, формується середовище, що пов'язує соціальні рухи один з одним і посилює їх актуальність. Дослідники наголошують на тому, що таким чином була створена широка база для міжкультурної комунікації [7, 37]. Ще донедавна спілкування у форматі офлайн було надзвичайно важливим, проте це змінилося саме завдяки розвитку соціальних мереж, які зробили можливим особисте онлайн-спілкування. Від відправки текстового повідомлення до публікації у фейсбуку – цифрові медіа можна використовувати нескінченно [13, 41].

Окрім того, що соціальні мережі є практичним інструментом для поширення повідомлень, вони водночас відіграють дуже важливу роль у створенні нових форм полікультурних відносин, зокрема в контексті адаптації до міжкультурної комунікації: міжкультурна комунікація створює відчуття приналежності та полегшує процес інтеграції в нову культуру, а соціальні мережі відіграють у них важливу роль.

Під впливом глобалізації та розвитку інформаційних технологій соціальні мережі полегшують міжкультурну комунікацію і відкривають новий простір для міжкультурної взаємодії. Міжкультурна комунікація відображає здатність ефективно та відповідним чином взаємодіяти з людьми різних культур [5, 138]. Важливу роль у цьому контексті відіграє міжкультурна комунікаційна компетентність, що передбачає знання, мотивацію та навички, необхідні для ефективної взаємодії з людьми різного культурного походження.

У науковому вимірі існує кілька класифікацій міжкультурної комунікаційної компетентності. Наприклад, А. Фантіні наголошує, що вона складається з чотирьох вимірів:

1) міжкультурного знання: цей вимір належить до навичок людини отримувати знання про свою власну культуру або іншу культуру, з якою вона взаємодіє, а також навичок отримання відповідної інформації, яка б допомогла людині взаємодіяти з людьми з іншої культури [6, 7];

2) міжкультурних стосунків: відкритість до різних культур та зацікавленість ними; на це впливає соціальний клас, вік і раса;

3) міжкультурних навичок, або міжкультурної поведінки: здатність слухати, спостерігати, інтерпретувати, аналізувати, оцінювати людей з інших культур і, зрештою, сприймати інші культури; прикладом міжкультурних навичок є вивчення другої або третьої мови, аудіювання, збирання інформації;

4) міжкультурної обізнаності: здатність людини бачити схожість та відмінність між власною та іншою культурою з критичного погляду; відображає свідомість людини, яка прагне покращити стосунки, знання та навички взаємодії з іншими культурами [8, 27].

Розглянемо вплив соціальних мереж на розвиток міжкультурної комунікації відповідно до запропонованої дослідником категоризації.

У процесі використання соціальних мереж людина:

- дізнається про основні норми й табу певної культури; поглиблює власне розуміння певної культури; осмислює важливі історичні та соціально-політичні фактори, які формують певну культуру; обговорює та порівнює різноманітні поведінкові моделі власної культури та інших культур (так відбувається розвиток міжкультурних знань);
- вивчає мову і культуру певної країни, проявляє інтерес до нових культурних аспектів, намагається зрозуміти відмінності в поведінці, цінностях, стосунках та стилях (розвиток міжкультурних стосунків);
- посилює гнучкість у міжкультурному спілкуванні, використовує стратегії для вивчення певної мови та культури, застосовує культурно-специфічну інформацію для покращення свого стилю та особистісної взаємодії, а також вирішує міжкультурні конфлікти та непорозуміння (розвиток міжкультурних навичок);
- дізнається про спільні та відмінні риси між культурами, специфіку відображення культурних цінностей певного народу, розмаїття певної культури, а також осмислює власний рівень міжкультурного розвитку (розвиток міжкультурної обізнаності).

На сучасному етапі соціальні мережі постають як унікальний простір для розвитку міжкультурної комунікації, оскільки вони: впливають на процес міжкультурної адаптації і є важливим засобом комунікації в межах цього процесу; продовжують інтенсивне міжкультурне спілкування після закінчення культурної взаємодії; створюють умови для представлення різних культур у віртуальному просторі; використовують різноманітні інструменти.

Фактична відсутність цензури в соціальних мережах, з одного боку, сприяє відкритому діалогу та забезпечує доступність інформації для представників різних культур, а з іншого – може призвести до загострення міжкультурних конфліктів. Отже, соціальні мережі здійснюють соціальний, фізичний і культурний вплив на культурну адаптацію та міжкультурні стосунки; а інформація, яку використовують та поширюють у соціальних мережах, може мати як позитивний, так і негативний вплив на формування міжкультурних компетенцій, зокрема вироблення толерантності щодо представників різних культур. Так соціальні мережі та міжкультурне спілкування є аспектами, що впливають одне на одного та визначають одне одного.

Наукова новизна. Досліджено специфіку, форми та функції міжкультурної взаємодії в соціальних мережах; виявлено характер і тенденції розвитку міжкультурних комунікацій у соціальних мережах на початку третього десятиліття XXI століття.

Висновки. Сучасні мережеві комунікації (зокрема соціальні мережі) є універсальним соціокультурним механізмом, що виник у результаті генезису та функціонування культури у взаємодії із соціальними параметрами, використання в якій інформаційно-комунікаційних технологій створює умови для легкого подолання культурних кордонів. Соціальні мережі, представлені вебзастосунками, що дають змогу людям взаємодіяти між собою, забезпечують середовище для обміну всіма видами контенту, який створюють іншими медіаінструментами, є ефективним інструментом розвитку міжкультурної комунікації, оскільки надають людині можливість не лише вільно спілкуватися, але й відкривати для себе міжкультурні цінності та легко адаптуватися до них. Інструменти соціальних мереж, які культивують міжкультурну комунікацію, розширюються та урізноманітнюються з кожним днем. Окрім фейсбуку й інших соцмереж, багато користувачів спілкується через мікроблоги та нові застосунки – як наслідок, сформувалася концепція стійкого міжкультурного діалогу: користувачі отримують можливість досить ефективно вирішувати власні проблеми в межах іншої культури, швидше заводити друзів, стежити за різними подіями в певному соціокультурному просторі, бути частиною культурних цінностей, адаптуватися до них та ін.

Література

1. Кучменко Е. М., Кучменко Б. А. Сучасні тенденції міжкультурного спілкування. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами*. 2010. № 7. С. 525–535.

2. Макух-Федоркова І. Міжкультурне значення комунікації у контексті глобалізаційних процесів. *Історична панорама. Історія*. 2015. Вип. 20. С. 96–108.

3. Попова А. І. Соціальні мережі як інформаційне середовище формування міжкультурної компетенції іноземних студентів. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ :* зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05 березня 2016 р.). Київ : КНЕУ, 2016. С. 108–112.

4. Тинний В. І. Особливості формування міжкультурної комунікації засобами інформаційно-комунікаційних технологій. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05 березня 2016 р.). Київ : КНЕУ, 2016. С. 124–127.

5. Arasaratnam L. A., Doerfel M. L. Intercultural communication competence: Identifying key components from multicultural perspectives. *International Journal of Intercultural Relations*. 2005. Iss. 29(2). Pp. 137–163.

6. Byram M. Assessing intercultural competence in language teaching. Sprogforum. 2000. Iss. 18(6). Pp. 8–13.

7. Engin B Yeni Medya ve Sosyal Hareketler. Cesur Yeni Medya, e-book, comp. Mutlu Binark, Işık B. Fidaner, Ankara, Alternatif Bilişim Derneği Yayınları, 2011.

8. Fantini A. A central concern: Developing intercultural competence. About Our Institution. 2000. Pp. 25–42.

9. Kaplan A. M., Haenlein M. Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. Business Horizons. 2010. Iss.53(1). Pp. 59–68. DOI: http://dx.doi.org/10.1016/j.bushor.2009.09.003.

10. Peltekoğlu F. Sosyal Medya Sosyal Değişim, comp. Kara T., and Ebru Ö. Sosyal Medya/Akademi. Beta Yayıncılık, İstanbul, 2012.

11. Sawyer R., Chen G. M. The Impact of Social Media on Intercultural Adaptation. *Intercultural Communication Studies*. 2010. Vol. 21, no. 2. Pp. 151–169.

12. Seyfi M., Güven D. Influence of new media on intercultural communication: an example of an Erasmus student. INFORMACIJOS MOKSLAI. 2016. Iss. 74. Pp. 24–37. DOI: http://dx.doi.org/10.15388/Im.2016.74.9921.

13. Wooley S. Constantly connected: The impact of social media and the advancement in technology on the study abroad experience. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. 2013. Vol. 4.2.

References

1. Kuchmenko, E. M., Kuchmenko, B. A. (2010). Modern trends of intercultural communication. Actual problems of education and upbringing of people with special needs, 7, 525–535 [in Ukraine].

2. Makukh-Fedorkova, I. (2015). Intercultural significance of communication in the context of globalization processes. Historical panorama. Specialty: History, 20, 96–108 [in Ukraine].

3. Popova, A. I. (2016). Social networks as an information environment for the formation of intercultural competence of foreign students. Strategies of intercultural communication in language education of modern universities: collection. materials of the International science and practice conference, Kyiv (March 5, 2016). Kyiv: KNEU, 108–112 [in Ukraine].

4. Tinny, V. I. (2016). Peculiarities of the formation of intercultural communication by means of information and communication technologies. Strategies of intercultural communication in language education of modern universities: collection. materials of the International science and practice conference, Kyiv (March 5, 2016). Kyiv: KNEU, 124–127 [in Ukraine].

5. Arasaratnam, L. A., Doerfel, M. L. (2005). Intercultural communication competence: Identifying key components from multicultural perspectives. *International Journal of Intercultural Relations*, 29(2), 137–163 [in English].

6. Byram, M. (2000). Assessing intercultural competence in language teaching. Sprogforum, 18 (6), 8–13 [in English].

7. Engin, B. (2011). Yeni Medya ve Sosyal Hareketler. Cesur Yeni Medya, e-book, comp. Mutlu Binark, Işık B. Fidaner, Ankara, Alternatif Bilişim Derneği Yayınları [in English].

8. Fantini, A. (2000). A central concern: Developing intercultural competence. About Our Institution, 25–42 [in English].

9. Kaplan, A. M., Haenlein, M. (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. Business Horizons, 53(1), 59–68. DOI: http://dx.doi.org/10.1016/j.bushor.2009.09.003 [in English].

10. Peltekoğlu, F. (2012). Sosyal Medya Sosyal Değişim, comp. Kara T., and Ebru Ö. Sosyal Medya / Akademi. Beta Yayıncılık, İstanbul [in English].

11. Sawyer, R., Chen, GM. (2012) The Impact of Social Media on Intercultural Adaptation. Intercultural Communication Studies, 21, 2, 151–169 [in English].

12. Seyfi, M., Güven, D. (2016). Influence of new media on intercultural communication: an example of an Erasmus student. Informacijos mokslai, 74, 24–37. DOI: http://dx.doi.org/10.15388/Im.2016.74.9921 [in English].

13. Wooley, S. (2013). Constantly connected: The impact of social media and the advancement in technology on the study abroad experience. Elon Journal of Undergraduate Research in Communications, 4.2 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 746.011.26:39(=161.2)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269428

Цитування:
Соболєвська С. О. Вузлова лялька як символ української ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 26–29.

Sobolievska S. (2022). Knot Doll as Ukrainian Identity Symbol. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 26–29 [in Ukrainian].

Соболєвська Світлана Олександрівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри богослов'я,
релігієзнавства та культурології
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
https://orcid.org/ 0000-0002-5361-7085
svitlanasobolievska@gmail.com

ВУЗЛОВА ЛЯЛЬКА ЯК СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета дослідження – з'ясувати роль української вузлової ляльки у формуванні національної ідентичності. **Методологія дослідження** полягає у використанні історико-порівняльного методу для зіставлення відмінностей традиційної і сучасної народної ляльки та аналітичного методу для узагальнення і структуризації відомостей про українську вузлову ляльку. **Наукова новизна** полягає в аналізі особливостей традиційної і сучасної вузлової ляльки як культурного феномену в контексті усвідомлення власної ідентичності. **Висновки.** Вузлова народна лялька – це культурний феномен, у якому сконцентровано пам'ять української нації. Водночас вона є об'єктом творчої діяльності і предметом дитячої гри. Як об'єкт духовної спадщини народна лялька відображає самобутні риси естетики українського народу й демонструє вплив художньої культури на народну творчість. Вузлова народна лялька здатна зацікавити дітей і дорослих історією України, збагатити знаннями про звичаї та традиції українців, сприяти розвитку духовності та усвідомленню власної національної ідентичності.

Ключові слова: архетип, вузлова лялька, духовна спадщина, ідентичність, народна іграшка.

Sobolievska Svitlana, *Candidate of Cultural Science, Associate Professor, Department of Theology, Religious and Cultural Studies, National Pedagogical Dragomanov University*

Knot Doll as Ukrainian Identity Symbol

The purpose of the article is to clarify the role of the Ukrainian knot doll in the formation of national identity. **The research methodology** allows using the historical-comparative method to compare the differences between traditional and modern folk dolls and the analytical method to generalise and structure information about the Ukrainian knot doll. **The scientific novelty** consists in the analysis of features of traditional and modern knot doll as the cultural phenomenon in the context of awareness of one's own identity. **Conclusions.** A knot folk doll is the cultural phenomenon in which the memory of Ukrainian nation is concentrated. At the same time, it is the object of creative activity and article of child's game. As an object of spiritual inheritance, a folk doll reflects the distinctive features of aesthetics of the Ukrainian people and demonstrates influence of artistic culture on folk creativity. A knot folk doll is able to interest children and adults in the history of Ukraine, to enrich knowledge about customs and traditions of Ukrainians and to assist the development of spirituality and realisation of own national identity.

Key words: archetype, knot doll, spiritual inheritance, identity, folk toy.

Актуальність теми дослідження. Вузлові ляльки в Україні, які ще називають ляльками-мотанками, невипадково вважають символом української ідентичності. Вони потрапляють в один ряд з такими культурними феноменами як опішнянська кераміка або петриківський розпис. Зі здобуттям незалежності України народна лялька стала популярною, кількість її шанувальників зростає, адже українські традиції є актуальними й цікавими для сучасного суспільства.

Мета роботи полягає в з'ясуванні ролі української вузлової ляльки у формуванні національної ідентичності.

Аналіз досліджень і публікацій. У контексті дослідження витоків народної ляльки відмітимо, що народні іграшки досліджував український етнограф М. Грушевський. Його праця «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» містить інформацію про іграшки і забавки дітей в українському селі наприкінці XIX століття. Вагомий внесок у дослідження народної іграшки зробили сучасні науковці О. Найден у роботі «Українська народна лялька» і Д. Фіголь у праці «Українська народна дитяча іграшка» [1; 3; 8].

На думку дослідника народної культури О. Найдена, народні ляльки, перш ніж увійти до

© Соболєвська С. О., 2022

сфери дитячого середовища, пройшли тривалий шлях еволюції, при цьому більших змін зазнали їх функції і зміст, ніж форма. Тому сучасна дитина під час спілкування з традиційною лялькою, здійснюючи зорове і сенсорне сприйняття її матеріально-пластичної, кольорової та орнаментальної форми, непомітно для себе долучається до місцевої, а через неї і до етнонаціональної сфери образних уподобань та художніх особливостей місцевості, де вона проживає, усвідомлюючи її як рідну. У такому усвідомленні, яке пов'язане з почуттями і пам'яттю, роль ляльки досить значна і межує з мовою та іншими видами фольклору [3, 12]. Український музеєзнавець та етнограф Д. Фіголь також стверджував, що навчання і виховання дітей з раннього віку повинно базуватися на тому ґрунті, де зростає дитина, і має бути тісно пов'язане з тими враженнями, які вона отримала в сім'ї, у своїй рідній хаті [8].

Виклад основного матеріалу. Назва «мотанка» походить від слова «мотати», тобто виготовляти з тканини ляльку без використання голки та ножиць. Майстрині намотують тканину, а для кріплення використовують стрічки й нитки, якими просто обгортають деталі та фіксують їх вузликами. Мотанки можна поділити на три групи: обрядові, оберегові та гральні. Обрядову ляльку виготовляли до певних свят і називали відповідно: Коляда, Весільна, Масляна, Вербниця, Веснянка, Пасхальна, Купавка тощо. Оберегові мотанки створювали для певної функції: на вагітність і здоров'я, на добробут і багатство, на злагоду, успіх і щастя. У середину таких ляльок закладали цілющі трави, а іноді монети. Ігрові ляльки для дітей були не тільки забавками, а й допомагали розвивати дрібну моторику, у дівчат формували навички майбутнього материнства.

Виділяють такі види вузлових ляльок:

- лялька-мотанка, яку використовували в аграрному обряді, щоб викликати дощ або попросити доброго майбутнього врожаю;
- очисна лялька: допомагала позбутися в оселі поганої енергетики;
- лялька Десятиручка: сприяла господині в домашніх справах;
- Кубишка-травниця: розміщували в будинку для позитивної енергетики;
- лялька Капустка: щоб вдало вийти заміж, виставляли у вікні;
- лялька Княгиня – найулюбленіший жіночий оберіг, допомагала в родинних справах;
- Нерозлучники: дарували на весіллі, щоб оберігали єдність молодят і їх вірність у сімейному житті;
- Наречена – найкрасивіша святкова лялька, мала вигляд молодої дівчини з довгою косою – символом тривалого подружнього життя;
- мотанка Родючість: дарували з побажанням народження великої кількості дітей у родині;
- лялька Берегиня: асоціювали з образом Матері – символом турботи, любові й збільшення достатку; її завжди зображували з покритою головою, великими грудьми та хрестом на обличчі;
- найперша мотанка – Пеленашка: у колиску її клала мати, щоб уберегти немовля від хвороб; а якщо в ляльку загортали м'якуш хліба, то вона виконувала роль соски;
- 12 маленьких мотанок: щоб уберегти малечу від недуги, їх робили з цілющих трав і давали гратися дитині; кожна лялька вбирала в себе хворобу; після того, як мотанка виконувала свою оберегову функцію, її спалювали;
- лялька Подорожниця: гарантувала господареві щасливе повернення додому, допомагала в дорозі завжди бути в теплі та ситим;
- лялька-подружка Желанниця: їй жінки довіряли свої найпотаємніші бажання; таку мотанку носили при собі в кишені разом із дзеркальцем і зверталися до неї за допомогою в здійсненні бажань.

Важливу роль у виготовленні ляльки-мотанки відігравали й кольори матеріалу: червоний – гарантував захист від хвороб і злих духів; жовтий – був уособленням життєдайної сили Сонця; зелений – символом відродження, здоров'я, молодості й Матінки-Природи; синій і блакитний – означали безперервний рух цілющої води; коричневий – асоціювали із Матір'ю-Землею та родючістю; білий – означав божественні небеса, чистоту та гармонію.

За результатами досліджень, жінки робили мотанки, відповідно до місячного календаря. На повний Місяць ляльку мотали з метою захисту; на спадний – від хвороб і невдач; у фазі росту – для досягнення гарного результату в будь-яких справах. Заборонено було мотати в п'ятницю та неділю, адже ці дні належали богині жіночої працелюбності та рукоділля Макоші. Виготовляли ляльку за один день. Використовували натуральні тканини й нитки. Процес намотування здійснювали тільки за годинниковою стрілкою, обов'язково працювали з позитивними думками [2].

За давніми звичаями, вважають, що лялька є сильним сакральним оберегом, який має в собі частинку душі мами або бабусі її власниці. М. Грушевський висловився так: «У кукол грають тільки дівчата. Трапляється, що од кукол не одірвеш і великої дівки: заміж йде і в скрині кукли везе свої, так полюблять се добро своє» [1]. Нині лялька-мотанка поступово втратила свої обрядово-магічні властивості. Та під час виготовлення ляльки сучасні майстрині обдумують її функціональне призначення і зважають на традиційне значення кольорів. Переважно вони не надають вузловій ляльці сакрального змісту, а використовують її як фольклорний елемент інтер'єру або як сувенірну продукцію. Це залежить від впливу новітніх технологій, використання сучасних матеріалів і власних артуподобань.

У 2020 році в експозиції в МВЦ Музею історії міста Києва було представлено дві із трьох складових мистецького проєкту Олі Рондяк «Метемпсихоз». Цей проєкт порушив декілька тем, об'єднаних ідеєю переродження душі. Художниця О. Рондяк народилася в США, але свідомо вирішила повернутись в Україну. У кожному творі вона немов намагається віднайти свою ідентичність й осмислити власну приналежність до української нації. Серйозно займатися живописом мисткиня почала під час Помаранчевої революції. О. Рондяк пригадує: «Це стало моєю розрядкою, вираженням почуттів». Надалі тема пошуку ідентичності стала дуже важливою для художниці. В одному з інтерв'ю вона висловилась так: «Відновлюючи цей зв'язок між минулим і сьогоденням, Україна перегляне свою ідентичність. Я вважаю це критичним для побудови та формування нової, незалежної нації, оскільки без культури ідентичність нації буде втрачена та буде порожньою». Проєкт О. Рондяк є міжнародним і містить умовні три дії, які об'єднує єдиний задум та сучасні засоби комунікації. Саме «Дія-1» присвячена українській народній ляльці-мотанці, яка є традиційною лялькою, що захищає від злих духів і допомагає в різних справах. Поштовхом для цієї частини проєкту стала мотанка бабусі О. Рондяк, створена в концтаборі. Матеріалів там бракувало, тож лялька-оберіг була зроблена з висмикнутих із ковдри ниток. Ця лялька, за словами мисткині, прихилила Ольгу до цього духовного мистецтва. Експозиція демонструвала декілька великих скульптур на тему українських мотанок. Мисткиня використала різні прийоми для оздоблення своїх скульптур: фарбу, тканину, мотузки, навіть металеві елементи. «Мотанка не лише оберігає Україну, а й об'єднує українців для зцілення від ран минулого. Тому я створила мотанки з гіпсу – матеріалу, який застосовують для зцілення зламаних кісток», – вказувала художниця. Деякі мотанки містять у собі вербальні послання двома мовами, одна з них буквально «сплетена» зі слів вірша Тараса Шевченка «Мені однаково». Мотанки О. Рондяк – це не просто варіація на тему народних вірувань та оберегів, це наші втілені історія та культура, трансформовані крізь призму творчої свідомості. Безумовно, маленька лялька не може захистити від зла, але незламна сила духу, віра та надія дають змогу пережити найбільш темні часи. Саме ця ідея знайшла відображення в скульптурі О. Рондяк [5].

2022 року в Києві в Національному заповіднику «Софія Київська» відбулась виставка авторської ляльки «Князівни та княгині». Виставковий проєкт було присвячено дружинам і донькам князів Русі-України X – XIII століття, а також жінкам княжих родів Гольшанських та Острозьких (XVI століття). На виставці було представлено близько 70 ляльок, над якими працювали понад 30 майстринь. Вони використали традиційну техніку вузлової текстильної ляльки та вдягнули її в стилізовані шати візантійських царівен, княгинь Русі-України, скандинавських і німецьких принцес та королев. Серед експонатів можна було впізнати образи вольової княгині Ольги, дружини київського князя Володимира Анни Багрянородної, доньок Ярослава Мудрого – королеви Франції Анни; королеви Угорщини Анастасії та Єлизавети – дружини норвезького короля, онуки Ярослава Мудрого Блаженної Едігни, доньки литовського князя Юрія Гольшанського Юліанії Гольшанської тощо. Також мисткині втілили в ляльці образ Богородиці Оранти – захисниці нашої держави, зображеної в головному вівтарі Софійського собору [7].

Щодо народних лялькарів, то їх основне завдання – це відтворити архетип, первинний образ ляльки. Проте не можна лише повторювати те, що вже відомо. Народ збирав, накопичував досвід і ділився ним упродовж всієї історії. Тому процеси творчості та відтворення давніх знань у виготовленні вузлової ляльки завжди співіснують і доповнюють один одного [4].

У будь-якій народній іграшці відображено буття і свідомість українського народу. Також народна іграшка, без сумніву, виконує важливу функцію соціалізації особистості. На відміну від сучасної серійної іграшки, яка є явищем

масового мистецтва і втілює картину світу як механізм, де навколишній світ постає не як живий організм, що більш природно для дітей, а як механізований, роботоподібний об'єкт, народна іграшка, зокрема лялька, з раннього віку допомагає дитині засвоїти духовні цінності. І якщо сучасна лялька містить у собі ідею володіння, а не радісного осягнення розмаїття світу, витісняючи розвивальний компонент гри й творчості, то народна лялька викликає інтерес до гри і пізнання світу [6].

Висновки. Варто зазначити, що народна лялька – не тільки об'єкт творчої діяльності та предмет дитячої гри, це культурний феномен, у якому сконцентровано пам'ять українського етносу, нації. Будучи об'єктом духовної спадщини, народна лялька зберігає в собі вплив художньої культури на народну творчість і відображає самобутні риси естетики українського народу. Народна лялька здатна зацікавити дітей і дорослих історією України та сприяти поглибленню їх знань про звичаї і традиції українців, сприяти розвитку їх духовності та усвідомленню власної національної ідентичності.

Література

1. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. Київ : Либідь, 2006. 256 с.
2. Лялька-мотанка: традиції, види й символи. *Миколаївський обласний центр народної творчості* : вебсайт. URL: https://ocnt.com.ua/lyalka-motanka-tradicii-vidi-j-simvoli/ (дата звернення: 03.09.2022).
3. Найден О. С. Українська народна лялька. Київ : Стилос, 2020. 240 с.
4. Народна лялька – мудрість минулих часів. *Етнодім* : вебсайт. URL: https://etnodim.com.ua/ua/ua-tsikava-informatsiya/161-narodna-lalka/ (дата звернення: 05.09.2022).
5. Павліченко-Тимчук Н. Переродження душі. *День.* 2020. 4 березня. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pererodzhennya-dushi (дата звернення: 04.09.2022).
6. Плішко Н. Українська традиційна іграшка: духовний та функціональний аспект. *Мій рідний край* : вебсайт. URL: http://mij-kraj.com.ua/etnografichne-doslidzhennya/ukrainska-tradytsiina-ihrashka-dukhovnyi-ta-funktsionalnyi-aspekt (дата звернення: 06.09.2022).
7. У Києві відкрилася виставка ляльок «Князівни та княгині України», організована представницями діаспори. *Укрінформ* : вебсайт. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3570355-u-kievi-vidkrilasa-vistavka-lalok-knazivni-ta-knagini-ukraini-organizovana-predstavnicami-diaspori.html (дата звернення: 06.09.2022).
8. Фіголь Д. І. Українська народна дитяча іграшка. Київ : Знання, 1999. 229 с.

References

1. Hrushevskyi, M. (2006). A child is in customs and beliefs of the Ukrainian people. Kyiv: Lybid, 256 [in Ukrainian].
2. Knot folk doll: traditions, kinds and symbols. (2022). Mykolaivskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti. URL: https://ocnt.com.ua/lyalka-motanka-tradicii-vidi-j-simvoli/ [in Ukrainian].
3. Naiden O. S. (2020). Ukrainian folk doll. Kyiv: Stylos, 240 [in Ukrainian].
4. A folk doll is wisdom of past tenses (2022). Etnodim. URL: https://etnodim.com.ua/ua/ua-tsikava-informatsiya/161-narodna-lalka/ [in Ukrainian].
5. Pavlichenko-Tymchuk N. (2020) Regeneration of the soul. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pererodzhennya-dushi [in Ukrainian].
6. Plishko N. (2022). Ukrainian traditional toy: spiritual and functional aspect. Mii ridnyi krai. URL: http://mij-kraj.com.ua/etnografichne-doslidzhennya/ukrainska-tradytsiina-ihrashka-dukhovnyi-ta-funktsionalnyi-aspekt [in Ukrainian].
7. The exhibition of dolls of «Prince and princess of Ukraine» was opened in Kyiv, organized by the representatives of diaspore (2022). Ukrinform. Retrieved from: https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3570355-u-kievi-vidkrilasa-vistavka-lalok-knazivni-ta-knagini-ukraini-organizovana-predstavnicami-diaspori.html [in Ukrainian].
1. 8. Fihol D. I. (1999). Ukrainian folk child's toy. Kyiv: Znannia, 229 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 17.11.2022

UDC 793.3.01:001.8
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269427

Цитування:
Karpenko D. (2022). Theoretical understanding of «choregraphic culture» concept in scientific discourse. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 30–34 [in English].

Карпенко Д. В. Теоретичне осмислення поняття «хореографічна культура» в науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 30–34.

Karpenko Diana,
Graduate Student
of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
https://orcid.org/0000-0003-4153-1353
karpenko13di@gmail.com

THEORETICAL UNDERSTANDING OF «CHOREGRAPHIC CULTURE» CONCEPT IN SCIENTIFIC DISCOURSE

The purpose of the article is the theoretical understanding of the «choreographic culture» concept in scientific discourse. **Research methodology.** The method of system analysis has been applied to study choreographic culture and its understanding as a unique cultural phenomenon; the method of terminological analysis of concepts has contributed to the understanding and comprehension of the content essence of the definition of the concept of «choreographic culture». **Scientific novelty.** A conceptual understanding of the author's definitions of the concept of «choreographic culture» presented in the scientific works of leading foreign researchers has been carried out; essential features of the concept of «dance», starting from antiquity to the 17th century; its transformation has been analysed in the context of the development of folk choreographic culture of Ukraine in the 20th-early 21st centuries. **Conclusions.** The analysis of research on the problems of choreographic culture proves that it is characterised as a complex concept with the inclusion of scientific records of dances, creative personalities (directors, artists, teachers, art critics, musicologists, and theatre critics) inherent in the art of choreography. The study has revealed that in the scientific dimension of the XX–XXI centuries. most of the works are devoted to the stages of the formation and development of Ukrainian choreographic culture, its role in the preservation of national cultural values, the generalisation of the creative heritage of outstanding ballet masters, the regional specificity of Ukrainian folk dance, and an attempt to introduce the concept of «choreographic culture» into the scientific discourse. It can be noted that the development of choreographic culture invariably involves constant updating of theoretical analysis and the establishment of new aspects of understanding its specificity at the request of modern cultural processes.

Key words: culture, choreographic culture, choreographic art, theory of choreography, history of choreographic culture, outstanding representatives of choreographic culture and art, dance.

Карпенко Діана Валеріївна, *аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Теоретичне осмислення поняття «хореографічна культура» в науковому дискурсі

Мета статті полягає в теоретичному осмисленні поняття «хореографічна культура» в науковому дискурсі. **Методологія дослідження**. Застосовано метод системного аналізу для вивчення хореографічної культури та її осмислення як унікального явища культури; метод термінологічного аналізу понять, що посприяло розумінню змістової сутності дефініції поняття «хореографічна культура». **Наукова новизна.** Проаналізовано представлені в наукових працях провідних зарубіжних дослідників авторські визначення поняття «хореографічна культура»; виділено сутнісні ознаки поняття «танець» в історичному розрізі – з античності й до XVII століття; виявлено його трансформацію в контексті розвитку народної хореографічної культури України XX – початку XXI століття. **Висновки.** Аналіз досліджень проблематики хореографічної культури дав змогу засвідчити, що вона як комплексне поняття спирається на наукові записи танців, їх практичне втілення та теоретичне осмислення творчими особистостями: постановниками, виконавцями, викладачами, мистецтвознавцями, музикознавцями, театрознавцями. Виявлено, що в науковому вимірі XX–XXI століть більшість робіт присвячено етапам становлення і розвитку української хореографічної культури, окресленню її ролі в збереженні національних культурних цінностей, узагальненню творчої спадщини видатних балетмейстерів, регіональній специфіці українського народного танцю та спробі ввести в науковий дискурс поняття «хореографічна культура». Підсумовано, що розвиток хореографічної культури потребує постійного оновлення теоретичного аналізу і встановлення нових аспектів осмислення її специфіки на вимогу сучасних культурологічних процесів.

Ключові слова: культура, хореографічна культура, хореографічне мистецтво, теорія хореографії, історія хореографічної культури, видатні представники хореографічної культури і мистецтва, танець.

© Karpenko D., 2022

Relevance of the research topic. At the current stage of cultural thought development, the concept of «choreographic culture» has not been identified. However, word combinations are found in art history literature, but they do not always receive clear, systematised, and generally approved definitions. As a result, there is a need to understand and introduce it into cultural circulation, it is necessary to start with the consideration of culture. The term «culture» in encyclopedic sources is defined mainly as a set of material and spiritual assets of mankind, and in monographic editions there is both a generally accepted and a more socially oriented definition.

The broadest definition of culture was given by the researcher P. Herchanivska in the publication «Kulturology: Terminological Dictionary» [2]. The author characterises (lat. culture – cultivation, upbringing, education, development, respect): 1) in the general sense – a set of artificial orders and objects created by people as an addition to natural, learned forms of human behaviour, acquired knowledge, images of self-knowledge, and symbolic signs of the surrounding world; 2) an ordered living environment of people, organised with the help of specific human methods (technologies) of activity and saturated with products (results) of this activity; 3) the world of individuals whose consciousness and behaviour is motivated and regulated not so much by biological as by social interests and needs, generally accepted norms and rules for their satisfaction; 4) the world of collectives of people, united by common existential orientations, social problems, and the experience of joint life activities; 5) the world of special normative orders and forms of activities and images of consciousness, accumulated and selected by social experience on the basis of the criteria of their acceptability in terms of social cost and consequences, their admissibility from the point of view of maintaining the level of social consolidation of communities and embodied in systems of social goals, values, rules, customs, social standards, technologies of socialisation of the individual and reproduction of communities as stable functional wholes, which are reified in the specific features of technologies and products of any socially significant and purposeful activity of people; 6) the world of symbolic designations of phenomena and concepts, constructed by people for the purpose of recording and broadcasting socially significant information, knowledge, ideas, experience, ideas; 7) the world of creative innovations – methods and results of cognition, intellectual and imaginative reflections of existence and its practical transformation with the aim of expanding the scope of production, distribution, and consumption of social goods [2, 96].

Analysis of research and publications. The theoretical understanding and study of the fundamental problems of culture was achieved thanks to the work of contemporary domestic scientists (O. Antoniuk, Yu. Bohutskyi, P. Herchanivska, M. Korinnyi, M. Popovych, S. Povtoreva, V. Rozhok, V. Saveliev, V. Shevchenko, V. Sheiko, and many others), which was implemented in a number of important cultural reference and encyclopedic publications. These include: «Short encyclopedic dictionary of culture», «Culture and cultural studies. Dictionary», «Ukrainian Soviet Encyclopedia», «Cambridge Dictionaries Online», «Encyclopedia of Modern Ukraine», «Cultural Dictionary», «New Terminological Dictionary of Cultural Studies and Art Studies», «Cultural: Terminological Dictionary» and others.

Scientific and educational-methodical research in the field of choreographic culture can be conditionally differentiated by groups: fundamental research on Ukrainian folk choreography (V. Avramenko, K. Vasylenko, V. Verkhovynets, A. Humenyuk); works of Soviet and modern art critics, in which the creative heritage of Ukrainian ballet masters of folk and stage dance is analysed (H. Borymska, N. Vadiasova, M. Vantukh, V. Lytvynenko, Yu. Stanishevskyi, B. Stasko, V. Chernets, V. Shulhina); explorations of modern scientists, in which regional stylistic features of folk choreographic culture are highlighted (O. Bihus, V. Hordeev, O. Kvetsko, T. Medvid, I. Mostova, A. Pidlypskyi, A. Tymchula, L. Shchur); works on highlighting choreographic culture as a system of national cultural values (K. Kinder, S. Lehka, V. Nechitailo); modern scientific research presents an attempt to define the concept of «choreographic culture» (N.Semenova, P. Friz, D. Sharikov).

The purpose of the article is to theoretically understand the concept of «choreographic culture» in scientific discourse.

Presenting main material. The concept of «culture» is closely related to intellectual consciousness. It is the intellect that is responsible for the perception of information, feelings, and understanding. Therefore, it is not surprising that a component of culture is spirituality, emotional, and psychological human activity. The activity is aimed at producing something new, artistic, imaginative. Artistic culture presents complexity, multi-layeredness and unites: 1) all types of art; 2) the very process of artistic creativity, its results; 3) a system of activities for the creation, preservation, and distribution of artistic values,

education of creative personnel and the audience [1, 181].

One of the components of artistic culture is art. Its system formation is defined as a form of culture associated with the ability of the subject to aesthetic assimilation of the life world and its reproduction by figurative and symbolic means, relying on the resources of creative imagination [1, 288]. Art is divided into types, each of which reflects the multifaceted nature of human existence and has its own characteristic system of means of expression.

Among art forms, choreography is a spatio-temporal (spectacle) type. Aesthetically and poetically meaningful, musically organized, rhythmically changing movements and postures of the human body are the means of embodying artistic images. In addition, they are supplemented with pantomime, costumes and props, which together reveal the character, emotions, feelings and thoughts of people. The main types of choreographic art are folk, classical, modern and ballroom, which developed gradually.

The first mentions of dance are reflected in ancient cosmological myths, where dance accompanies the birth of the world from chaos (for example, Hindu mythology) [10]. And the basis of ancient Greek mythology is animism, which is associated with the human-likeness of the gods and the interpretation of their behavior with the help of myths. Also, among them is Terpsichore - the patroness of dances and choral singing, who is depicted as a young woman with a smile on her face, sometimes in the pose of a dancer.

In Antiquity, the first works appeared in which the problems of the "musical" arts, especially dance, were highlighted. The ancient Greek poet Homer emphasized that sleep, love, singing and dancing are the most pleasant and beautiful things in the world. Pythagoras saw dancing and playing a musical instrument as a symbol of moral and aesthetic education of citizens, and Socrates highly valued the grace and harmony of movements, the nobility of human posture [7]. Plato describes the advantages of dancing and believes that if a person does not know how to dance, he is ignorant and impolite, and an experienced dancer is the embodiment of a cultured person.

Dance was critically analyzed from the standpoint of early Christianity in the performing arts by thinkers of late antiquity, Cyprian, Lactantius, and Tertullian, but at the same time, its useful role in awakening the soul's aspirations to God was considered [10]. In the Middle Ages, philosophical understanding is divided into two opposite types of thinking. Some, Clement of Alexandria and Basil the Great, considered dance a symbol of unity with God, a symbol of understanding his cosmic essence. And others, St. Ambrose and Augustine the Blessed, accused him of arousing the apologists of religion to sensuality [10, 222].

During the Renaissance, there was an exciting flowering of body art. Anthropocentrism, humanism, modification of the medieval Christian tradition led to the transformation of art into a professional activity. Along with radical changes in views on the content of the inner and outer being of a person, the body was relegated to the meaning of self-sufficiency and beauty [10, 222]. There are also systematic works on dance technique, dances and their basic movements, established compositions and methods of performance, the nature of costumes and accessories: E. Guglielmo's «On the Practice or Art of Dance» (1463), A. Cornazano's "Book on the Art of Dance", F. Caroso's "Dancer" (1581), K. Negri's «Mercy of Love» (1604) [10, 223]. In the 17th century, the theoretical foundations of the dance art were developed: a system of recording choreographic elements was created, ballet positions of hands and feet were formed.

The philosophical priorities of D. Diderot and J. Voltaire influenced the development of choreographic thought of the Enlightenment. In addition, the reform of Zh.-Zh. Noverra on the formation of ballet and its authority as an art form. Since then, dance has become a constant topic of countless theoretical studies [7; 10]. From the consideration of theoretical studies from Antiquity to the Enlightenment, it can be noted that dance was of great importance in social life and affects human development harmoniously, aesthetically, and physically. Regarding the understanding of choreographic culture, in the Ukrainian scientific discourse of the 20th-21st centuries, it can be conventionally divided into several main groups.

Fundamental works on Ukrainian folk choreography (V. Avramenko, K. Vasylenko, V. Verkhovynts, A. Humeniuk) belong to a more developed and ancient group of studies. They developed an original method of recording choreographic material, described and systematised dance movements and combinations; the national features of Ukrainian dances are revealed based on the analysis of their choreography, music and regional stylistic features; the classification of descriptions of various subjects and genres of dances was carried out for the work of ballet masters in solving plot artistic ideas.

The next group of works reveals the peculiarities of the development of choreographic culture in different periods (H. Borymska,

N. Vadiasova, M. Vantukh, V. Lytvynenko, Yu. Stanishevskyi, B. Stasko, V. Chernets, N. Shulhina). Special attention is drawn to the creative heritage of outstanding Ukrainian choreographers of folk stage dance. Theoretical understanding of artistic ideas and generalisation of the creative heritage of outstanding choreographers: M. Vantukh, P. Virskyi, V. Petryk, V. Chuperchuk, Ya. Chuperchuk.

Regional and stylistic features of the folk choreographic culture of Ukraine are represented by the research of modern scientists such as V. Hordeev, O. Kvetsko, I. Mostova, A. Pidlypskyi, A. Tymchuly, L. Shchur, in particular Transcarpathia, Prykarpattia, Podillia, Polissia, Slobozhanshchyna, and Kherson region.

Choreographic culture as a system of national cultural values is analysed in the works of contemporaries (K. Kinder, S. Lehka, V. Nechitailo). Each of them has their own specifics. Researcher K. Kinder pays considerable attention to the study of dance symbols of Ukrainian folk dance in a broad historical context in the work «Semantics of Plastic Symbols of Ukrainian Folk Dance Culture» [3]. She notes that plastic language is a synthesis of movement, drawing and artistic image, which function as a symbolic expression of the semantic dominants of human existence.

Researcher S. Lehka in her dissertation «Ukrainian choreographic folk culture of the 20th century» [4] considers folk dance as a carrier of the cultural code of the people, which embodies important features of national choreographic culture and conveys a system of values (social traditions, norms, models, and ideals). According to S. Lehka, choreographic culture «includes the entire complex related to dance art: dances themselves, the art of dances, the science of recording them, the creativity of their directors, scientific research, the system of training specialists for this field» [4, 7–8].

In his dissertation «Folk choreographic art as a factor in the transmission of national and cultural values in modern Ukraine» [5] V. Nechytailo noted that Ukrainian folklore is based on symbolic and cultural codes and archetypes, which are reproduced in artistic forms. On the basis of Strauss-Hove's theory of generations, the concept of «value» has been clarified within the framework of the study of folk choreographic art. It also shows the current state and outlines the prospects for the preservation and transmission of national and cultural values.

Modern scientific studies present an attempt to define the concept of «choreographic culture» (N. Semenova, P. Friza, D. Sharikova). Researcher P. Friz in his dissertation «Choreographic culture as a factor in the creative development of a child's personality» [8], considers choreographic culture as a whole system of artistic meanings with the corresponding logic of the cultural-historical process, which is addressed to human subjectivity, needs theoretical research on the basis of practical generalisations of the internal logic of its artistic and aesthetic content, which appears as a palette of connections with other types of art; as performance culture and development of choreographic skills and abilities; as improvisation of the form and interpretation of the artistic and aesthetic content of music and dance works, revealing the specificity of the figurative language of the art of choreography; as the assimilation of knowledge (special terms and concepts) and awareness of the synthesis of artistic forms [8, 7].

In the study «National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries» by N. Semenova, it is substantiated that the Ukrainian choreographic culture includes the history, theory, and practice of the national choreographic art. These comprise creativity of ballet masters, performers, and choreographic pedagogy; heritage in folk stage dance, ballet theatre, experimental choreographic works of modern directors; methods of performing and teaching movements, laws of choreographic works construction; interaction of national choreography with other types of art [6, 3].

Instead, the researcher D. Sharykov offers the following definition: «Choreographic culture is a generalising concept in artistic culture to denote the combined terms with a single representational, emotional-symbolic, audiovisual, rhythmoplastic and semiotic, formal-technical and expressive principles of existence, namely: choreography , or choreographic art, ballet, dance art» [9, 30]. The author also focuses on the fact that choreographic culture acquires a wider meaning than choreography and choreographic art.

Conclusions. The analysis of research on the problems of choreographic culture proves that it is characterised as a complex concept with the inclusion of scientific records of dances, creative personalities (directors, artists, teachers, art critics, musicologists, and theatre critics) inherent in the art of choreography. The study revealed that in the scientific dimension of the 20th – 21st centuries. most of the works are devoted to the stages of the formation and development of Ukrainian choreographic culture, its role in the preservation of national cultural values, the generalisation of the creative heritage of outstanding ballet masters, the regional specificity of Ukrainian folk dance, and an attempt to introduce the concept of «choreographic

culture» into the scientific discourse. It can be noted that the development of choreographic culture invariably involves the constant updating of theoretical analysis and the establishment of new aspects of understanding its specifics at the request of modern innovative processes.

Література

1. Герчанівська П. Е. Культурологія : навч. посіб. для дистанційного навчання / за ред. В. І. Панченко. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Університет «Україна», 2006. 323 с.
2. Герчанівська П. Е. Культурологія : термінологічний словник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
3. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
4. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2003. 20 с.
5. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 19 с.
6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 240 с.
7. Терешенко Н. В. Ретроспектива розвитку бальної хореографії. *Culturology, Sports and Art History*. 2017. С. 252–255. URL: https://eprints.oa.edu.ua/6367/1/89.pdf (дата звернення: 04.09.2022).
8. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. 18 с.
9. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури : монографія / Київ. міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно та театру, каф. театр. мистец. Київ : КиМУ, 2013. Ч. 3: Типологія хореографії. 2013. 90, [41] с.
10. Щербаков В. В. Культурологічний аспект визначення поняття «танець». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 219–225. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_46 (дата звернення: 29.08.2022).

References

1. Gerchanivska, P. E. (2006). Culturology. V. I. Panchenko (Ed.). Kyiv: Universytet «Ukraina» [in Ukrainian].
2. Gerchanivska, P. E. (2015). Culturology. Kyiv: Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
3. Kinder, K. R. (2007). Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. nats. un-t kultury i mystets. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lehka, S. A. (2003). Ukrainian folk choreographic culture of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. nats. un-t kultury i mystets. Kyiv [in Ukrainian].
5. Nechytailo, V. S. (2014). Folk choreographic art as a factor in the transmission of national and cultural values in modern Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].
6. Semenova, N. M. (2019). National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries. Candidate's thesis. Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Tereshenko, N. V. (2017). Retrospective on the development of ballroom choreography. Culturology, Sports and Art History, 252–255. Retrieved from: https://eprints.oa.edu.ua/6367/1/89.pdf [in Ukrainian].
8. Fryz, P. I. (2007). Choreographic culture as a factor in the creative development of a child's personality. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].
9. Sharykov, D. I. (2013). Choreology is an artistic science as a phenomenon of artistic culture, 3. Typolohiia khoreohrafii. Kyiv: KyMU [in Ukrainian].
10. Shcherbakov, V. V. (2013). The cultural aspect of the definition of the concept of «dance». Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4, 219–225. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_46. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 04.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 130.2:316.7
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269426

Цитування:
Сенько Т. В. Хаби як інноваційна складова соціокультурного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 35–41.

Senko T. (2022). Hubs as Innovative Element of Sociocultural Space. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 35–41 [in Ukrainian].

Сенько Тетяна Владиславівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1910-9466
aspirantura@nakkkim.edu.ua

ХАБИ ЯК ІННОВАЦІЙНА СКЛАДОВА СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мета роботи – дослідження хабів, їх основних функцій, особливостей, визначення їх місця і ролі в ієрархії сучасного соціокультурного простору. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного підходу щодо поставленої проблематики та сукупності таких методів: аналітичного, компаративного, культурологічного, структурно-логічного. **Наукова новизна:** комплексно проаналізовано функціонування хабів у контексті новітніх тенденцій у соціокультурній сфері; окреслено різновиди сучасних культурних центрів; проаналізовано поняття «креативний», «молодіжний», «соціальний», «бібліохаб; розглянуто нормативно-правову документацію, що регламентує діяльність окремих культурних хабів; здійснено аналіз сучасного стану впровадження хабів у вітчизняній культурній практиці. **Висновки.** Попри широке використання поняття «хаб», чіткого однозначного його визначення немає. З огляду на думки дослідників сучасний хаб можна охарактеризувати як осередок, де відбуваються спілкування і співпраця, де сконцентровані різноманітні ресурси, проходять навчання і тренінги, набувають досвід, акумулюються нові ідеї, реалізація яких потребує об'єднання однодумців та інтелектуальних напрацювань. Діяльність інноваційних осередків може здійснюватися як у реальному, так і в віртуальному просторі. За місцем розташування хаб може бути створеним: на базі реального приміщення; віртуальним, що знаходиться онлайн на спеціальних серверах; комбінованим, з поєднанням ознак реального та віртуального хабів. У соціокультурній сфері під цим поняттям розуміють: центр діяльності, центр подій, майданчик для зустрічей. Хаби різняться структурою, набором послуг, спрямуванням діяльності та локацією. Відповідно до критеріїв у сфері культури виділяють такі різновиди хабів: креативні, молодіжні, бібліохаби, освітні, соціальні. У світовій практиці хаби затребувані й популярні. Щодо України, то їх поширення тільки набирає обертів. Загалом культурні простори, хаби, коворкінги відіграють важливу суспільну функцію і є центрами розвитку та дозвілля, які стають частиною повсякденного життя людей. Такі центри набувають активного поширення і розвитку у вітчизняній соціокультурній практиці.

Ключові слова: хаби, креативні хаби, бібліохаби, молодіжні хаби, соціокультурний простір, коворкінги.

Senko Tetiana, Graduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Hubs as Innovative Element of Sociocultural Space

The purpose of the article is to studyhubs, their main functions, features, as well as to determine their place and role in the hierarchy of modern socio-cultural space. **The research methodology** is based on the application of an interdisciplinary approach to the problem and a set of the following methods: analytical, comparative, cultural, and structural-logical. **Scientific novelty.** The functioning of hubs was comprehensively analysed in the context of the latest trends in the socio-cultural sphere; types of cultural spaces are designed; the concepts of «creative», «youth», «social», «bibliohub» have been analysed. Legal documentation regulating the activities of individual cultural hubs has been reviewed; an analysis of the current state of implementation of hubs in domestic cultural practice has been carried out. **Conclusions**. As a result of the conducted research, it was established that with the wide use of the term «hub», there is no clear and unambiguous definition of this concept. Based on the opinion of researchers, modern experience can be characterised as a centre where communication and cooperation are concentrated, where various resources are concentrated, education and training occurs, experience is gained, new ideas are accumulated, the implementation of which requires the unification of like-minded people and intellectual development. The activity of innovation centres can be manifested both in real and virtual space. By location, the hub can be created: on the basis of free space; virtual, located online on special servers; combined, with a combination of features of real and virtual hubs. In the socio-cultural sphere, this term means «centre of activity», «event centre», or «meeting ground». Hubs are defined by their structure, set of services, direction of activity, and location. According to the criteria, the following types of hubs are distinguished in the field of culture: creative, youth, library, educational, and social hubs. In global practice, hubs are in demand and popular. As for Ukraine, their spread is only gaining momentum. In general, it can be argued that cultural spaces, hubs, and co-working spaces play an important social function and are centres of development and leisure that become part of people's everyday life. These centres are actively spreading and developing in domestic socio-cultural practice.

Key words: hubs, creative hubs, library hubs, youth hubs, socio-cultural space, co-working spaces.

© Сенько Т. В., 2022

Актуальність теми дослідження. Протягом тривалого часу традиційними культурними центрами переважно були бібліотеки, музеї, будинки культури, театри, кінотеатри. Вони пропонували пасивне споживання культурного продукту. У закладах культури набували знання, досвід, отримували задоволення, проте неможливо було взаємодіяти з культурою в інтерактивний спосіб. Зараз концепція культурних осередків змінюється. Новітні культурні простори шукають способи об'єднати свою аудиторію за рахунок культурного продукту, спільних інтересів, обговорення актуальних тем; формують довкола себе творчу спільноту; це майданчик для спілкування, співпраці осіб за інтересами, місце генерації креативних ідей та їх реалізації. Стрімкий розвиток технологій і зміна стереотипів сприяють трансформації традиційних культурних осередків, перетворенню їх на новітні соціокультурні простори, хаби. Активне поширення цього явища спонукає до всебічного його вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні питання виникнення, розвитку, особливостей функціонування хабів привертає дедалі більше увагу науковців і креативної спільноти. Так, зарубіжний досвід (Нідерланди, Бельгія) діяльності інформаційних, освітніх центрів досліджує О. Гриценчук [5]. Деяким аспектам перетворення бібліотек на культурні осередки нового типу присвячені публікації Ю. Амельченко [1], О. Бояринової [3]. Дослідники О. Гуменна й Н. Чала зосередили свій науковий інтерес на вивченні світового досвіду креативних хабів, створених при університетах, окреслили показники рівня їхньої успішності, наголосили на вагомому внеску досліджуваних хабів у появі стартапів, нових робочих місць тощо [7].

Певним підґрунтям для дослідження стала публікація О. Семенюк, у якій описано п'ятирічну діяльність відомих в Україні хабів, проаналізовано їхній стан сьогодні й визначено перспективи розвитку [15]. З урахуванням активного поширення хабів вважаємо недостатнім науковий доробок з окресленого питання, що робить наше дослідження видається актуальним і своєчасним.

Мета роботи – дослідити хаби, їхні основні функції та особливості, визначити місце та роль хабів в ієрархії сучасного соціокультурного простору.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні поняття «хаб» є популярним і широковживаним у багатьох сферах життя. Саме слово англійського походження, бере початок від «hubbe», що означає сукупність, жмут. Буквально «хаб» – центр, ступиця колеса, у широкому значенні – це вузол будь-якої мережі. У соціокультурній сфері під хабом розуміють: центр діяльності, центр подій, майданчик зустрічей, точку збору. Різноманітність хабів визначають їх структурою, набором послуг, спрямуванням діяльності та локацією. В нашому дослідженні зосередимо увагу на таких різновидах хабів у соціокультурній сфері, як креативні, молодіжні, бібліохаби, освітні, соціальні.

На сьогодні немає чіткого визначення поняття «креативний хаб». Найчастіше під креативними хабами розуміють організації, що активно використовують свою інфраструктуру та площу для нетворкінгу, організаційного становлення та розвитку бізнесу в галузі культури й творчих індустрій.

У «Глосарії креативних індустрій» пропонують таке визначення: «креативний хаб – це творчий центр, який надає простір та забезпечує умови для творчої робити; спосіб організації роботи, в основі якого лежить динамічне поєднання різноманітних талантів, дисциплін та навичок для посилення інноваційного потенціалу певного проєкту. До основних видів таких центрів належать: коворкінги, майстерні, інкубатори, лабораторії та кластери [17]. Фахівці тлумачать креативний хаб і як багатофункціональний центр або територію для активного розвитку творчого підприємництва, генерації ідей та продуктів [6]. Креативні хаби одночасно є центром та основною складовою системи креативної економіки.

Креативні хаби – явище відносно не нове. Визначити точну дату їх появи неможливо, спочатку з'явилася тенденція, коли люди потребували спільних дій, інструментів і для цього шукали певних місць для зібрання та реалізації своїх планів. Так, наприкінці 80-х років минулого століття у Каліфорнії в місті Пало-Альто поступово сформувалася група осіб, що почала експериментувати з комп'ютерами, новітніми технологіями та виробляти відповідні продукти на ринок. Отже, виникло середовище, що створило інфраструктуру креативних хабів, де можна було працювати.

На замовлення Європейської креативної бізнес-мережі 2015 року було проведено понад 100 опитувань та 12 глибинних інтерв'ю, проаналізовано 200 хабів. Результати цього дослідження дають точку відліку для розуміння, що таке креативні хаби, у чому суть їхньої діяльності, яка їхня мета. Отже,

креативні хаби – це організації, що використовують свою площу й інфраструктуру для нетворкінгу, організаційного та бізнес-розвитку в галузі культури й творчих індустрій. У результаті вивчення встановлено, що всі креативні хаби мають спільну мету – домогтися позитивних змін в економіці, бізнесі та суспільстві. Переважна більшість хабів, яких опитали (84%), переконана, що вони допомагають фрилансерам більш ефективно працювати, людям загалом ставати соціально активними, бути продуктивними та щасливими. 76% стверджують, що вони суттєво підтримують креативну індустрію, 74% хабів перетворюють певні будинки в артоб'єкти, інвестуючи в них частину свого прибутку [9].

Як свідчить світова практика, найбільшого успіху досягають креативні хаби, створені при університетах. Саме університети мають можливість вибудувати універсальну інфраструктуру та надати відповідний простір, що сприяє навчанню, творчості і спрямований на розвиток окремих людей і культури загалом. Саме ці хаби є центрами зародження нових ідей і подальшої їх комерціалізації. Так, у Стенфордському університеті створено хаб з інновацій, творчості та співпраці. Дослідницька міждисциплінарна лабораторія в Массачусетському технологічному інституті розробляє проєкти, спрямовані на зближення науки, технології, мультимедіа, дизайну та мистецтва [7]. В Україні спостерігаємо розвиток організаційних креативних хабів: майстерні, лабораторії, коворкінги, інкубатори, кластери. Створені нові місця дають змогу більшій кількості осіб розвиватися та реалізувати власні творчі здібності, таланти.

Доречно згадати відомий креативний хаб IZONE – один з перших створених в Україні коворкінгів для креативних індустрій та місце, де проводять різні культурні заходи. У 2014 році був змушений переїхати з Донецька в Київ, розташований на території судноремонтного заводу. Цей культурний простір пройшов стадію змін, адаптації та вироблення нової стратегії розвитку. На початковому етапі роботи організатори ставили за мету максимально заповнити простір активними креативними особистостями: художниками, майстрами, підприємцями. Пропонували широкий набір майстерень та інструментів: фотолабораторія, майстерні деревообробки, шиття, шовкодруку тощо. За користування інструментами й простором як коворкінгом вводили оплату. Невдовзі взяли за основу модель створення незалежних команд, які були зацікавлені в розвитку своєї справи та самі розробляли програму й бізнес-план. Із часом акцент зробили на співпрацю з креативними підприємцями: розробили спеціальні програми, проводили курси, фестивалі для компаній-початківців. Тепер на території хабу розташовані виробничі стартапи, переважно фешн-індустрія, також є виробництво органічних продуктів. Директор культурного простору IZONE, спираючись на свій досвід, стверджує, що «зараз люди бачать хаби як професійне місце роботи, налагодження контактів, втілення проєктів, бізнес-освіти, пошук колег тощо. На теперішньому етапі це … серйозний робочий інструмент, а також місце освіти і вдосконалення своїх ідей, майданчик для набуття досвіду та професійних порад» [15].

Значна кількість класичних культурних інституцій сьогодні змінюється і перетворюється на креативні хаби. Вони не надають приміщень чи офісів для фрилансерів, проте пропонують простір для співпраці, спілкування, навчання творчим особам. Прикладом може стати Довженко-Центр у Києві, що динамічно розвивається. З 2017 року в Україні спостерігаємо розширення мережі молодіжних хабів, які за традицією називають центрами, чи за європейським прикладом – просторами. Молодіжні хаби – це публічний простір нового типу, де молоді люди віком від 14 до 35 років у межах певної територіальної громади отримують можливість вільно спілкуватися, розвиватися, бути соціально активними, навчатися, а також активно відпочивати.

Вагомим підґрунтям для розвитку інноваційних молодіжних середовищ стало ухвалення законодавчої бази, а саме: зміни до Бюджетного кодексу України (2017), Типове положення для молодіжних центрів, Типове положення про експертну раду при молодіжному центрі [14], а також Національний знак якості для молодіжних центрів (за аналогією до Знака якості Ради Європи для молодіжних центрів), де чітко встановлено критерії оцінки ефективності функціонування регіональних і місцевих молодіжних осередків [13].

Відповідно до принципів діяльності та завдань молодіжні хаби мають стати унікальними установами європейського зразка, які одночасно можна використовувати як: майданчик для проведення концертів, вистав, виставок, лекцій, майстер-класів, конференцій, форумів; платформи для самоорганізації активної частини молоді; місцем для співпраці за інтересами й уподобаннями (культурно-

мистецькими, освітніми, спортивними тощо); місцем зібрання молоді з активною громадською позицією для продукування ідей і консолідації зусиль щодо впровадженню нових культурних проєктів.

Одним із прикладів активної участі молоді у створенні мережі хабів задля зміни якості життя і дозвілля є Закарпаття. Так, громадська організація «Простір молоді» за підтримки Агентства США з міжнародного розвитку відкрили хаби в Тячеві, Рахові, Перечині, Батьові й ін. Місцем локації переважно є занедбані приміщення клубів чи будинків культури, які власноруч ремонтує та облаштовує креативна небайдужа молодь. Передбачено відкриття хабів в містах Іршава та Виноградів. У молодіжному хабі в Іршаві, який має назву «Пак Дись», планує проводити майстер-класи, зустрічі, бесіди, лекції з успішними особами, тренінги для розвитку комунікативних можливостей тощо [4].

Активно функціонує хаб у невеликому закарпатському селі Довге на Іршавщині. Створений він за ініціативи місцевої вчительки та двох школярок, самі засновниці називають його простором можливостей або Довге хаб. Запуск проєкту та облаштування хабу тривали майже рік. Фінансово-матеріальну сторону питання вирішували різними способами збору коштів: здача макулатури, показ фільмів просто неба, організація та проведення благодійного ярмарку, звернення до волонтерів та благодійників тощо. Приміщення безкоштовно надала сільська рада, комп'ютери передали компанії EPAM та Code Clud. У приміщені навели лад, додали дерев’яні меблі, м'які крісла, подушки, пофарбували його.

Загалом хаб працює за такими напрямами: навчання та спілкування; іноземні мови: англійська, німецька, словацька; STEM-освіта; показ документальних фільмів, організація виставок. Тут діє перший буккросинг: щоб взяти книгу почитати, потрібно принести й залишити свою, нову й цікаву книгу. Хаб має гарну бібліотеку сучасних книжок (для прикладу Ювала Ной Харарі, Ніла Фергюсона, чи Дмитра Кулеби «Війна за реальність»), які придбали за кошти, зібрані через фейсбук. Активісти хабу облаштовують спортивний майданчик і розробляють проєкти з благоустрою села тощо. Як зазначають організатору хабу, на порядку денному стоїть питання передачі центру на баланс сільської ради Довжанської об’єднаної територіальної громади й отримати офіційно посаду адміністратора із заробітною платою [16].

Реформуванню освітньої сфери в Україні сприяє створенню хабів. Міністерство освіти і науки України, починаючи з 2016 року, активно реалізує проєкт «Нова українська школа», у межах якого передбачено створення мережі опорних шкіл – освітніх хабів в усіх регіонах країни, які мають на меті надати всім дітям рівний доступ до якісної освіти. Базою для створення хабів визначено заклади загальної середньої освіти. Станом на січень 2022 року створено 1794 школи-хаби [11].

Через війну, розпочату росією проти України, мільйони людей змушені були залишити свої домівки, стати внутрішніми переселенцями чи взагалі виїхати за кордон. На сьогодні пріоритетним проєктом у сфері освіти є створення мережі освітніх хабів, метою яких є швидка і якісна організація навчального процесу та побуту для вимушених переселенців. Проєкт реалізує концепцію навчання впродовж життя.

Перший освітній хаб було відкрито в Хмельницькому в приміщенні політехнічного коледжу. Цільовою аудиторією хабів визначено внутрішньо переміщених осіб: учнів, студентів і батьків здобувачів освіти. Вільний доступ мають і жителі області. Невдовзі освітні хаби відкрилися в Києві, Тернополі, Вінниці, Львові, Луцьку, Рівному, Чернівцях, Львові та Ужгороді. Освітні хаби почати функціонувати в шести країнах Європейського Союзу і Великій Британії – там, де перебуває велика кількість українців.

В освітніх хабах українцям надають 14 безкоштовних пропозицій, як: тестування для визначення власних здібностей; надання психологічної допомоги; вивчення англійської мови чи мови країни, у якій перебуває особа; оволодіння сучасними технологіями чи вироблення навичок затребуваних професій тощо. У контексті нашого дослідження важливо розглянути питання функціонування бібліохабів, які довели свою ефективність. За кордоном вони докорінно змінили бібліотечну систему, зберегли культурно-просвітницький характер цих громадських місць, але переосмислили свої функції. Сучасні європейські бібліотеки – це поєднання знань, естетичного дизайну, сучасних технологій і комунікації між людьми. Бібліотеки сучасного світу – це високотехнологічні комфортні громадські простори з функціями коворкінгу, що орієнтовані на особистість і мають змінюватися відповідно до її потреб. У світі з’являється все більше бібліохабів, які стають центрами зосередження соціокультурного життя не тільки району, а й окремого міста загалом.

На сьогодні чіткого визначення поняття «бібліохаб» немає. Одні вважають, що це структурний підрозділ бібліотеки (інформаційний центр), чи відремонтоване із сучасним дизайном приміщення бібліотеки, чи окрема кімната для проведення тренінгів, майстер-класів для активних людей тощо.

Погоджуємося з тими, хто сприймає бібліохаб як «сучасний багатофункціональний, вільний і доступний бібліотечний простір для спілкування, соціальних ініціатив, особистісного розвитку, навчання, творчості та активного дозвілля» [2]. В Україні процес модернізації бібліотек, перетворення їх на сучасні культурні центри розпочався 2017 року. На сьогодні хаби функціонують у багатьох великих і малих населених пунктах, стають центрами соціокультурного життя, територіями креативного навчання, дозвілля, спілкування, самовираження і самовдосконалення. Так, бібліотека імені П. Тичини (Київ) стала сучасним хабом з новим фірмовим стилем і логотипом. Окрім універсального бібліотечного фонду, відкрито зону WI-Fi, місця для роботи з ноутбуком, дитячий куточок, зону з настільними та відеоіграми. Передбачено обладнання для осіб з проблемами зору. Для людей старшого віку безоплатно діють курси комп'ютерної грамотності. Для змістовного дозвілля працюють клуби: «Літературне перехрестя», «Золотий вік», «Феміда». Бібліохаби проводять культурні презентації, зустрічі з письменниками, кінопокази фестивальних фільмів, різні тренінги тощо [8].

Зростає мережа й соціальних хабів. Так, за підтримки Асоціації міст України загалом створено та функціонує дев'ять регіональних соціальних хабів. Їхня діяльність окреслена такими завданнями: допомагати органам місцевого самоврядування в організації якісного соціального захисту, соціального забезпечення, захисту прав дітей.

З початком повномасштабної агресії росії проти України створені соціальні хаби для внутрішньо переміщених осіб. Так, з 30 березня в м. Дніпро на базі Центру сучасної культури відкрито соціальний хаб. У приміщенні центру функціонують декілька просторів: лекторій-майстерня, коворкінг, бібліотека, зона відпочинку, дитяча кімната. У хабі працює волонтерська група, яка проводить тренінги з надання першої медичної допомоги, навчає правильній поведінці при обстрілах і руйнуванні будинків. Дитяча кімната розрахована для гостей від 6 до 13 років, які можуть приєднатися до курсу «Артсвіт дітям», опанувати шість видів мистецтва: ліпку, живопис, інсталяція, колаж, перформанс, графіка. Лекторій-майстерня розрахована переважно на підлітків, у цьому просторі проходять лекції, воркшопи від лабораторії Ksi Prostir. Охочі можуть навчитися робити витинанки, писанки тощо.

Хаб працює щоденно, окрім понеділка. Для внутрішніх переселенців вхід вільний, а місцеві вносять плату залежно від можливостей кожного. Зазначено, що всі кошти перераховують на потреби медиків, Сили територіальної оборони і Збройних сил України [10].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що, попри широке використання поняття «хаб», чіткого однозначного визначення його немає. Проаналізувавши погляди дослідників щодо цього питання, сучасний хаб можемо охарактеризувати як осередок, де відбуваються спілкування і співпраця, де сконцентровані різноманітні ресурси, проходять навчання та тренінги, набувають досвід, акумулюються нові ідеї, реалізація яких вимагає об'єднання однодумців та інтелектуальних напрацювань. Діяльність інноваційних осередків може здійснюватися як у реальному, так й у віртуальному просторі. За місцем розташування хаб може бути створеним: на базі реального приміщення; віртуальним, тобто знаходитися онлайн на спеціальних серверах; комбінованим – поєднувати ознаки реального та віртуального хабів. У соціокультурній сфері під цим поняттям розуміють: центр діяльності, центр подій, майданчик зустрічей. Різноманітність таких осередків визначена їхньою структурою, набором послуг, спрямуванням діяльності та локацією. У сфері культури виділяють такі різновиди хабів: креативні, молодіжні, бібліохаби, освітні, соціальні. У світовій практиці хаби затребувані та популярні. Щодо України, то їх поширення тільки набирає обертів. Загалом можемо стверджувати, що культурні простори відіграють важливу суспільну функцію і є центрами розвитку та дозвілля, які стають частиною повсякденного життя людей. Такі центри набувають активного поширення і розвитку у вітчизняній соціокультурній практиці.

Література

1. Амельченко Ю. С. Новий простір бібліотеки: популярність, репутація, бренд. З досвіду роботи. Одеса. 2017. 11 с. URL: https://biblioteka.od.ua/wp-content/uploads/2018/01/Novyj-prostir-biblioteky-populyarnist_-reputatsiya_brend.pdf (дата звернення:

15.09.2022).

2. Бібліохаб як сучасний бібліотечний простір. Запорозька обласна універсальна наукова бібліотека. URL: https://zounb.zp.ua/resourse/zaporizkyy-kray/zaporizhzhya-bibliotechne/fahova-osvita/bibliohab-yak-suchasnij-bibliotechnij-prostir (дата звернення: 12.09.2022).

3. Бояринова О. Що таке сучасна бібліотека. *День.* 2019. 30 вересня. URL: https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/shcho-take-suchasna-biblioteka. (дата звернення: 05.09.2022).

4. Гичка Г., Тужанська Р., Гурницька Е. «Хаб – не паб, а місце для культурного дозвілля»: як молодь Закарпаття змінює свої громади. *Varosh.* URL: https://varosh.com.ua/projects/hab-to-ne-pab-a-miscze-dlya-kulturnogo-dozvillya-yak-molod-zakarpattya-zminyuye-svoyi-gromady (дата звернення: 17.09.2022).

5. Гриценчук О. О. Цифрові освітні хаби для підтримки громадянської освіти як складова інформаційно-цифрового навчального середовища: досвід Нідерландів, Бельгії та України. *Інформаційні технології та засоби навчання.* 2020. Т. 79. №. 1. С. 341–360.

6.Гуменна О. Креативні хаби як ядро креативної економіки. URL: http://ukraine2030.org/uk/blog/view/210-KREATIVNI-HABI-JAK-JADRO-KREATIVNOYI-EKONOMIKI (дата звернення: 12.09.2022).

7. Гуменна О. В., Чала Н. Д. Створення креативних хабів при університетах: світовий досвід та чинники успіху. *Наукові записки НаУКМА.* 2019. Т. 4. №.1.

8. Князька-Ханова М. У Києві бібліотеку перетворили на сучасний хаб. *Сьогодні.* 2019. 4 жовтня. URL: https://kiev.segodnya.ua/ua/kiev/kother/v-kieve-biblioteku-prevratili-v-sovremennyy-hab-foto-1341036.html. (дата звернення: 17.09.2022).

9. Креативні хаби: місія і потреби. URL: https://www.culturepartnership.eu/article/kreativnie-habi-missiya-i-potrebnosti (дата звернення: 07.09.2022).

10. Мураха І. У Дніпрі відкрився соціальний хаб для внутрішніх мігрантів. URL: https://dniprograd.org/2022/04/02/u-dnipri-vidkrivsya-sotsialniy-khab-dlya-vnutrishnikh-migrantiv_91181 (дата звернення: 21.09.2022).

11. Опорні школи. Міністерство освіти і науки України. URL: https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/oporni-shkoli (дата звернення: 02.09.2022).

12. Освітній хаб міста Києва. Територія нових можливостей для кожного. URL: https://eduhub.in.ua/ (дата звернення: 03.09.2022).

13. Про затвердження Національного знаку якості та критеріїв якості для молодіжних центрів : наказ Міністерства молоді і спорту України від 03.08.2017 № 3284. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1061-17#Text (дата звернення: 14.09.2022).

14. Про затвердження типових положень про молодіжний центр та про експертну раду при молодіжному центрі. Постанова Кабінету Міністрів України від 20 грудня 2017р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1014-2017-%D0%BF#Text. (дата звернення: 15.09.2022).

15.Семенік О. 5 років тому вперед: як розвивались хаби та культурні простори. URL: https://pryvit.media/article/cultural-hubs/ (дата звернення: 11.09.2022).

16 Тужанська Р. Довге хаб: як школярки та вчителька з інформатики змінюють рідне село в закарпатській глибинці. URL: https://varosh.com.ua/projects/dovge-hab-yak-shkolyarky-ta-vchytelka-informatyky-zminyuyut-ridne-selo-v-zakarpatskij-glybynczi. (дата звернення: 15.09.2022).

17. Український центр культурних досліджень. Глосарій креативних індустрій. URL: https://uccs.org.ua/hlosarij-kreatyvnykh-industrij (дата звернення: 11.09.2022).

18. HUB school. URL: http://hubschool.com.ua/privateschool. (дата звернення: 11.09.2022).

References

1. Amelchenko, Y. S., (2017). New library space: popularity, reputation, brand. From work experience. Odesa. Retrieved from: https://biblioteka.od.ua/wp-content/uploads/2018/01/Novyj-prostir-biblioteky-populyarnist-reputatsiya_brend.pdf [in Ukrainian].

2. Bibliohub as a modern library space. Zaporozhye Regional Universal Scientific Library. (2021). Retrieved from: https://zounb.zp.ua/resourse/zaporizkyy-kray/zaporizhzhya-bibliotechne/fahova-osvita/bibliohab-yak-suchasnij-bibliotechnij-prostir/ [in Ukrainian].

3. Boyarinova, O. (2019). What is a modern library. Day. 30 September. https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/shcho-take-suchasna-biblioteka [in Ukrainian].

4. Gychka, G., Tuzhanska, R., Gurnytska, E. (2020). «Hub is not a pub, but a place for cultural leisure» – how the youth of Transcarpathia are changing their communities». Varosh. Retrieved from: https://varosh.com.ua/projects/hab-to-ne-pab-a-miscze-dlya-kulturnogo-dozvillya-yak-molod-zakarpattya-zminyuye-svoyi-gromady [in Ukrainian].

5. Gricenchuk, O. O. (2020). Digital educational hubs to support civic education as a component of the information and digital educational environment: the experience of the Netherlands, Belgium and Ukraine, 79 (5) [in Ukrainian].

6.Gumenna, O. V. (2020). Creative hubs as the core of the creative economy. Retrieved from: http://ukraine2030.org/uk/blog/view/210-KREATIVNI-HABI-JAK-JADRO-KREATIVNOYI-EKONOMIKI [in Ukrainian].

7. Gumenna, O. V., Chala, N. D .(2019). Creation of creative hubs at universities: global experience and success factors. Proceedings MaUKMA, 4 (1) [in Ukrainian].

8. Knyazka-Hanova, M. (2019). In Kyiv, the library was turned into a modern hub. Today. 4 October [in Ukrainian].

9. Creative hubs: mission and needs. Retrieved from: https://www.culturepartnership.eu/article/kreativnie-habi-missiya-i-potrebnosti [in Ukrainian].

10. Muraxa, I. (2022). A social hub for internal migrants has opened in Dnipro. Retrieved from: https://dniprograd.org/2022/04/02/u-dnipri-vidkrivsya-

sotsialniy-khab-dlya-vnutrishnikh-migrantiv91181 [in Ukrainian].

11. Support schools. Ministry of Education and Science of Ukraine. Retrieved from: https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/oporni-shkoli [in Ukrainian].

12. The educational hub of the city of Kyiv. The territory of new opportunities for everyone. Retrieved from: https://eduhub.in.ua/ [in Ukrainian].

13. On the approval of the National Quality Mark and quality criteria for youth centers. (2017). Order of the Ministry of Youth and Sports of Ukraine. 03.08. 2017, № 3284. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ z1061-17#Text [in Ukrainian].

14. On the approval of standard regulations on the youth center and on the expert council at the youth center. (2017). Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine. 20 December. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1014-2017-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

15.Simenik, O., Forward 5 years ago: how hubs and cultural spaces developed. Retrieved from: https://pryvit.media/article/cultural-hubs/ [in Ukrainian].

16 Tuzhanska, R. Long hub: how schoolgirls and a computer science teacher change their native village in the Transcarpathian hinterland. Retrieved from: https://varosh.com.ua/projects/dovge-hab-yak-shkolyarky-ta-vchytelka-informatyky-zminyuyut-ridne-selo-v-zakarpatskij-glybynczi [in Ukrainian].

17. Ukrainian Center for Cultural Studies. Glossary of creative industries. Retrieved from: https://uccs.org.ua/hlosarij-kreatyvnykh-industrij. [in Ukrainian].

18. HUB school. Retrieved from: http://hubschool.com.ua/privateschool [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 18.11.2022

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 745.51/89:56
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269425

Цитування:
Ропецький В. А. Лемківське різьбярство як частина ужиткового мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 42–47.

Ropetskyi V. (2022). Lemko Carving Traditions as Part of Applied Art. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, [in Ukrainian].

Ропецький Володимир Адамович,
доцент кафедри графічного дизайну та мистецтва книги Української академії друкарства, заслужений діяч мистецтв України
https://orcid.org/0000-0001-5700-8781
vropetskyy@gmail.com

ЛЕМКІВСЬКЕ РІЗЬБЯРСТВО ЯК ЧАСТИНА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – виявити місце лемківського різьбярства в ужитковому мистецтві; схарактеризувати особливості лемківського різьбярства та вказати його провідних митців. Дослідження пов´язане з тим, що лемківські народні столяри та різьбярі створили справжні шедеври, які відрізняються самобутністю та оригінальністю художніх форм. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про місце лемківського різьбярства в ужитковому мистецтві. Коротко схарактеризовано особливості лемківського різьбярства й резюмовано, що на своїх виробах лемки зображали рослинні орнаменти. Здійснено припущення, що плоска різьба на тарілках, підносах тощо найдавніша. Констатовано, що вироби скомбіновані з листків різних дерев, квітів, грон винограду. Початково рослинним орнаментом селяни прикрашали предмети хатньої обстановки, до прикладу, дерев'яні скрині (лади), лижники, хатні трагарі. Згодом декоративні елементи майстри перенесли на промислові сувеніри (тарілки, касети, підноси). Підкреслено, що одними із найвизначніших майстрів русинського різьблення по дереву на Лемківщині є Михайло Орисик (1885–1946), найвідоміший із його творів – «Лемко-русин» (1930-ті рр.), і заслужений діяч мистецтв України, член Спілки художників України В. Одрехівський (1921–1996). **Висновки.** Високохудожнє лемківське різьблення відображає багатовікові традиції різьбярської справи, а також багату історію формування та розвитку лемківської культури, які дають нам можливість пізнати справжню цінність лемків. Різьблення по дереву стало поширеним видом художньої та декоративної обробки деревини на Лемківщині на межі XIX та XX століть і суттєвою складовою ужиткового мистецтва.

Ключові слова: лемківське різьбярство, різьбярство, ужиткове мистецтво, митці, вироби.

Ropetskyi Volodymyr*, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Department of Graphic Design and Book, Ukrainian Academy of Printing*

Lemko Carving Traditions as Part of Applied Art

The purpose of work is to identify the place of Lemko carving traditions in applied art, to describe peculiarities of Lemko carving traditions, and identify its leading artists. The research is related to the fact that Lemko national carpenters and carvers created real masterpieces, distinguished by uniqueness and originality of artistic forms. **Methodology of research** consists is applying comparative, historical, and logical methods. **Scientific novelty of the work** consists in the expansion of ideas about the place of Lemko carving traditions in applied art. The specialities of Lemko carving traditions have been shortly described, it has been resumed that Lemkos depicted floral ornaments on their products. It has been assumed that flat carving (plates, trays) probably arose, the products are combined from leaves of various trees, flowers, and bunches of grapes. Firstly, peasants decorated with floral ornament household items, for example, wooden boxes (chests), lizhnyks (woollen plaids), house tragars (decorative wooden beams). Soon, the masters transferred decorative elements to industrial souvenirs (plates, cassettes, and trays). It has been emphasised that one of the most outstanding masters of Rusyn wood carving in Lemko region is M. Orysyk (1885–1946) («Lemko-Rusyn» (1930s) is the most famous work) and V. Odrekhivskyi, the Honored Worker of Arts of Ukraine (1964), the member of the Union of Artists of Ukraine. **Conclusions.** Highly artistic Lemko carvings reflect the centuries-old traditions of carving, as well as the rich history of the formation and development of Lemko culture, which give us the opportunity to learn the true value of Lemkos. Woodcarving became a very popular type of artistic and decorative wood processing in Lemko region at the border of the 19th and 20th centuries and a significant part of applied art.

Key words: Lemko carving traditions, carving, applied art, artists, products.

© Ропецький В. А., 2022

Актуальність теми дослідження. Народне різьблення – один зі старовинних видів мистецтва. Його пам'ятки відомі в Україні переважно із XVI–XVII століть. У прагненні до прекрасного народ застосовував різьблення в архітектурі (наприклад на дерев'яних будівлях), щедро прикрашав різьбленими орнаментами речі та знаряддя праці. У результаті лемківські народні столяри та різьбярі створили справжні шедеври, що відрізняються самобутністю та оригінальністю художніх форм.

Лемки – найзахідніші українці, які здавна селилися в Карпатах на схилах Низьких Бескидів між річками Уж, Сан – на сході та Попрад із Дунайцем – на заході. Наразі ця територія розділена межами трьох держав – України, Польщі та Словаччини. Найбільше лемків мешкають у Словаччині: вони називають себе «русинами» чи «руснаками», як до Другої світової називали всіх українців на Галичині. Найменша частина лемків – на українській стороні, у Перечинському та Великоберезнянському районах Закарпаття. На частину польських лемків (як і словацьких, але в Словаччині ця операція не так нагадувала «зачистку територій») випала нелегка доля – позбавлення батьківщини.

Тих, хто не погодився переселитися одразу після війни в Україну, польська влада у 1947 році примусово переселила на північно-західні землі країни. Спустілі села були заселені поляками з України, але багато хто із сіл так і залишилися порожніми.

Після 1956 року лемкам, яких виселили під західний польський кордон, дозволили повернутися. Процес повернення польських лемків у рідні гори триває. Але, незважаючи на пережиту разом трагедію, досі залишається вираженим поділ Лемківщини на східну та західну.

На західних землях до війни пропагували політику самодостатності цієї народності з метою, може, не так полонізації цього досить-таки стійкого до зовнішніх впливів гірського народу, як задля протиставлення цієї частини лемків «східникам», де була сильна орієнтація на Україну, де проукраїнськи налаштована православна церква мала стійкі позиції.

На межі XIX та XX століть у краї розпочався період національного відродження русинів. Окремі згадки про цей час відображено в доробках Ю. Тарновича [2; 3]. Тоді лемки почали активно виготовляти сувенірні вироби з дерева, що сприяло розвитку лемківського різьбярства.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика дослідження лемківського різьбярства як частини ужиткового мистецтва давно перебуває в полі зору сучасних дослідників. Так, І. Красовський та А. Тавпаш спрямували свої наукові пошуки на виокремлення техніки лемківського різьбярства в контексті написання праці «Незабутня Лемківщина у верхів`ї ріки Вислоки. Народна культура лемків Ясельського повіту» [1].

У напрацюваннях Юліана Тарновича відбито особливості лемківської матеріальної культури [2] шляхом ілюстрації історії Лемківщини [3]. Натомість Б. Струмінський вивчав лемківське різьбярство як частину ужиткового мистецтва в розрізі такого взаємозв'язку: земля – люди – історія – культура [4]. У працях Р. Одрехівського відображено безпосередньо мистецтво різьбярства Лемківщини [5].

Доповнення цієї книги знаходимо в доробку С. Кищака, котрий виявив корені лемківської різьби [6]. Крім того, окремі аспекти дослідження лемківського різьбярства як частини ужиткового мистецтва нині відображено у відкритих джерелах, зокрема, описано генія лемківської народної різьби – Михайла Орисика (1885–1946) [7].

Примітно, що Степан Кищак конкретизував також доробок Василя Одрехівського в розвитку лемківського різьбярства [8]. Водночас комплексного дослідження питання місця лемківського різьбярства в ужитковому мистецтві донині немає.

Мета дослідження – виявити місце лемківського різьбярства в ужитковому мистецтві; схарактеризувати особливості лемківського різьбярства й вказати його провідних митців.

Рис. 1. Приклад лемківського різьблення на предметах домашнього вжитку

Рис. 2. «Ведмідь-музикант» Онуфрія Сухорського [фото з відкритих джерел мережі інтернет]

Виклад основного матеріалу. Художнє різьблення по дерев'яній поверхні є одним із найдавніших різновидів мистецтва. Подібним різьбленням лемки прикрашали хати, домашнє начиння (рис. 1), музичні інструменти, а також бойову зброю.

На своїх виробах лемки зображали рослинні орнаменти. «Початково, імовірно, виникла плоска різьба (тарілки, підноси тощо), вироби скомбіновані з листків різних дерев, квітів, грон винограду. Не викликає сумніву і той факт, що рослинний орнамент лемків – продовження традиції лемківських майстрів XIV–XVII століть, які споруджували прекрасні церковні іконостаси, рами, прикрашені рослинним орнаментом» [7].

Рис. 3. «Дві сарни» Василя Кищака [фото з відкритих джерел мережі інтернет]

Як слушно відзначає С. Кищак, «лемки жили в оточенні гірських масивів, буйних лісів і тому з незапам'ятних часів обробляли дерево, виявляючи високі естетичні смаки, самобутню культуру та великі творчі здібності. Дерев'яні промисли розвивалися природно, органічно вплітаючись у плин життя. Різьбу, переважно з рослинним орнаментом, застосовували в архітектурі житлових будинків і церков.

Розповсюджені були скульптурки домашніх і диких тварин, птахів малих форм: серни, олені, ведмеді, бики, верблюди, кози, вівці, лисиці, зайці, орли, качки, гуси й ін. Так, відомі лемківські різьбярі відтворювали в дерев´яних скульптурах точні деталі, що передавали характер тварин. Зокрема привертає увагу робота Онуфрія Сухорського «Ведмідь-музикант» (рис. 2). Іншим прикладом презентування лемківськими різьбярами диких тварин є робота Василя Кищака – «Дві сарни» (рис. 3).

Майстри передавали в пластиці не лише їхні анатомічні особливості, а й звички, тому ці вироби дуже цікаві й самобутні. Різьба – чи не найкраща пластична форма, яку колись опанувала людина, можливо, муки її творчої появи нагадують народження людини.

Це «своєрідний синтез внутрішніх зворушень, думок і відчуттів, які шукають утілення в реальній формі» [8, 344]. «Початково рослинним орнаментом селяни прикрашали предмети хатньої обстановки, до прикладу, дерев'яні скрині (лади), лижники, хатні трагарі. Згодом декоративні елементи майстри перенесли на промислові сувеніри (тарілки, касети, підноси). У XIX столітті формується (переважно в селі Вілька) кругла різьба – вирізування скульптур гірських орлів і диких тварин. Традиція народного різьблення передавалася з покоління у покоління» [7].

Очевидно, що лемківські мотиви різьблених виробів були різноманітні. Художні образи всього оздоблення, наприклад, житлового будинку створювали на основі образів з навколишньої дійсності, які корінням були пов'язані з місцевими умовами життя.

Найбільш давнім є геометричний орнамент як форма спілкування в народному мистецтві. Використання цього виду орнаменту в лемківському регіоні свідчить, з одного боку, про глибоке історичне коріння лемківських будинкових прикрас, а, з іншого – про неможливість для певної частини селян прикрашати свої будинки дорогим рельєфним різьбленням.

Геометричні фігури: кола, півкола, квадрати, ромби – найчастіше траплялися в

декорі будинків лемківського краю в минулому, їх використовують для прикрас і в наші дні. Коло, ромб є солярними знаками. Вони найбільше за інших поширені в декорі. Образ сонця посідає центральне місце в оздобленні житла: на будинку, ґанку, він має ніби світити, гріти, животворити.

Найчастіше знак сонця лемки розміщували на вікнах і дверях, тобто там, де замкнутість внутрішнього простору житла була порушена. Солярні знаки, як магічні, доброзичливі, були перешкодою для зла. Іноді для підсилення зображали подвійні охоронні знаки: християнський хрест і солярний символ.

На перший погляд цей символ розшифрований дуже просто, і багато хто трактує його як позначення сонця, посилаючись на зовнішню схожість з ним. Це досить поширений символ, що трапляється в культурі багатьох країн із давніх часів. Ще в епоху палеоліту існував символ у вигляді кола, що позначало небо, із точкою в центрі, яку вважали «очима» неба. В епоху неоліту крапка в центрі диска стала означати зерно, зрошуване небесною вологою.

Такі знаки часто трапляються і, імовірно, уособлюють благання про те, щоб боги неба сприяли росту насіння. У період бронзи він був переосмислений як солярний символ і став символом вогню. Можливо, цим пояснюється поширення знака гуртка з точкою саме в оформленні лиштви. Швидше за все, люди так за допомогою сонця намагалися захистити свій будинок від проникнення злих духів.

Згодом подібні знаки стали вже традиційним елементом, який використовують різьбярі в орнаменті й сьогодні. Проаналізувавши символи, які найчастіше трапляються в лемківському орнаменті, ми переконалися, що вони пов'язані із землеробством, тваринництвом і мисливством.

В усі часи в різьбярстві лемків переважав рослинний орнамент: плоди, ягоди, стебла, що симетрично згинаються, з листям, квіти. Поширеним був рослинний орнамент у вигляді гілки, що плавно завивається. І це не єдиний прояв подібності мотивів у різних видах декоративно-ужиткового мистецтва.

Серед зооморфних мотивів у лемківському різьбярстві найчастіше трапляється зображення птахів. Фігури птахів в орнаменті лиштви іноді формують асиметричну композицію. У центрі міститься жіноча фігура (або дерево життя), з двох сторін – птахи, які дивляться в різні боки. У пізніших зображеннях образ птаха подекуди зливається з рослинним мотивом, оскільки в образно-сюжетному ладі народного мистецтва немає місця натуральному, дзеркальному відбитку дійсності [2].

Дерев'яна архітектура як вид художнього ремесла лемків має низку спільних рис з ремеслами інших регіонів України. При всьому дивовижному багатстві прийомів різьблення, різноманітності сюжетів та орнаментальних мотивів у декоруванні хат, у рельєфах різних районів, сіл, що віддалені одне від одного на багато кілометрів, виявилося багато спільного.

Спільними вважаємо набір елементів візерунка та систему розміщення орнаменту. Орнаментальні композиції всіх народних лемківських майстрів будувалися з дотриманням типових закономірностей (ритмічність, повторення, чергування, симетрія) та виконували загальновизнані функції (етична, етнічна, етнографічна, оберегова) [2].

Слід пам'ятати, що цей вид народної творчості характеризується як загальноукраїнськими рисами, так і суто місцевими особливостями. Мистецтво хатнього лемківського різьблення тісно пов'язане зі специфікою місцевої сільської архітектури, з культурою і побутом населення. Кожен вид народного мистецтва насичений інформацією про територію його побутування, і поза регіональною специфікою його не можна тлумачити.

У різьбі, і зокрема лемківській, є кілька основних типів різьблення: пропильне та прорізне; будинкове; рельєфне; плоске; геометричне та скульптурне. Усі види геометричного різьблення застосовували в народному лемківському мистецтві. Побутове начиння декорували скобчастим видом геометричного різьблення, що робили за допомогою напівкруглої стамески. Наприклад, у перерахованих техніках оформляли прядки. Виконуючи бордюрний декор краю округлого виробу, майстер видаляв грані широким одвірком або прямою стамескою для отримання великого тригранно-виїмчастого орнаменту (таку техніку також називають геометричною, або клиноподібною).

Матеріали експедиційних досліджень свідчать про те, що лемки застосовували геометричну техніку не лише у фасадній частині будинку, а й в інтер'єрі. Поряд з геометричним різьбленням лемківські майстри володіли глухою рельєфною технікою, образотворчі форми якої височіють над тлом основного полотна та становлять з ним єдине ціле. Примітно, що в народному мистецтві будинкового лемківського різьблення домінував плоскорельєфний спосіб оброблення

декору, який відповідав площинній образотворчій системі.

Наукова новизна. Акцентовано на найвизначніших майстрах русинського різьблення по дереву на Лемківщині. За Р. Одрехівським, одним із них є Михайло Орисик (1885–1946) [5]. Найвідомішим із його творів є «Лемко-русин» (1930-ті рр.) (рис. 4).

Рис. 4. Лемко-русин Михайла Орисика

Ця композиція – це не тільки образ, а й символ русина того часу. Адже це повернення до свого, русинського, в епоху, коли поширення відносно дешевого й безликого промислового одягу призвело до поступового занепаду традиції виготовлення в селах свого, національного одягу й інших народних ремесел.

Відомо, що «лемківщина дала видатних майстрів народної різьби та професійних митців, що збагатили не тільки українську національну, а й світову культури. До цієї когорти належить заслужений діяч мистецтв України, член Спілки художників України В. Одрехівський» (1921–1996) [8, 345].

Лемківське художнє різьблення відрізняється технікою виконання, оскільки всі види деревини мають свої особливі властивості, колір, текстуру, вимагають від майстрів спеціальних навичок та спеціального набору інструментів.

Всі способи різьблення по дереву виконують за допомогою різних інструментів. Якщо геометричне різьблення по дереву деякі майстри виконують тільки ножем-одвірком, скобчасте різьблення обов'язково вимагає різних видів ножів для різьблення.

Висновки. Високохудожнє лемківське різьблення відображає багатовікові традиції різьбярської справи, а також багату історію формування та розвитку лемківської культури, які дають нам можливість усвідомити справжню цінність лемків. Різьблення по дереву стало поширеним видом художньої та декоративної обробки деревини на Лемківщині на межі XIX та XX століть і суттєвою складовою ужиткового мистецтва.

Література

1. Красовський І. Д., Тавпаш А. І. Незабутня Лемківщина у верхів`ї ріки Вислоки. Народна культура лемків Ясельського повіту. Львів : Думка Світу, 2004. 189 с.
2. Тарнович Ю. Лемківщина. Матеріальна культура. Краків : Народове, 1941. 160 с.
3. Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини. Львів : накладом вид-ва «На сторожі», 1936. 148 с.
4. Струмінський Б. О. Лемківщина (земля – люди – історія – культура). *Записки наукового товариства ім. Шевченка в Нью-Йорку*. 1988. Т. 206. С. 50–52.
5. Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини. Львів : Сполом, 1998. 262 с.
6. Кищак С. Корені лемківської різьби. Львів : Свічадо, 2003. 152 с.
7. Генія лемківської народної різьби пом’янули на Тернопільщині. URL: https://teren.in.ua/news/geniya-lemkivskoyi-narodnoyi-rizby-pom-yanuly-na-ternopilshhyni_30912.html (дата звернення: 10.09.2022).
8. Кищак С. Шкіци до портрета Василя Одрехівського. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 22. С. 344–348.

References

1. Krasovskyi, I. D., Tavpash, A. I. (2004). Unforgettable Lemkivshchyna in the Upper Vysloka River. Folk culture of the Lemks of the Yasel district. Lviv: Dumka Svitu [in Ukrainian].
2. Tarnovych, Yulian (1941). Lemkivshchyna. Material culture. Krakiv: Narodove [in Ukrainian].
3. Tarnovych, Yulian (1936). Illustrated history of Lemkivshchyna. Lviv: nakladom vydavnytstva «Na storozhi» [in Ukrainian].
4. Struminskyi, B. O. (1988). Lemkivshchyna (land-people-history-culture). Zapysky naukovoho

tovarystva im. Shevchenka v Niu-Yorku – Scientific Society named after Shevchenko in New York, 206, 50–52 [in Ukrainian].

5. Odrekhivskyi, R. (1998). Carvings of Lemkivshchyna. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

6. Kyshchak, S. (2003). Roots of Lemki carving. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

7. Roots of Lemki carving. Retrieved from: https://teren.in.ua/news/geniya-lemkivskoyi-narodnoyi-rizby-pom-yanuly-na-ternopilshhyni_30912.html [in Ukrainian].

8. Kyshchak, Stepan (2015). Shkitsy to the portrait of Vasyl Odrekhivskyi. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Shkitsy to the portrait of Vasyl Odrekhivskyi, 22, 344–348 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 111.852:[7.12:39](477:478:498]-22)"19"
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269424

Цитування:
Жданович Ю. А. Метаморфози української орнаментики на слов'яно-романському пограниччі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 48–54.

Zhdanovych Yu. (2022). Metamorphosis of Ukrainian Ornaments on Slavic-Romance Borderland of Ukraine. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 48–54 [in Ukrainian].

Жданович Юлія Анатоліївна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5611-4475
yuliia.rakoiedova@gmail.com

МЕТАМОРФОЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ НА СЛОВ'ЯНО-РОМАНСЬКОМУ ПОГРАНИЧЧІ УКРАЇНИ

Мета статті полягає у визначенні метаморфоз в українській орнаментиці на принципах градуалізму та пунктуалізму, щоб виявити еволюційний поступовий підхід, зумовлений мімезисом, і дискретний підхід відповідно до поєсису. **Методологія дослідження** спирається на метод семіотичного та гносеологічного аналізу, системно-аналітичний та порівняльно-історичний методи. Семіотичний та гносеологічний метод використано задля визначення філософського сенсу символів візерунків української орнаментики. Системно-аналітичний метод застосовано для систематизації змін, які відбуваються у використанні матеріалів, техніки, орнаменту, композиційно-колористичного вирішення в дизайні українського орнаменту в етноконтактній зоні слов'янсько-романського пограниччя. Порівняльно-історичний метод дав змогу конкретизувати ареали української орнаментики в історичній ретроспективі XX століття на слов'яно-романському пограниччі України. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні метаморфоз в українській орнаментиці на принципах градуалізму та пунктуалізму; обґрунтуванні чинників художньої цілісності вишивки за етнографічними регіонами. **Висновки.** Встановлено, що дизайн української орнаментики в контексті етнографічного розвитку етнічних прикордонних регіонів України еволюціонував за принципами градуалізму та пунктуалізму. Розвиток формування предметного середовища особливо помітний в українській орнаментиці та її мотивах, що зумовлено також їх сакральним змістом, які заклали майстрині-вишивальниці. Доведено, що метаморфози в українській орнаментиці на слов'яно-українському пограниччі в етнографічних регіонах Буковини, Східного Поділля, Буджаку та Бессарабії відбулися внаслідок мімезису через наслідування традицій у вишиванні та в результаті поєсису через креативність та інноваційність майстринь-вишивальниць у змінах техніки обробки матеріалів, кольорової гами та композицій. Проведений порівняльний аналіз орнаментів етнографічних ареалів дав можливість відтворити риси їх сакрального змісту з прагненням закодувати основи та закони буття у Всесвіті й зберегти код української нації.

Ключові слова: градуалізм, пунктуалізм, мімезис, поєсис, предметне середовище, слов'яно-романське пограниччя, орнамент, Буковина, Східне Поділля, Буджак, Бессарабія, етнографія, мистецтво, дизайн.

Zhdanovych Yuliia*, Graduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Metamorphosis of Ukrainian Ornaments on Slavic-Romance Borderland of Ukraine

The purpose of the article is to define the metamorphosis in Ukrainian ornamentation based on the principles of gradualism and punctualism, which allows us to determine the evolutionary gradual approach due to mimesis and the discrete approach according to poiesis. **The research methodology** is based on the methods of semiotic and epistemological analysis, system-analytical and comparative-historical methods. The semiotic and epistemological method has been used to determine the philosophical meaning of the symbols of the Ukrainian ornamentation patterns. System-analytical method has been applied to systematise changes used in materials, technique, ornament, and compositional and coloristic solution in the design of Ukrainian ornament in the ethno-contact zone of the Slavic-Romansh borderland. The comparative-historical method has been used to specify the areas of Ukrainian ornamentation in the historical retrospect of the 20th century on the Slavic-Romance borderland of Ukraine. **The scientific novelty of the research** occurs in a certain metamorphosis in Ukrainian ornamentation based on the principles of gradualism and punctuality; justification of the factors of artistic integrity of embroidery by ethnographic regions. **Conclusions**. It was established that the design of Ukrainian ornamentation in the context of the ethnographic development of the ethnic border regions of Ukraine evolved according to the principles of gradualism and punctuality. The evolution of the formation of the subject environment is particularly noticeable in Ukrainian ornamentation and its motifs, which is also due to their sacred meaning, laid down by master embroiderers. It is shown that metamorphoses in Ukrainian ornamentation on the Slavic-Ukrainian borderland in the ethnoregions of Bukovyna, Eastern Podillia, Budjak and Bessarabia took place as a

© Жданович Ю. А., 2022

result of mimesis due to the imitation of traditions in embroidery and under the influence of poiesis due to the creativity and innovation of embroiderers in changes in the technique of processing materials, colour scheme, and compositions. The conducted comparative analysis of the ornaments of ethnographic areas reproduced the features of their sacred content with the aim of encoding the foundations and laws of existence in the universe and the preserved code of the Ukrainian nation.

Key words: gradualism, punctualism, mimesis, poiesis, subject environment, Slavic-Romansh borderland, ornament, Bukovyna, Eastern Podillia, Budjak, Bessarabia, ethnography, art, design.

Актуальність теми дослідження. Світогляд людини формує навколишнє середовище, яке утворює певне предметне поле з різних речей та кольорового спектру. У результаті предметне середовище відбиває на собі рефлексивні наслідки пізнання Всесвіту. Речі, які наповнюють предметне середовище з різних матеріалів, прикрашають орнаментами під впливом мімезису. Предметне середовище має спільні риси на визначених ареалах, але із часом трансформується, набуваючи ознак та рис народів, що мешкають поруч. Загальне уявлення про народний дизайн як складну багатокомпонентну систему формується за допомогою вивчення просторового моделювання історико-етнографічних регіонів, який передбачає детальне вивчення основних структурних одиниць розподілу культурного простору між етнічними групами та на стику їх контактів. Так формуються етноконтактні групи, прикладом чого є різноманітний слов'яно-романський ареал від південних Буджаку та Бессарабії до Східного Поділля та Буковини. Унаслідок переплетіння традицій народів цього ареалу та під впливом інновацій, зумовлених поєсисом, кожна річ предметного середовища набула самобутніх орнаментів, які стали протодизайном у сучасному мистецтві. Поновлення традицій і дослідження їх еволюційного шляху на стику поколінь та ареалів потребують ретельного вивчення та систематизації задля збереження матеріальної культури для наступних поколінь, використання певних елементів у сучасному дизайні.

Аналіз досліджень і публікацій. Еволюція стилів в українській орнаментиці відбувається за принципом «градуалізму Еріугени та послідовного сенсуалізму Леонардо» [2], які згадано в дослідженнях Ю. Дубової (поступової еволюції), та за принципом пунктуалізму (стрибкоподібної еволюції), про що зазначено в працях С. Джерсіка [3]. Відповідно поступові зміни за принципом градуалізму Еріугени та послідовного сенсуалізму Леонардо відбуваються під впливом мімезису, а принцип пунктуалізму сформувався під дією поєсису, що дає змогу визначити етапи й точки змін в українській орнаментиці. Дослідженню української орнаментики присвячені наукові роботи М. Селивачова, М. Чумарної, Г. Кожолянко, О. Косміної, Т. Кара-Васильєвої, А. Чорноморець [6–9]. Наочність наукових досліджень відображена в альбомах та збірках народних майстрів Е. Гасюк, М. Степан [13]. Характеризуючи взаємодію етнічних груп, С. Стоян відмічає [10, 296], що глобалізаційні тенденції постають домінантою міжкультурних взаємозв'язків у другій половині XX століття і суттєво позначаються на розвитку мистецтва сучасності, яке значною мірою стає уніфікованим, стандартизованим та позбавленим етнонаціональних рис; проте українська образотворча практика, усвідомлюючи свою європейську приналежність, зберігає потужне символічне підґрунтя, що зумовлено особливостями української культури.

Мета дослідження полягає у визначенні метаморфоз в українській орнаментиці на принципах градуалізму та пунктуалізму, що дасть змогу виявити еволюційний поступовий підхід, зумовлений мімезисом та дискретний підхід відповідно до поєсису.

Виклад основного матеріалу. У народному дизайні слов'яно-романської етноконтактної групи наявне певне різноманіття художньо-проєктних засобів формування предметного середовища в історико-етнографічних регіонах Буджаку, Бессарабії, Буковини та Східного Поділля. Семіотичне відображення природного багатства більш яскраво представлено в народному денотативному коді націй у тканинах та орнаментах вишивки. У народній творчості українців особливе місце посідає вишивка, яка традиційно дуже відрізняється за регіонами, що спричинено мімезисом у світосприйнятті та відображенні долі народів.

Слово «вишивка» грецькою мовою означає космос. Вишиванка кожного давнього народу має свій особистий колорит, який відображає його космічний зв'язок із землею, мовою, рослинним і тваринним світом, світом міфів і поетичних образів. Вона є мірилом спорідненості народу з рідною землею та її пам'яттю [12, 72]. В українській орнаментиці послідовний сенсуалізм Леонардо та градуалізм Еріугени відбивається в м'яких лініях довгих рослинних візерунків, а

пунктуалізм – у хрестоподібних стібках геометричних фігур, які обрали народні майстрині для відображення світосприйняття навколишнього середовища.

Упродовж століть викристалізовувалася чітка художня система, у якій гармонійну єдність, неперевершену художню цілісність творять такі взаємопов'язані фактори, як: матеріал, техніка, орнамент, композиційно-колористичне вирішення [12, 10]. В етноконтактній слов'яно-романській прикордонній зоні у XIX столітті для ткання використовували переважно льон і коноплю, а також вовну. Але протягом наступних століть відбулися певні метаморфози, зумовлені переплетінням традицій, їх конвергенцією в нові ареали, упровадженням промислових технологій виробництва.

З льону пряли дуже міцні полотна, з яких виробляли рушники, білизну й інші предмети ткацтва. А після спеціальної обробки, розтягування та сушки полотно ставало більш м'якішим. З такої тканини виробляли національні костюми, які ткали різними візерунками. Доречно підкреслив М. Селівачов, що слово «орнамент» («орламент») стосується, як правило, геометричних візерунків ткацтва, вишивки, різьби. Квіткові зображення, близькі до натури, називають просто «цвіти». Не йменують орнаментом і візерунок, утворений переплетенням ниток основи й поробку: то вже буде «узор» [8]. Орнаментальні мотиви українських вишивок сягають своїм корінням у місцеву флору та фауну, в історичну традицію. У давнину основні орнаментальні мотиви відображали елементи символіки різних стародавніх культів. Художні вишиванки [11, 39]. Яскравою візуалізацією описаного вище є світлина жіночого строю та тканої торби із села Рідківці, що на Буковині (рис. 1).

Рис. 1. Жіночий стрій і ткана торба-тайстра
(с. Рідківці, Новоселицький район, Чернівецька область, Буковина)

За рис. 1 жіночий стрій складається із сорочки-«морщянки», поясного одягу в одноплановому вигляді «горботки», шкіряної безрукавки. Доповнює жіночий ансамбль ткана торба-сумка, яку на Буковині називають – тайстра. У дослідженні М. Селівачова відмічено [9], що в цій термінології зафіксована увага й до колористичного строю. Ткані сумки-тайстри з узором на чорному тлі – «чорнобриві» (Новоселицький р-н.). «Божою красою» або «райдугою» називають ступінчасту розтяжку однієї барви від світлого до темного в ромбах (Сокирянський р-н.). Коли ж услід за вузькою смужкою одного кольору через кілька іншобарвних знову йде той самий колір, але ширшою смугою, то говорять «їдна краска другу лове, щоб не скапала» (Бричанський і Лазовський р-ни Молдови).

Перша тайстра на рис. 1 відповідно до принципу градуалізму Еріугени та послідовного сенсуалізму Леонардо відображає техніку послідовної колористики у вишивці, тоді як друга тайстра відповідає принципу пунктуалізму, чітко відокремлюючи кожний візерунок. Порівняння тайстр відображає їх єдину прямокутну форму з ручкою-тасьмою, яка закінчується китицями, але кожна містить семіотичний код в орнаменті та кольорі, виражаючи індивідуальність майстрині, її

світосприйняття та вміння його зобразити на тканині.

Тож у дизайні через колористику в ткацтві та вишивках реалізується сигніфікативна функція присвоєння імені чи знакової характеристики, проведення паралелі: «чорнобрива» – уособлення із жіночою красою; «божа краса», «райдуга» – знакова характеристика неймовірного поєднання кольорів; «щоб не скапала» – паралель з поступовим переходом кольору. Хоча наведені на рис. 1 сумки-тайстри були виткані у 70-х роках XX століття, вони все ж нагадують сучасні 3D-орнаменти. Отже, мистецтво як образ картини світу виступає збалансованою схемою Всесвіту в певних речах предметного середовища.

Дослідниця М. Вищнивецька, характеризуючи одяг Буковини, вказує на особливість буковинського строю, де був свій орнамент. Загалом буковинський костюм значно відрізняється матеріалом, кроєм і прикрасами та характеризується різноманітністю як геометричних, так і рослинних візерунків. Водночас він зберіг до теперішніх часів деякі ознаки візантійського орнаменту. Його також прикрашають вишивками: білою гладдю, дрібним хрестиком, штаповкою та крученим швом. Широко використовували бісер, шовк, вовну, срібні та золоті нитки, металеві блискітки. На вишивках відтворювали квіти, що мають суміш червоного із жовтим та зеленим кольорами, причому домінує червоний колір. Барвисті геометричні, рослинні композиції можна побачити в тканих сумках – тайстрах [1].

Акцент на зміні тенденцій у народній колористиці зробив М. Селівачов. Найбільш архаїчним є поєднання білого й червоного. Найпопулярніший (до середини XX ст.) – червоно-чорний (до 1870-х років – синій замість чорного) на білому тлі. Колірна гама на Буковині у XX столітті стає різноманітною. В орнаменті Бессарабії, Південної України та Слобідської України, які були заселені відносно пізно й не тільки українцями, простежуємо складну взаємодію різноманітних етнічних впливів [9].

Еволюція у використанні кольорової гами в народному дизайні вишиванок свідчить про зростання добробуту населення, більш яскраве сприйняття навколишнього середовища, починаючи з XX століття.

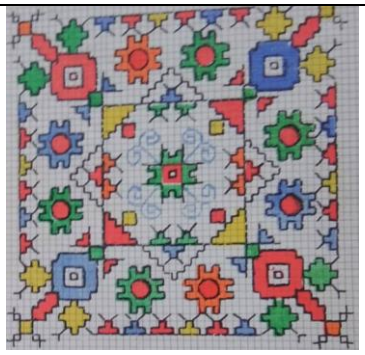
В Україні раніше використовували переважно рослинні барвники: кору дерев, коріння, листя, квіти й плоди багатьох рослин, а іноді нитки підфарбовували просто сажею. Поступово, із середини XIX століття, з появою фабричної кольорової нитки та анілінових фарб колорит української вишивки змінився – і вона стала більш багатоколірною. Однак тактовне використання кольорів, тонке чуття міри, стриманість у доборі фарб і вміле поєднування їх давали народним майстриням можливість навіть у найсоковитіших та найсміливіших за кольором рішенням вишивкок Поділля уникати строкатості. Винятково декоративні вишивки робили буковинські вишивальниці. У чорні, ніби оксамитові, вишивки вони вводили темні тони чорного, зеленого, синього й жовтого кольорів і ще металеву нитку. Робили тут також вишивки шовком і бісером. Вишивку виконували тільки різнобарвним бісером, особливо багато в районах, що межують з Румунією [4, 334].

Розкриваючи художні мотиви української орнаментики у вишивці, дослідниці Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець виділяють вишивки Поділля, які бездоганні за технікою виконання і зачаровують з першого погляду завдяки кольоровій гамі. Нитки пряли з гарно вичесаних волокон льону чи конопель, пряли тоненько й рівно, щоб нитка вільно рухалась у вушці голки й легко стелилася на тканині. Потім нитки білили, фарбували, натирали воском або жиром. Нитки для вибілювання золили в діжках-«зільницях», куди їх складали намотані на півмітки, пересипали попелом зі спалених дров і заливали окропом. Лугова вода поступово вибілювала нитки, потім їх прали й висушували на сонці чи на морозі. Для фарбування використовували кору вільхи, дубу, ягоди бузини, цибулиння [5, 92]. Отже, міметичний вплив спостерігаємо на підготовчому етапі матеріалів, який відбиває єднання людини з природою, з якою вона себе ідентифікує. А під впливом поєсису, коли з'являються нові технології виробництва матеріалів, на Поділлі стали користуватися привозними бавовняними, вовняними, металевими та шовковими нитками, бісером.

Проведемо порівняльну характеристику орнаментів вишивки в українсько-молдавській етноконтактній зоні з урахуванням семіотичних ознак. За основу візьмемо поширену кольорову гаму червоного та чорного кольорів (табл. 1).

Таблиця 1

Порівняльна характеристика орнаментів вишивки

Буджак, Бессарабія	Східне Поділля	Буковина
		

Джерело: [13, 68; 73; 105].

На Поділлі багато вишивали лише чорними та червоними нитками технікою низі. Рідше на Поділлі траплялися вишивки низзю лише червоними нитками. Кожний елемент вишивки несе денотативний код української нації. В описі художньої вишивки Е. Гасюк і М. Степан поділяють мотиви орнаментів на три групи: геометричні, або абстрактні; рослинні; зооморфні, або тваринні. На Східному Поділлі майстрині вдало користуються графічною лінією для підкреслення основних рис орнаменту. «Це так зване *поквітнення*, коли червоний колір обводиться чорним, а чорний – червоним. Щоб уникнути одноманітності узорів, застосовують ритмічне чергування червоного й чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку [13, 96]. У порівняльній табл. 1 представлені геометричні мотиви орнаментів: кружальця, трикутники, ромби, лінії, хрести, кривульки. Фахівці відмічають, що для Східного Поділля характерне багатство технік вишивання: низь, хрестик, стебнівка, настилування, верхолуп, зерновий вивід, вирізування [13, 47]. У Буджаку частіше трапляються круглі та квіткові мотиви, на Поділлі – ромбоподібні, на Буковині – різні варіації ромбів.

Художню цілісність вишивки забезпечують складові, які ми систематизували за етнографічними регіонами україно-молдавської контактної зони (табл. 2).

Таблиця 2

Чинники художньої цілісності вишивки по регіонах

Складові чинники	Буковина	Східне Поділля	Бессарабія Буджак
Матеріал	льон, конопля, бісер, шовк, вовна, срібні та золоті нитки, металеві блискітки	бавовняні, вовняні, металеві, шовкові нитки, бісер	ситець, шовк, вовна, льон, конопля
Техніка	гладь, штаповка, кручений шов, дрібний хрестик	низь, стебнівка, хрестик, настилування, верхолуп, зерновий вивід, вирізування	гладь та хрестик по краю частин одягу
Орнамент	великі рослинні та геометричні візерунки, орнаментальні косі смуги	геометричні орнаменти, фігурки тварин	рослинні орнаменти (квіти, стебла, дерева)
Композиційно-колористичне вирішення	ступінчаста розтяжка однієї барви від світлого до темного, поліхромність	червоні та чорні, білі кольори на білому тлі	червоний, чорний, блакитний, ліловий, зелений

*Джерело: власна розробка автора.

Окремі мотиви, складаючись в орнаменти вишивки, відображають наміри та бажання людини на підсвідомому рівні. Отже, українській рід через метаморфози у вишивці «змінює, вибирає, формує, модифікує та організовує первинні основи життя – патерни» [11, 72]. В орнаменті вишиванок спостерігаємо певний посил до Всесвіту з бажаннями українського роду здоров'я, врожаю, енергетичних змін тощо. З акумулюванням та обміном певним досвідом в етнографічних регіонах відбуваються накопичення і передача інформації через ускладнення орнаментів та використання різних кольорів.

Наведені складові чинники за етноконтактними регіонами відображають значні розбіжності в техніці, орнаменті та його композиційно-колористичних рішеннях, але в матеріалах помітний універсальний підхід.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні метаморфоз в українській орнаментиці на принципах градуалізму та пунктуалізму, відповідно до яких відбувається поступова зміна в техніці вишивання та використанні кольорів при етнографічних контактах; обґрунтуванні чинників художньої цілісності вишивки за етнографічними регіонами. У статті розглянуто етнографічні регіони Буковини, Східного Полісся, Буджаку та Бессарабії та виявлено риси української орнаментики цих ареалів. Обґрунтовано такі чинники художньої цілісності вишивки за етнографічними регіонами, як-от: матеріал для вишивки, техніка вишивання, форми та кольорово-композиційні рішення. Це дало змогу виявити усталеність форм на прикладі елементів одягу та декору (сумки-тайстри), які тривалий час під впливом мімезису залишаються в незмінному стані.

Висновки. Семіотичний і гносеологічний аналіз українського орнаменту засвідчили кардинальні зміни, а саме:

- у використанні матеріалів (ткане полотно та нитки) поступово відходять від ручної механічної обробки льону, конопель і вовни та надають перевагу промислово обробленим матеріалам, зокрема ситцю, шовку;
- у колористиці також відбуваються метаморфози – від монохромного та дуального візерунка до поліхромних орнаментів, що нині частіше трапляються, особливо на Буковині та Бессарабії;
- під впливом поєсису, зумовленого креативністю нової техніки вишивання майстринь, використовують ступінчасту розтяжку одного кольору – від світлого до темного на Буковині та поквітнення на Східному Поділлі;
- під впливом наслідування традицій використовують технології вишивання пращурів, а внаслідок поєсису виникають нові техніки вишивання білою гладдю, дрібним хрестиком, штаповкою та крученим швом на Буковині та низь, хрестик, стебнівка, настилування, верхолуп, зерновий вивід, вирізування на Східному Поділлі;
- використання певних мотивів орнаменту зумовлено їх сакральним змістом, а семіотика цих знаків відображає код нації, який заклали майстрині;
- зі зростанням добробуту з'являються більш великі розміри мотивів орнаментів (квіти на Буковині та в Буджаку).

Проведене дослідження дало змогу визначити чинники художньої цілісності вишивки за етнографічними регіонами Буковини, Східного Поділля, Буджаку та Бессарабії.

Загалом відзначимо, що побутове середовище століттями українці формували з урахуванням тенденцій і традицій у визначених етнографічних регіонах під впливом історичних подій, кліматичного середовища, навколишнього рослинного світу через певні метаморфози, які відбувалися в плинності часу, зумовлюючи мімезис у наслідуванні – від простих елементів вишивок до більш складних, застосовуючи поєсис у використанні матеріалів – від домотканих до фабричних, від двох кольорів до різнобарв'я.

Література

1. Вишнивецька М. У Чернівцях відкрилася виставка «Елементи народного костюма. *День*. 2015. №17. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-chernivcyah-vidkrylasya-vystavka-elementy-narodnogo-kostyuma (дата звернення: 02.09.2022).
2. Коберська Т. А. Образи-символи в давньоукраїнській міфологічній та християнській традиції: аксіологічний аспект. *Гуманітарний часопис*. 2016. № 4. С. 26–32.
3. Gersick C. J. G. Revolutionary Change Theories: A Multilevel Exploration of the Punctuated Equilibrium Paradigm. *The Academy of Management Review*. 1991. Vol. 16(1). P. 10–36.
4. Мистецтво другої половини XIX–XX століття. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 331.
5. Кара-Васльєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. 2-ге вид., стер. Київ : Либідь, 2005. 160 с.
6. Кожолянко Г. К. Матеріальна культура українського населення Північної Буковини X1X – 80-х рр. XX ст. : дис. ... д-ра іст. наук: 0 7.00.07 / Чернівецький ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 1992. 392 с.

7. Косміна О. Українське народне вбрання = Ukrainian folk costume = Украинская народная одежда / гол. ред. Віргініюс Строля ; відп. ред. Олена Кір'ятська. Київ : Балтія Друк, 2017. 62 с.

8. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія. Київ : Ант, 2009. 408 с.

9. Селівачов М. Новий погляд на традиційне мистецтво: анатомія жанру. *Бібліотечний вісник.* 2007. № 2. С. 40–41.

10. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Міленіум, 2014. 358 с.

11. Чумарна М. І. На полотні вічності. Таємниці вишивки та вишивання. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2021. 144 с.

12. Чумарна М. І. Я є Україна. Світоглядний всесвіт українців. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2021. 304 с.

13. Гасюк Е. О., Степан М. Г. Художественное вышивание : альбом; 5-е изд. Київ : Вища шк., 1987. 247 с.

References

1. Vyshnyvetska, M. (2015). The exhibition "Elements of folk costume". Retrieved from: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-chernivcyah-vidkrylasya-vystavka-elementy-narodnogo-kostyuma [in Ukrainian].

3. Gersick, C. J. G. (1991). Revolutionary Change Theories: A Multilevel Exploration of the Punctuated Equilibrium Paradigm. The Academy of Management Review, 16(1), 10–36 [in English].

4. Art of the second half of the XIX-XX centuries. (1970). History of Ukrainian art, 4(2), 331 [in Ukrainian].

5. Kara-Vaslyeva, T., Chornomorets, A. (2005). Ukrainian embroidery. 2nd ed., Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

6. Kozholyanko, G. K. (1992). Material culture of the Ukrainian population of Northern Bukovyna in the 1980s-1980s of the XX century. Doctor's thesis. Chernivtsi: Chernivtsi University named after Yu. Fedkovicha [in Ukrainian].

7. Kosmina, O. Yu. (2021). Ukrainian folk dress. Kyiv: Baltia-Druk Publishing House [in Ukrainian].

8. Selivachev, M. R. (2009). Lexicon of Ukrainian ornamentation: iconography, nomination, stylistics, typology. Kyiv: Ant [in Ukrainian].

9. Selivachev, M. A. (2007). New Look at Traditional Art. Anatomy of a Genre. Library Bulletin, *2*, 40–41 [in Ukrainian].

10. Stoyan, S. P. (2014). Cultural and historical metamorphoses of symbolism in European fine art: monograph. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].

11. Chumarna, M. I. (2021). On the canvas of eternity. Secrets of embroidery and embroidery. Ternopil: Educational book. Bohdan [in Ukrainian].

12. Chumarna, M.I. (2021). I am Ukraine. Worldview universe of Ukrainians. Ternopil: Educational book. Bohdan [in Ukrainian].

13. Hasyuk, O. O., Stepan, M. G. (1987). Artistic embroidery. Album. 5th ed. Kyiv: Higher school Main publishing house [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2022
Отримано після доопрацювання 15.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793: 772.87
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269423

Цитування:
Пастухов О. А. Хореографічна освіта онлайн: за і проти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 55–60.

Pastukhov O. (2022). Choreographic Education Online: Pros and Cons. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 55–60 [in Ukrainian].

Пастухов Олексій Анатолійович,
старший викладач кафедри хореографії
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-4083-5905
o.pastuhov@kmaecm.edu.ua

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА ОНЛАЙН: ЗА І ПРОТИ

Мета статті – проаналізувати переваги та перспективи онлайн-навчання з проєкцією на хореографічну освіту. **Методологія дослідження** спирається на використання низки методів і підходів, інтегрованих з педагогіки, мистецтвознавства, соціальних комунікацій, інформатики тощо. Застосування загальнонаукових методів аналізу, синтезу та узагальнення дало змогу краще зрозуміти основні напрями сучасних досліджень онлайн-навчання та його переваги. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні можливостей онлайн-навчання хореографії, зокрема з використанням цифрових технологій. **Висновки.** Хореографічна освіта не часто піддається технологічним інноваціям і характеризується традиційними індивідуальними або фронтальними груповими заняттями. Проте для покращення досягнень студентів у навчанні потенціал новітніх технологій, якщо їх використовувати належним чином, давно визнаний. Інформаційні технології роблять освітній процес ефективним, привабливим, таким, що надихає, мотивує, підвищує продуктивність і сприяє закріпленню та збереженню знань. Тобто звичний навчальний простір просто необхідно розширювати за допомогою цифрових технологій, щоб створити дієві навчальні проєкти навіть для звичних занять студентів-хореографів, особливо якщо це стосується онлайн-навчання, коли цифрова дидактика може використовувати переваги як фізичної природної взаємодії, так і занурення у віртуальне середовище. Використання віртуальної реальності, комп'ютерних ігор тощо в синергії з традиційними методиками навчання може покращити навчання з погляду активного слухання, уваги та часу, демонструє великий потенціал в освітній сфері. Також в умовах необхідності навчатися онлайн вагомими чинниками застосування новітніх технологій є можливість активно вдосконалюватися шляхом набуття нових навичок з фаху та вдосконалення наявних, чому сприятимуть, зокрема, обмін ідеями в освітніх онлайн-спільнотах, участь в онлайн-заходах з однодумцями.

Ключові слова: онлайн-навчання, хореографічна освіта, змішане навчання, викладання, цифрові технології.

Pastukhov Oleksiy, *Senior Lecturer, Department of Choreography, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

Choreographic Education Online: Pros and Cons

The purpose of the article is to analyse the latest findings regarding the advantages and prospects of online education with a projection on choreographic education. **The research methodology** is based on the use of a number of methods and approaches integrated from pedagogy, art history, social communications, and computer science. The use of general scientific methods of analysis, synthesis and generalisation enabled to better understanding of the main directions of modern research on online education and its advantages. **The scientific novelty** of the study consists in substantiating the possibilities of online choreography learning, in particular with the use of digital technologies. **Conclusions.** Choreographic education does not often lend itself to technological innovations and is characterised by traditional individual or frontal group classes. However, the potential of new technologies to improve student achievement and learning – if used appropriately – has long been recognised. Information technology makes learning effective, attractive, inspiring, motivating, increases productivity and helps to consolidate and retain knowledge. That is, the usual learning space simply needs to be expanded with the help of digital technologies to create authentic and exciting learning projects even for the usual classes of choreographic students, especially when it comes to online learning, when digital didactics can take advantage of both physical natural interaction and immersion into a virtual environment. The use of virtual reality, computer games in synergy with traditional teaching methods can improve learning in terms of active listening, attention, and time, showing great potential in the educational field. Besides, in the conditions when the use of online education is necessary, one of the important factors for improving art education, in particular choreographic, can be focus on the common interests, needs, intentions of teachers and art critics. These comprise mutual support, exchange of ideas in virtual communities, transparency, equal access to developments, peer review, and collaborative work in online educational communities.

Key words: online learning, choreographic education, blended learning, teaching, digital technologies.

© Пастухов О. А., 2022

Актуальність теми дослідження. Нині онлайн-навчання стало невід'ємною складовою будь-якої освіти. І така тенденція показова не лише для нашої країни, а й для міжнародної навчально-освітньої практики. Особливо значні зусилля були вкладені в ініціативи щодо дистанційної освіти, онлайн-навчання, відкритих онлайн-курсів тощо в умовах пандемії. Вони були спрямовані на розширення можливостей доступу до навчання та підготовки, які зазвичай пропонують через системи традиційної освіти. І насамперед це стосується вищої школи, у якій синхронне навчання, телеконференції тощо стають не лише більш поширеними, а почасти більш дієвими в освітніх результатах, навіть порівняно з результатами дистанційного та самостійного навчання. Це спонукало заклади вищої освіти переглянути свої інституційні та навчальні стратегії, шукати та застосовувати нові практики навчання, а відповідно посилило інтерес до онлайн-освіти, зокрема мистецької.

Аналіз досліджень і публікацій. Різні питання, які стосуються мистецької освіти, – це сфера, яка викликає дедалі більше зацікавлення в науковців у зв'язку з переорієнтацією уявлень про креативність, яку на сьогодні вважають чи не найвагомішою ознакою інтелектуально й емоційно розвиненої особистості. Так, С. Уолкер у праці «Значення навчання в мистецтві. Художня освіта на практиці» розглядає комплексну мистецьку освіту з урахуванням її міждисциплінарного характеру та наголошує на її великих ідеях, всеосяжних поняттях, які виходять за межі будь-якої конкретної дисципліни [9].

Окремий інтерес у межах нашої статті мають дослідження різних форм навчання. Порівнянню традиційного й онлайн-навчання присвячена стаття Л. Емерсон і Б. Маккейн, у якій вони наголошують на необхідності подальших досліджень, які оцінювали б результати навчання в різних формах, зокрема змішаних [3]. Колектив дослідників у статті «Ефективність змішаних курсів онлайн-навчання на рівні громадського коледжу» порівнює успіхи в навчанні студентів місцевих коледжів, які навчаються на змішаних курсах (поєднують онлайн-навчання з традиційним навчанням у класі) з успіхами, отриманими студентами, які навчаються лише в класі [8]. Дж. Б. Блек, А. Сігал, Дж. Вітале та К. Фаджо в розділі «Втілене пізнання та дизайн середовища навчання» аналізують різні сучасні освітні інтерфейси та важливість безпосереднього досвіду взаємодії в навчанні [1]. У статті «Використання ігор та моделювання для підтримки навчання» С. де Фрейтас висвітлив ключові проблеми та уявлення, які інформують про те, як комп'ютерні ігри та симуляції характеризують ті учні, викладачі й експерти, які їх використовують [2]. Італійські вчені дослідили використання віртуальної реальності для навчання музики в початковій школі [4]. Вчені з Данії у своїй статті представляють результати двох експериментів з предметів «Мистецтво, ремесло та дизайн», щоб дослідити, як предметні, фізичні навчальні простори можна розширити цифровим шляхом у змішаних навчальних курсах з практичних предметів, у яких студенти повинні тренувати свої ремісничі навички [7]. Проте в зарубіжній науковій літературі приділено мало уваги експериментам щодо різних форм навчання на мистецьких спеціальностях, зокрема, це стосується і хореографії. В українському мистецтвознавстві, на жаль, не вистачає і теоретичних напрацювань із цього напряму.

Мета статті – проаналізувати переваги та перспективи онлайн-навчання з проєкцією на хореографічну освіту.

Виклад основного матеріалу. «Цифрова революція» у сфері освіти на основі впровадження новітніх технологій та інноваційних інтерфейсів змусила переосмислити й процес викладання, і процес навчання, тобто те, як необхідно викладати, і те, як потрібно навчатися. Водночас не вщухають суперечки щодо причинно-наслідкового зв'язку між двома взаємопов'язаними аспектами: впливом онлайн-навчання на когнітивний і соціально-емоційний розвиток на індивідуальному рівні та онлайн-навчання на формування загальних професійних навичок і відповідних компетенцій.

Про підвищений інтерес до цієї теми та неоднозначність висновків свідчать відповідні експерименти. Так, проведене Л. Емерсон і Б. Маккейн дослідження засвідчило, що ті, хто навчався очно, показали на 24% кращі результати, ніж ті, хто навчався онлайн. І хоча причини цього не відомі, автори вже висловили застереження щодо переходу закладів вищої освіти до онлайнового та / або змішаного навчання [3]. Водночас інші результати свідчать, що студенти, які навчаються на змішаних курсах, мають такі самі результати, якщо не кращі, порівняно зі студентами традиційних форм навчання [8]. Але в більшості щодо онлайн-освіти на сьогодні після зіткнення з багатьма потенційними факторами упередженості сформувалася думка, що така освіта є не просто актуальною, а в деяких

випадках більш ефективною, ніж традиційні програми навчання, якщо, звичайно, студент мотивований та орієнтований на досягнення поставлених цілей. Також можна констатувати, що найбільш безпрецедентні суперечки точаться навколо необхідності залишити хоча б змішану форму навчання, оскільки якщо з лекціями ще все більш-менш зрозуміло і загалом унормувалося, то з дизайном практичних занять до цього часу надто складно визначитися.

Як відомо, навчальні предмети часто поділяють на так звані теоретичні та практичні предмети. Водночас у будь-якому випадку зміст предметів, наприклад з хореографії, що базуються на практиці, є так само теоретичним, як і для так званих теоретичних предметів. Тобто цей поділ почасти є умовним. Практичні хореографічні дисципліни включають специфічні підходи до викладання та навчання, що змушує дійти висновку, що вони не підходять для онлайн-навчання. Причина цього може полягати в переконанні, що такі дисципліни передусім зосереджені на фізичних і тілесних діях, а тому вони зазвичай залежать від можливостей студентів фізично співпрацювати на семінарах. Проте деякі практичні навички студенти можуть тренувати не лише в спеціальних класах чи аудиторіях, а й самостійно. Важливо враховувати й контролювати відповідні моменти: чи мають студенти потрібні умови, матеріали, засоби та інструменти для самостійних практичних занять.

Також доцільно зважати й на можливість більш гнучкого використання онлайн-простору для вирішення суто теоретичних питань, що дасть змогу вивільнити більшу кількість часу для практичного навчання. Та й навички, що ґрунтуються на практиці, все-таки необхідно спочатку обґрунтувати теоретично, що можливо й в онлайн-умовах, а згодом уже виробити їх під час практичного заняття. Крім того, викладання та навчання в онлайн-форматах створює перформативний простір, на базі якого студенти також можуть відпрацювати навички та набути компетенції самостійно [7].

Особливо багато питань стосується хореографічної освіти, тим більше, що їм приділено, як ми вже зазначали вище, мало уваги в науковій літературі. Звичайно, щоб відреагувати на таку проблему не голослівно, а практично, потрібно було б провести не один експеримент, який ґрунтувався б на не відомому раніше втручанні не лише в педагогічні, а й творчо-мистецькі принципи. Отже, розглянемо дотичні дослідження та їхні висновки, а на їхній основі спробуємо представити власні узагальнення щодо можливостей онлайн-навчання хореографії.

Як і всі галузі освіти, хореографічна освіта прагне формувати конкретні компетенції, які сприяють продуктивній взаємодії студентів з реальністю. Утім як мистецький напрям вона вирізняється з-поміж інших галузей освіти за рахунок акцентуації на заохоченні інновацій у різних формах творчого вираження, тобто потребує динамічного балансу між традиційністю / стабільністю та креативністю / змінами. Межі знань і компетенцій, які стосуються мистецтва і творчості, взагалі є постійно змінюваними, незважаючи на той факт, що мистецька освіта обтяжена давнім упередженням щодо розвитку внутрішньоособистісного естетичного інтелекту, експресії та експериментальності. Проте серед митців також потрібно заохочувати дослідження та відкриття [9]. Це, без сумніву, стосується і оволодіння різними новітніми технологіями.

Зазвичай онлайн-навчання, електронне навчання та пов'язані з ними терміни вважають не настільки дієвими, як традиційне викладання та навчання, тобто навчання обличчям до обличчя [8], яке зосереджено навколо фізичного простору – класної кімнати чи аудиторії. З цієї причини часто припускають, що студенти мистецьких спеціальностей досягнуть кращих результатів навчання завдяки традиційному викладанню з опорою на практичні дисципліни.

Утім дослідники зазначають, що предметні, фізичні навчальні простори можна розширити цифровим шляхом у змішаних навчальних курсах із практичних предметів, у яких студенти повинні тренувати професійні навички. Таке змішане навчання може стосуватися поєднання не лише онлайн-просторів і фізичних просторів, а й кількох фізичних та автентичних просторів або поєднання / розподілу фізичних артефактів у різних фізичних або онлайн-просторах. Наприклад, об'єднання практичних майстерень як фізичних просторів за допомогою синхронних онлайн-семінарів фактично інтегрує автентичні навчальні простори у два предмети за допомогою цифрових технологій. Так технологія віртуальної реальності, технічне налаштування з кількома камерами та комп'ютерами на заняттях сприяють тому, що студенти відчувають справжній розширений навчальний простір [7]. Тобто звичний навчальний простір можна розширити за

допомогою цифрових технологій, щоб створити дієві навчальні проєкти для занять зі студентами-хореографами.

Наступне застереження. Як правило, дослідження щодо змішаного навчання або онлайн-навчання більше зосереджені на тому, як теоретичні предмети викладають у різних закладах освіти, і набагато менше уваги приділяють способам вироблення практичних навичок у такому онлайн-навчанні [3]. Насправді все значно простіше: навчальні програми та взаємодія зі студентами в онлайн-просторі просто потребує іншого підходу, ніж в аудиторії. Адже оскільки освітні програми вийшли за межі аудиторії, то фактично виникла потреба використовувати дві відмінні педагогічні стратегії. Особливо це стосується проблеми зі зворотним зв'язком, який дотепер вважають чи не найважливішим педагогічним параметром. Проте проблема відсутності зворотного зв'язку характерна на сьогодні й для офлайн-форматів навчання і більше зумовлена зацікавленістю студентів у викладачеві, його предметі та формі подачі матеріалу.

Наприклад, вважають, що онлайн-викладання через Skype, Google Meet, Zoom та інші синхронні технології призводить до кращих результатів насамперед завдяки використанню віртуальних симуляцій і сценаріїв. З іншого боку, синхронні ресурси мають низку переваг перед іншими онлайн-освітніми програмами: вони є інтерактивними та ефективними у формуванні навичок комунікування.

Крім того, студенти можуть спілкуватися зі своїми викладачами, коли їм зручно, а літературу й іншу відповідну інформацію можна легко оновлювати через пошукові сервіси та ділитися нею між собою в інтернеті. Недарма дослідження свідчать, що студенти цінують дистанційне навчання, зокрема його оригінальність, простоту використання та освітні можливості. Також воно дає змогу охоплювати студентів у віддалених місцях з обмеженим доступом і можливостями [6].

Окрім мотиваційних факторів, вирішальним аспектом для студентів під час такого навчального процесу є набуття знань на базі, яку вони вже мають, щоб досягти більш складного рівня розуміння. Ця конструкція знань, як зазначають дослідники, може базуватися на перцептивних обмінах та експериментальних взаємодіях між суб'єктом та об'єктом або на соціальній взаємодії, культурному тлі та посередництві між суб'єктами та об'єктом. Нині широкий спектр можливостей нових технологій дає змогу спостерігати, переживати та взаємодіяти індивідуально чи колективно та створювати навчальні середовища за допомогою інтерактивних технологій, які дають можливість майже безпосередньо відчути фізичні властивості об'єктів, такі як форма, розмір, відстань і час, а також бути фізично залученими до виконання завдання [10].

Також важливим, на нашу думку, є зауваження, що порівняння різних форматів навчання є складним через неможливість врахувати або навіть зіставити багато параметрів. Так, однією з найбільш вагомих проблем для студентів-хореографів може стати відсутність тактильного / тілесного зворотного зв'язку. Коли зворотний зв'язок від тіла відсутній, це може становити серйозну проблему у формуванні практичних компетенцій, які залежать від такого тілесного досвіду. Недарма хореографічна освіта визнана корисною для покращення просторово-часових когнітивних навичок.

Утім, хоча традиційні теорії обробки інформації про пізнання розглядають перцептивні та моторні системи як периферійні щодо пізнання, існує дедалі більше доказів, що завдання, які раніше вважали «суто когнітивними», обов'язково залучають як перцептивну, так і моторну системи. Так, дослідження свідчать, що люди маніпулюють ментальними уявленнями так само, як вони маніпулюють реальними об'єктами у фізичному просторі. Отже, ментальні уявлення не тільки мають властивості сприйняття, а й залучають процеси моторної системи. Нейровізуалізаційні дослідження показують, що моторна кора активується під час виконання завдань психічної трансформації і що транскраніальна магнітна стимуляція спрямована на втручання в нейронні процеси в моториці [5].

Отже, за умов онлайн-навчання допомагає навчанню, зокрема хореографії, координація між рухом і візуалізованими особливостями відповідного руху. Крім того, у випадку пасивного перегляду, без прямого зв'язку між власним тілом і цільовою структурою, може знадобитися більша залежність від просторової здатності. Тому такі хороші результати демонструє комп'ютерне моделювання в навчанні, навчання за допомогою віртуальних тривимірних моделей тощо.

Загалом віртуальна реальність стає дедалі більш популярною та доступною для кожного, а різні системи віртуальної реальності стають більш поширеним споживчим продуктом, який можна використовувати для навчання. Недарма в низці зарубіжних країн вона навіть була

прийнята офіційною формою викладання кількох дисциплін, які потребують використання лабораторії. Наприклад, у дослідженні покращення вивчення музики за допомогою віртуальної реальності студенти занурювалися в музичні виступи різних жанрів (класика, кантрі, джаз та свінг), орієнтуючись у кількох музичних кімнатах. Оцінка дидактичного протоколу показує статистично значуще покращення характеристики жанру навчання (тобто типові інструменти та їх просторове розташування на сцені) порівняно з традиційними уроками з друкованими матеріалами та пасивним аудіюванням. Також навчання з підтримкою віртуальної реальності забезпечують більш ефективний досвід порівняно з попередніми знаннями та навчанням лише традиційними заняттями. Крім того, студенти з віртуальних груп повідомили, що їм більше подобаються такі заняття, їм цікаво, і вони мають більші наміри брати в них участь, ніж студенти з традиційної групи [4].

Віртуальна реальність дає змогу досліджувати захоплююче тривимірне середовище з будь-якого місця. У поєднанні з тактильним пристроєм вона підтримує безпосереднє маніпулювання з об'єктом, що надає переваги порівняно з пасивним переглядом. Більшість учнів і репетиторів, які використовували віртуальні ігри та симуляції, дійсно знайшли цінність у використанні цих інструментів як частини розширеної практики навчання та викладання [2].

Безпосереднє маніпулювання різними об'єктами у віртуальному середовищі може сприяти розвитку «втілених», мультимодальних ментальних репрезентацій представлених структур. Таке втілене навчання готує студентів до участі в розумових образах або симуляції за відсутності фізичних структур [10]. Отже, у такому випадку для вивчення хореографічних рухів може бути достатньо відео або навіть нерухомих зображень, хоча все ж таки люди схильні відображати об'єкти в системах координат свого тіла. Так, сенсорні ілюзії виникали, коли учасники асимілювали сприйнятий об'єкт у власний образ тіла. Зокрема, проєкція біомеханічних обмежень на зовнішні об'єкти свідчить про те, що люди здатні відчувати відносне положення зовнішнього об'єкта щодо власного тіла. Відтак студенти, які активно маніпулюють об'єктом, підтримують сильнішу координацію між моделлю та власним тілом, що сприятиме більш ефективному навчанню [10].

Цікаво, що навіть безпосередній дотик до об'єктів на екрані, точніше своїм тілом, а не пристроєм керування, таким як миша чи навіть стилус, може покращити тактильні відчуття і зробити процес навчання більш безпосереднім та інтегрованим [1].

Вагому роль у навчанні онлайн можуть відігравати комп'ютерні ігри. Поєднання навчального змісту та комп'ютерних ігор визначають як серйозні ігри, ігри, які об'єднують ігрові елементи з цілями навчання [2]. При використанні в освітніх цілях ці ігри є потужним та ефективним навчальним середовищем. По-перше, вони використовують дії замість пояснень, стимулюють особисту мотивацію та викликають позитивні емоції. По-друге, зміцнюють опанування навичок і враховують різні стилі та здібності до навчання, забезпечують контекст для інтерактивного прийняття рішень. Крім ефективності в навчанні, гра в комп'ютерні ігри тренує розум, розвиває когнітивні навички прийняття рішень, стратегії, співпраці та вирішення низки проблем.

Потенціал ігор для досягнення освітніх цілей ще мало досліджений. Безумовно, узгодження комп'ютерних ігор з національною навчальною програмою – одне з важливих питань для вивчення використання педагогічних основ при проєктуванні ігор, які повинні ґрунтуватися на теоріях навчання, педагогічних стандартах і дидактичних методиках, бути класифіковані як усталені навчальні стратегії [10].

Висновки. Хореографічна освіта не часто зазнає технологічних інновацій і характеризується традиційними індивідуальними або фронтальними груповими заняттями. Проте потенціал новітніх технологій для покращення досягнень студентів і їхнього навчання, якщо їх використовують належним чином, давно визнаний. Інформаційні технології роблять навчання ефективним, привабливим, надихаючим, вони мотивують, підвищують продуктивність і допомагають закріпити та зберегти знання. Тобто звичний навчальний простір просто необхідно розширювати за допомогою цифрових технологій, щоб створити оригінальні та цікаві навчальні проєкти навіть для звичних занять студентів-хореографів, тим більше якщо це стосується онлайн-навчання, коли цифрова дидактика може використовувати переваги як фізичної природної взаємодії, так і занурення у віртуальне середовище. Використання віртуальної реальності, комп'ютерних ігор тощо в синергії з традиційними методиками навчання може покращити навчання з погляду

активного слухання, уваги та часу, демонструє великий потенціал в освітній сфері. Також в умовах необхідності навчатися онлайн вагомими чинниками застосування новітніх технологій є можливість активно вдосконалюватися шляхом набуття нових навичок з фаху та вдосконалення наявних, чому сприятимуть, зокрема, обмін ідеями в освітніх онлайн-спільнотах, участь в онлайн-заходах з однодумцями.

Література

1. Black B., Segal A., Vitale J., Fadjo C. Embodied cognition and learning environment design. *D. Jonassen and S. Lamb (Eds.) Theoretical foundations of student-centered learning environments.* New York : Routledge, 2012. URL: https://www.tc.columbia.edu /faculty/jbb21/faculty-profile/files/8Embodied_Cognition 2.pdf (дата звернення: 15.08.2022).
2. De Freitas S. I. Using games and simulations for supporting learning. *Learning, Media and Technology*. 2006. Vol. 31(4). Pp. 343–358.
3. Emerson L., MacKay B. A comparison between paper-based and online learning in higher education. *British Journal of Educational Technology*. 2011. Vol. 42. Pp. 727–735.
4. Innocenti D. E., Geronazzo M., Ludovico A. Mobile virtual reality for musical genre learning in primary education. *Computers & Education*. 2019. Vol. 139. Pp. 102–117.
5. Jang S., Vitale J. M., Jyung R. W., Black J. B. Direct manipulation is better than passive viewing for learning anatomy in a three-dimensional virtual reality environment. *Computers & Education.* 2017. Vol. 106. Pp. 150–165.
6. Langenau E., Kachur E., Horber D. Web-based objective structured clinical examination with remote standardized patients and Skype: Resident experience. *Patient Educ Couns.* 2014. Vol. 96(1). Pp. 55–62.
7. Nortvig A., Petersen A., Helsinghof H., Brænder B. Digital expansions of physical learning spaces in practice-based subjects – blended learning in Art and Craft & Design in teacher education. *Computers & Education.* 2020. Vol. 159. Pp. 28–35.
8. Ryan S., Kaufman J., Greenhouse J., She R., Shi J. The Effectiveness of Blended Online Learning Courses at the Community College Level. *Community College Journal of Research and Practice*. 2016. Vol. 40. Pp. 285–298.
9. Walker S. R. Teaching Meaning in Artmaking. Art Education in Practice. Davis Pubns, 2001. 160 p.
10. Wrzesien M., Alcañiz M. R. Learning in serious virtual worlds: Evaluation of learning effectiveness and appeal to students in the E-Junior project. *Computers & Education*. 2010. Vol. 55 (1). Pp. 178–187.

References

1. Black, B., Segal, A., Vitale, J., Fadjo, C. (2012). Embodied cognition and learning environment design. In D. Jonassen and S. Lamb (Eds.) Theoretical foundations of student-centered learning environments. New York: Routledge. Retrieved from: https://www.tc. columbia.edu/faculty/jbb21/faculty-profile/files/8Embodied_ Cognition 2.pdf [in English].
2. De Freitas, S. I. (2006). Using games and simulations for supporting learning. Learning, Media and Technology, 31(4), 343–358 [in English].
3. Emerson, L., MacKay, B. (2011). A comparison between paper-based and online learning in higher education. British Journal of Educational Technology, 42, 727–735 [in English].
4. Innocenti, D. E., Geronazzo, M., Ludovico, A. (2019). Mobile virtual reality for musical genre learning in primary education. Computers & Education, 139, 102–117 [in English].
5. Jang, S., Vitale, J. M., Jyung, R. W., Black, J. B. (2017). Direct manipulation is better than passive viewing for learning anatomy in a three-dimensional virtual reality environment. Computers & Education, 106, 150–165 [in English].
6. Langenau, E., Kachur, E., Horber, D. (2014). Web-based objective structured clinical examination with remote standardized patients and Skype: Resident experience. Patient Educ Couns, 96(1), 55–62 [in English].
7. Nortvig, A., Petersen, A., Helsinghof, H., Brænder, B. (2020). Digital expansions of physical learning spaces in practice-based subjects – blended learning in Art and Craft & Design in teacher education. Computers & Education, 159 [in English].
8. Ryan, S., Kaufman, J., Greenhouse, J., She, R., Shi, J. (2016). The Effectiveness of Blended Online Learning Courses at the Community College Level. Community College Journal of Research and Practice, 40, 285–298 [in English].
9. Walker, S. R. (2001). Teaching Meaning in Artmaking. Art Education in Practice. Davis Pubns, 160 [in English].
10. Wrzesien, M., Alcañiz, M. R. (2010). Learning in serious virtual worlds: Evaluation of learning effectiveness and appeal to students in the E-Junior project. Computers & Education, 55 (1), 178–187 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

UDC 782.91 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269421

Цитування:
Afonina O. «Aladdin» Ballet by Composer Oleksandr Rodin. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 61–66 [in English].

Афоніна О. С. Балет «Аладдін» композитора Олександра Родіна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 61–66.

Afonina Olena,
Doctor in Arts Studies, Professor
of the Department of Choreography
of the National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
https://orcid.org/0000-0003-1627-6362
aolena7@gmail.com

«ALADDIN» BALLET BY COMPOSER OLEKSANDR RODIN

The purpose of the article is to reveal the features of «Aladdin» ballet music by Oleksandr Rodin. **The methodology of the work** is based on cultural analysis with elements of musicological analysis (mainly by ear due to the lack of sheet music). The performed analysis provides an introduction to the music of Oleksandr Rodin, the staging of the ballet on the theatre stage. Based on the synthesis of the research results, it was possible to establish the regularities of musical and stage development. The method of generalization made it possible to record the leitmotif in the formation of ballet images and the disclosure of situations. **The scientific novelty of the work** lies in the analysis of Alexander Rodin's «Aladdin» ballet. The text of the article can be used when preparing a lecture on teaching music-theoretical and music-historical disciplines. **Conclusions.** Musical characteristics of Aladdin, Jafar, Jasmine, Sultan, and Genie were made based on the analysis of «Aladdin» ballet performance by Alexander Rodin and Serhii Kon. Each character has its own intonation and rhythmic complex, which provides the leitmotiv system of the entire performance. In general, melodism is characterised by the stylisation of Oriental themes. The composer uses the scales of folk music, harmonic major. Jafar's characterisation is dominated by the brass band. Aladdin has two main themes.

Key words: ballet, ballet music, leitmotif system, ballet image, Oleksandr Rodin.

Афоніна Олена Сталівна, *доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Балет «Аладдін» композитора Олександра Родіна

Мета статті полягає в розкритті особливостей балетної музики «Аладдін» Олександра Родіна. **Методологія роботи** ґрунтується на культурологічному аналізі з елементами музикознавчого аналізу (переважно на слух через відсутність нотного матеріалу). Здійснений аналіз забезпечує знайомство з музикою Олександра Родіна, постановкою балету на театральній сцені. На основі синтезування отриманих результатів дослідження встановлено закономірності музично-сценічного розвитку. Метод узагальнення дав змогу зафіксувати лейтмотивність у формуванні балетних образів і розкритті ситуацій. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що здійснено аналіз балету Олександра Родіна «Аладдін». Текст статті може бути використаним при підготовці лекції з викладання музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін. **Висновки.** На основі аналізу балетної вистави Олександра Родіна і Сергія Кона «Аладдін» зроблені музичні характеристики Аладдіна, Джафара, Жасмін, Султана, Джина. Кожен персонаж має свій інтонаційно-ритмічний комплекс, що забезпечує лейтмотивну систему всієї вистави. Загалом мелодизм характеризується стилізацією східної тематики. Композитор використовує лади народної музики, гармонічний мажор. У характеристиці Джафара домінує мідна духова група. Аладдін має дві основні лейттеми.

Ключові слова: балет, балетна музика, лейтмотивна система, балетний образ, Олександр Родін.

Ballet music always attracts attention, but not much has been written about it. A hundred years ago, scientific and non-fiction publications wrote about performances on the stages of theatres in Kharkiv, Odesa, and Kyiv. In particular, there are well-known reviews of performances by the Ukrainian composer, performer, and teacher Mykola Shipovych. It is known from archival sources that Mykola Shipovych's son, Kostiantyn, received a musical education at the Kyiv Music and Dramatic Institute, majoring in composition. He was the author of a number of symphonic works, music for movies, etc. His work included «Horbokonik» ballet (1924–1925). «Fragment from the ballet. Score. Autograph» are stored in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.

© Afonina O., 2022

Today, studying ballet and ballet art, we turn to thorough monographs by M. Zagaykevich, Yu. Stanishevskyi, and O. Chepalov. Scientific studies of youth appear (E. Kovalenko, I. Klimchuk, O. Plahotniuk). Although Alina Pidlypska's monograph recently appeared, which contains information about criticism of ballet performances of the first half of the XXth century.

For almost half of the XIX-th century, full-time ballet composers illustrated the orders of choreographers. A short scheme of actions and a long list of dance numbers were the main leaders of ballet music composers. Staff composers were well versed in ballet laws, but were not symphonists. The music of Puni and Minkus was distinguished by its freshness, melodiousness, and dance rhythm. However, it was in the XIX century before the ballets of famous composers.

This article focuses on the author's music of the modern Ukrainian composer Oleksandr Rodin. In the ballet genre, the composer worked with Radu Poklitaru on the performances «Viy» (2019), «Up the River» (2017). O. Rodin's ballet music is theatrical; many visual and auditory associations arise. It broadcasts a connection with the traditions of the genre, but also reflects the latest trends, in particular, it logically fits into 3D-technologies, strengthening the influence on viewers. Musical and figurative characteristics are successfully revealed by R. Poklitaru's choreography. Each ballet with symphonic music needs its own special dance pattern, which is inherent in the work of R. Poklitaru and O. Rodin. For example, in the ballet «Up the River» based on F. S. Fitzgerald's story «The Mysterious Story of Benjamin Button», the main character is endowed with his musical-intonational and plastic complexes, which depict the changes in the emotional states of a child, a young man and a mature person. Musical characteristics, which the composer laid down in his score, found individual, harmoniously combined dance movements, choreographic forms of expression of musical content.

The audience got an unforgettable impression of M. Gogol's phantasmagoric story in the ballet masterpiece «Viy» (2019) by the author tandem R. Poklitaru – O. Rodin. The ballet is full of contrasts, bright images, incredible orchestral colours, and unsurpassed modern stage design. The bright symphonic score of the ballet with the inclusion of instrumental solos by the percussion group was successfully complemented by a part for throat shamanic singing and an exotic organ.

Just as the sonata form gradually crystallised in classicism, so in XIX century the forms of ballet music, design of a ballet performance and choreographic action with structural forms of dance were canonised. Based on these observations, we can also talk about traditionalism in the music of Oleksandr Rodin's ballet «Aladdin» (2021). As in previous centuries, a fairy tale was chosen for the ballet, the story of Aladdin from the collection «One Thousand and One Nights». Now this fairy tale has received a Ukrainian interpretation in the ballet genre.

The general laws of building a ballet performance with a happy ending are preserved here. Ballet in two acts with a short prologue. The first act is an exposition of actors: mime and dance characteristics, where the composer showed himself to be quite free in the choice of melodic-harmonic, timbre, rhythmic means, which does not contradict the place of events – the East.

That is why the music of O. Rodin's «Aladdin» is saturated with oriental motifs, fairy-tale transitions, and emotional states. The production of Sergei Kon's ballet is distantly similar to the Ballet Theatre Queensland's ballet of the same name (2016) by choreographer Tim Brown. There are some misunderstandings in the musical component. There may be an author of the music for this play, but the program includes directors, lighting, and decorators. The music of the performance is quite dance-rhythmic, which cannot be said about its artistic value. Oriental intonations are also present in the music, but it is more suitable for dancing. It is all more interesting and fully justified to analyse the music of Oleksandr Rodin's ballet.

Aladdin has appeared in animated films for almost a hundred years. Starting from 1926, when the film «The Adventures of Prince Ahmed» appeared in Germany based on several fairy tales, Aladdin does not give up positions in this genre: «Aladdin and the Magic Lamp» (1954); «One Thousand and One Arabian Nights» (America, 1959); «Aladdin and the Magic Lamp» (France, 1970); «Aladdin» (Walt Disney studio, 1992) with sequels (1994, 1996). Famous films with Aladdin, released in XX–XXI centuries: «Aladdin's Magic Lamp» (USSR, 1966); comedy «The New Adventures of Aladdin» (France, Belgium, 2015, 2018); «Aladdin» (2019). Aladdin from Arabic (علاء الدين, Alāʾ ad-Dīn, [ʕalaːʔ adˈdiːn]) literally means «nobility of faith».

There are a certain number of hypotheses about the appearance of this tale in the collection «One thousand and one nights», but the purpose of this article is to reveal the features of «Aladdin» ballet music by Alexander Rodin. «Music is to dance what words are to music. With this comparison, I want to say only one thing: dance music represents or should represent a kind of program that establishes and predicts the

movement and play of each dancer... Action dance, therefore, is a conductor of the ideas embedded in the music, which are designed to clearly and visually interpret them» [6, 127].

Since the article is aimed at revealing the musical component, there were references to works devoted to issues of ballet music and about ballet music by Ukrainian composers (I. Drach, O. Zinkevich, H. Polyanska). Olena Zinkevych studies the ballets of Yevgeny Stankovych. Iryna Drach and Halyna Polianska explore the ballet work of Vitaly Gubarenko. Journalists often present premiere ballet performances in periodicals (Yu. Bentya, O. Vergelis, L. Tarasenko).

As for the study of this topic in the scientific field, there are no thorough studies. There are separate articles in the periodical dedicated to the premiere performance of the ballet, in particular an article by Larisa Tarasenko, from which we learn about the performance. Another journalist Eduard Ovcharenko wrote about the play: «At the heart of the ballet is the story of the fates of Aladdin and Jasmine, who live in different worlds, Genie, chained to his lamp, Jafar, who dreams of taking the Sultan's place and, ultimately, becoming the ruler of the world. The performance aims to emphasise the value of personality: if you are yourself, the most fantastic miracles will become reality» [1].

O. Rodin's music is written in the classical tradition of ballet scores. «The premiere of Oleksandr Rodin's ballet "Aladdin" on the stage of the Kyiv Municipal Academic Theatre for Children and Youth (Kyiv Opera) immediately became a noticeable phenomenon in all parameters: brilliant musical material, beautiful modern choreography and scenography, high level of performing art of ballet dancers, orchestra» [5].

It is figurative and symphonic, quite simple, modern in language, melodic, has original melodic and harmonic findings, danceable, and meaningful. The music feels close to Oriental sources, but it organically fits into the artistic canvas of the ballet work and its plot basis. The composer admits that the ballet characters received bright themes. According to him: «The whole ballet is filled with the stylisation of Oriental music and dances. Burning oriental dance rhythms are guaranteed!» [3]. «I hope that the performance will be able to interest young people and shape their visual perception of the world, and for older audiences to enjoy and immerse themselves in the world of fairy tales and miracles» says choreographer-director Serhii Kon [3].

Each image receives a certain development in a musical and rhythmic circle. Aladdin is presented in duet scenes with Jafar, Jasmine, Genie, and Lytai-Kilym. In addition, Aladdin is present in mass scenes with local residents, in the Sultan's chambers.

Aladdin's musical characterisation contains several basic melodies that correspond to his versatility. Aladdin in the market among the sellers is a part of this market: both in image and in movements. In the background of this introduction, a melody sounds in folk mode (Lydian, Mixolydian). Logically developing, it is suddenly interrupted. The downward gamut-like movement that was in Jafar's party, in his leitmotif, penetrates it. Although here this leitmotif sounds more transparent and as suddenly as it appeared, it dissolves into the sounds of percussion instruments. Meanwhile, Aladdin «works» as what he is according to the fairy tale – a thief. Although at the end of this musical number, he gives the merchants everything he stole from them. The scene of the appearance of Aladdin and his first introduction ends with a general dance. Vendors happily dance with the items that Aladdin first stole and then returned. At the end of the scene, the influence of plastic arts, in particular, sculpture, is clearly felt. The director expresses the choreography with the stylistics of sculptural imagery. Therefore, the audience has parallels that form the artistic integrity of the scenography.

The scene of «Aladdin's Escape from the Sentinels» is built on a melody that resembles a coiling spring. The basic rhythmic pattern is simple, but has powerful potential. He unfurls the musical and rhythmic basis. Here Aladdin's dance twists together with dynamics, a musical crescendo of rhythms with characteristic syncopated formulas. It is interesting that in the scene of the guards chasing Aladdin, the musical material is close to the scene in the bazaar. The movements of the guards are not opposed to the movements of Aladdin, which reveals the closeness of the guards to the people, unlike Jafar or the Sultan. The theme of the chase of the sentries is based on a harmonic pattern that sounds like an oriental melody. In fact, Rodin's music does not so much reveal the pursuit of a fugitive here, as a continuation of the festive and bustling state of the market. Such closeness is due to the fabulousness of the plot, of course [2].

There comes a moment when the rhythm of the dance is interrupted and Aladdin finds himself in front of the guards. The fast tempo disappears; the melody returns us to the intonations we heard when Aladdin and Jasmine met, the theme of dreams or love. The theme is memories of incredible sensations. Meaningfully, this is Aladdin's reminder of why he is here because of his meeting with Jasmine. He is still unaware of Jafar's intentions. As for Aladdin's plasticity, it is laconic,

rhythmically accurate, and sometimes primitive – a dance run from the guards. Maybe it was made specifically for the easiest perception by a children's audience.

The next scene begins with Jafar's theme. Topics that become a concentration of evil power, compulsion to some actions. The composer turns to widespread means of musical expressiveness. In the melody, it is an ascending movement that alternates with mechanical quarto-fifth jumps. Rich orchestral colours (brass and percussion instruments), duplication of the main theme by all instruments of the orchestra convey the steadfastness of the thief and his persistence in achieving his goal. In the prologue, the figure of Jafar appears against the background of a mystical space. His image personifies evil. He dreams of the power contained in the image of the Sultan, the love for Jasmine and the beautiful girls from her world. Its leitethema is based on repetitions, a gradual upward movement in an orchestral accompaniment, which conveys a tense character aimed at achieving a goal. Melodic and harmonic development is complemented by tremolo [2].

The dominance of the orchestral tutti with an emphatically massed melodic line, single jumps with Jafar's spins vividly embody the image of evil, contrast it with the bright beginning in the fairy tale. It cannot be said that Aladdin is absolutely positive according to the legend, he is a thief. But the meeting with Jasmin ignites bright feelings in his heart, which are also represented in the music. So, Jafar shows Aladdin what he wants from him – to steal the lamp. Jafar's dream – a lamp – appears on the stage screen. A hint of the actions that Aladdin has to take becomes a musical theme – the theme of the market, where the boy is engaged in theft. Such is the composer's humor and such is the musical law of the leitmotiv system.

Aladdin tries to resist Jafar, but it is impossible. The music is dominated by Jafar's theme with intonations of command. Unfortunately, there is not enough choreography for this musical solution. The characters hardly move, only some individual turns. I would like a bigger dance component. Musical themes skillfully develop, reaching a climax. The desired lamp is on the screen. The scene ends with the guards looking for Aladdin, who was kidnapped by Jafar.

In the next scene, Aladdin and Jafar, against the background of the desert, move with camels in search of the owner of the lamp. The scene is musically colored by a purely oriental hot topic. Memories of one of the scenes from the play «The Master and Margarita» appear. After a long wandering, the heroes find themselves near the monster that the audience sees on the screen. The musical tempo slows down. Everyone is in the process of waiting. Jafar manages to send Aladdin to the monster. Jafar now gets the Dominant Power theme for his characterisation. The theme grew out of the intonation that was laid in Jafar's theme earlier. In Jafar's imagination, the prospects of his power over the Sultan, Jasmine and everyone present arise. Everyone is subject to his desire, he is idolized. And there are musical associations with «Bolero» by Maurice Ravel. A very small fragment, but it fills with a sense of the irreversibility of the process. This feeling is interrupted by intonations similar to romantic ones. Jafar dreams of Jasmine and her mutual feelings, about the sultan's turban.

But the dream is interrupted by reality and the theme of Dominant Power returns. Jafar's movements are also restored. After musical and choreographic repetitions, Aladdin with a lamp appears from under the screen at Jafar. The theme of Aladdin, who dreams of freedom, changes instantly. Jafar decided to kill Aladdin, but the latter does not give up. He not only resists, but also takes the lamp and disappears. Jafar discovers the disappearance of the lamp, the Dies irae theme plays in the music in an increased rhythm.

The scene is three-part. Its structure is logical in relation to the events unfolding on the stage. The central images are Aladdin and Jafar, the embodiment of the ideas of relative good and evil. It is clear that the exposition of images involves their development in juxtapositions and contrasts. Jafar has his own intonation and rhythmic sphere, which represents evil. A whole phrase in a dotted rhythm with a sixteenth-note ending and a sustained half-tone is a reminder of the progressiveness of evil actions. Primitive melodism, which is duplicated by the brass instruments of the orchestra, only adds to the image of evil, the impossibility of hiding from it.

Aladdin, like Mowgli, falls from some unknown space and finds himself completely lost in an incomprehensible city. He touches the lamp by accident. An incredible miracle begins to circle in front of him. Lampa's music theme is very simple, but very bright, just like the other themes. First, it is a timbre embodiment – crystal bells or chelesta. Its rhythmic and melodic basis consists of two four-quarter measures. Each quarter is divided into triplets. These triplets sound in the background of a descending movement that interrupts the main movement. So one gets the impression of such a rotation with fabulous timbres. The whole theme is a square repetition, as is customary in choreography, a clear construction of the theme for ease of reproduction by the ballet dancer.

At the moment when the Lamp shows Aladdin that he is now its Owner, the Dominant Power theme, Jafar's theme, plays. Aladdin now resembles Jafar. Will he become one? On the screen, a lamp, flashes of a thunderstorm, which terrifies everyone. Jafar's theme from the Prologue plays and the theme of Jin appears for the first time as a contrast to it. By the way, Jin is first seen on the screen, and then surrounded by bright fantastic images.

Jin's theme is written in the characteristic manner of modern Arabic music with a hint of melismatic singing, with an imitation of glissanding. Gene is passionate about his work. He faints next to Aladdin. By the way, the orchestration and broad melodism are reminiscent of Prokofiev's manner, distantly scenes from «Cinderella». Aladdin tells Genie about Jasmine. The theme of love sounds. Against the background of a theme that is rhythmically similar to the melody of the Lamp, the Genie's entourage transforms Aladdin into a new image. If you compare the theme of Jafar and the theme of the Lamp or its owner, you can find common melodic movements. For example, the predominance of gradual movement, which symbolizes the irreversibility of the process, the dominance of something. This reveals a commonality in the characteristics of power. But there are also differences in timbre design. If Jafar's brass band predominates, Jin's is the whole orchestra. With Jafar's music, Genie and Aladdin go on a journey. The first act ends with a bright 3D projection on the screen.

In the Overture to the second act, themes that have already been heard and those that will be heard alternate. Sultan is a new character on stage. Now we are introduced to the person who embodies the image of power and what the two strive for – Jafar and Aladdin. Everyone has their own questions in mind, but still the aspiration is somewhat common.

The artistic image of Sultan is both original and traditionally fairy-tale. Its theme consists of separate leittems. The first theme characterizes him as calm and balanced with humor, benevolent to others. In two-quarter time, the melody is laid out in eighths. Intonationally, the kosturbate is quite complex due to the interval quarto-fifth predominance.

Jasmine comes out for the second time in the Sultan, Jafar scene. Her movements show a recalcitrant character. She does not want to obey her father. She is saved by signals symbolizing the arrival of a guest. Jasmine's first appearance occurs after the «Market» scene. The music is interesting. The melody of this number grows out of the previous intonation complex. After these signal fanfare, we recall the notification about the appearance of Jasmine in the bazaar. This is a musical technique characteristic of the overall structure of the score. Jafar guesses what will happen now. Therefore, his theme prevails in music.

But here it is interesting to characterise the role of the corps de ballet. The meaning of corps de ballet in different scenes is different. The corps de ballet in the ensemble scene with Aladdin, Sultan Jasmin, Jafar has more figurative meaning. In the scene of Jasmin and her entourage, the corps de ballet has an expressive and emotional meaning. This is due to the duality of Jasmine's feelings. She is indignant that her father does not want to hear her. An interesting discovery of the directors: as soon as there is some pressure or an attempt at freedom, a certain mechanism appears in the movements. So it is in the scene before the appearance of Aladdin in the Sultan's court. Jasmine begins the rhythmic movements of her shoulders and head, Jafar and Sultan join her in turn. At first, only the rhythm of the drums is in the orchestra. To the melody, Aladdin's tribute appears in the brass. The audio allusions of this scene extend to the well-known «Bolero» by M. Ravel. But here it is also a good find. Gradual emotional escalation of the situation.

The scene of meeting Aladdin ends unexpectedly. Events are dominated by Jin, who finds himself on Jasmine's side. Everyone falls into darkness, Jasmine disappears. Sultan, Aladdin, Jafar and, when the lights come on, Genie remain on stage. As for the musical embodiment, it is originally combined with the Sultan's theme, but when Jafar is included in the action, his leitmotifs appear, Jina – his leittem.

The next scene takes place in Jasmine's chambers. The girl is confused. But in the music we hear the theme of love from the bazaar scene, from the first meeting with Aladdin. Jasmin's movements are quite slow, but a gradual change is felt. The entourage tries to cheer up the girl and dances to the music that was on the market. Jasmine joins them. Suddenly, Aladdin appears with Genie. He also knows this dance. Unexpectedly, Jasmine trusts a stranger. They go on an exciting journey on the Lithai Kilim. A wonderful scene. Romanticism is over the top. By the way, in some ways it overlaps with The Little Prince. The theme of love now develops continuously, sequentially. In the very climax, we hear disturbing motifs from Jafar's leittema. This motif appears as a warning of future trials. Here the carpet returns to the ground and the couple merges in a magical dance. Now, finally, we see a classical

ballet, which was sorely lacking for such original music by Oleksandr Rodin. The scene ends with the blessing of the lamp, but the moment catches Jafar's eye. He understands the origins of Aladdin's power.

This is the second time that Aladdin is destined to be caught and he is in front of Jafar's eyes. Jasmine's story about flying with Aladdin on a flying carpet is built on the contrast. Jafar brings Aladdin to the Sultan with Jasmine. Disturbing musical intonations prevail. The Sultan tries to resist, but Jafar now owns the lamp. Jin dances to his leittema. These are the very movements that dominated when Jafar was waiting for Aladdin with the lamp. Dominant Power's music conquers everything. It turns out that Jin is stronger. Jafar and his subjects disappear, dissolving into space. Now the goodness returns. Music themes of the market. The main thing is the people and their choice.

Fine arts, decorative and applied arts, and architecture have a tangible influence on plastic language in revealing ballet images. Their presence in dance elements prompts us to conduct analogies and parallels between the types and genres of these arts, their contact, meaningful connections, and their place in the system of the image of a choreographic work, their spatial and compositional possibilities in the structure.

The source of inspiration for the ballet «Aladdin» was: the monument of medieval Arabic and Persian literature «One Thousand and One Nights», the plots of famous films and animations based on oriental fairy tales. The plot of the oriental tale about Aladdin and the magic lamp has fascinated more than one generation of people, because it contains important moral and ethical themes: the victory of good over evil, the superiority of purity of heart, thoughts and actions over treachery, hypocrisy, lust for power and profit.

Conclusions. Musical characteristics of Aladdin, Jafar, Jasmine, Sultan, and Genie were made based on the analysis of the ballet performance by Alexander Rodin and Serhii Kon «Aladdin». Each character has its own intonation and rhythmic complex, which provides the leitmotiv system of the entire performance. In general, melodism is characterized by the stylization of Oriental themes. The composer uses the scales of folk music, harmonic major. Jafar's characterisation is dominated by the brass band. Aladdin has two main themes.

Література

1. Овчаренко Е. «Аладдін» – нова історія. URL: https://kyivoperatheatre.com.ua/aladdin-nova-istoriya/ (дата звернення: 17.09.2022).

2. Родін О. Балет «Аладдін». URL: https://www.youtube.com/watch?v=-MGe0Ey48mk&t=1089s (дата звернення: 17.09.2022).

3. Танець для чарівної лампи. URL: https://kyivoperatheatre.com.ua/tanecz-dlya-charivnoyi-lampy/ (дата звернення: 17.09.2022).

4. Тарасенко Л. Казка в форматі 3D. URL: https://kyivoperatheatre.com.ua/kazka-v-formati-3d/ (дата звернення: 17.09.2022).

5. Aladdin – 80 Years of Ballet Theatre of Queensland. URL: http://80years.btq.com.au/2010/aladdin-1 (дата звернення: 17.09.2022).

6. Noverre J.-G. Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay, 1978. Rééd. Paris, Éditions du Sandre, 2006. 350 p.

References

1. Ovcharenko, E. (2021) «Aladdin» – a new story. Retrieved from: https://kyivoperatheatre.com.ua/aladdin-nova-istoriya/ [in Ukrainian].

2. Rodin, O. (2021). Ballet «Aladdin». Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=-MGe0Ey48mk&t=1089s/ [in Ukrainian].

3. Dance for the magic lamp (2021). Retrieved from: https://kyivoperatheatre.com.ua/tanecz-dlya-charivnoyi-lampy/ [in Ukrainian].

4. Tarasenko, L. (2021). Fairy tale in 3D format. Retrieved from: https://kyivoperatheatre.com.ua/kazka-v-formati-3d/ [in Ukrainian].

5. Aladdin – 80 Years of Ballet Theater of Queensland. (2017). Retrieved from: http://80years.btq.com.au/2010/aladdin-1 [in English].

6. Noverre, J.-G. (1978, 2006). Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay. Rééd. Paris, Éditions du Sandre, 350 [in French].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2022
Отримано після доопрацювання 08.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК [78.7.034] (410.1)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269420

Цитування:
Соколова А. В. Феномен взаємодії італійської та англійської придворної культури в першій половині XVII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 67–72.

Sokolova A. (2022). Phenomenon of Interaction between Italian and English Court Culture in the First Half of 17th Century. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 67–72 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
імені А. Н. Нежданової
https://orcid.org/0000-0002-4841-6342
asmoonlux@gmail.com

ФЕНОМЕН ВЗАЄМОДІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ ПРИДВОРНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ

Метою статті є виявлення точок взаємодії придворної англійської культури з придворною культурою Італії в першої половині XVII століття та висвітлення їх характерних рис. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні взаємодії та подібностей між провідними придворними жанрами італійської та англійської культури в першій половині XVII століття. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні й узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дав змогу розглянути становлення італійської придворної культури в епоху Відродження. Порівняльний метод допоміг виявити подібність придворних музично-театральних вистав у згаданих вище країнах. **Висновки.** Приєднання придворної культури Англії загалом і жанру придворної англійської маски зокрема до культури освіченої аристократії Італії перевіряється культурним включенням у традиції італійських карнавальних цінностей та культових італійських танців. Італійський карнавал був добре відомий в Англії поряд з іншими європейськими придворними розвагами в період правління Стюартів. Італійські танці, костюми та декорації використовували в придворних музично-театралізованих виставах Англії. Італійські хореографи та музиканти були бажаними гостями в Королівському палаці Уайтхолл, що сприяло взаємодії та взаємопроникненню континентальної придворної культури в культуру Англії. Однак, незважаючи на певні паралелі між придворними музично-театралізованими розвагами Англії та Італії, вони відрізнялися насамперед за рахунок орієнтованості на вузьке і відповідно більш широке коло аристократичних учасників.

Ключові слова: придворна культура, придворна маска, танець, італійський карнавал, карнавальна маска, запозичені та творчо використані.

Sokolova Alla*, Doctor of Art History, Professor, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa A. N. Nezhdanova National Academy of Music*

The purpose of the article is to identify the points of interaction between the English court culture and the Italian court culture of the first half of the 17th century and to highlight their characteristic features. **The novelty of the study** lies in understanding the interaction, similarities, and differences between the leading court genres of the Italian and English culture in the first half of the 17th century. **The research methodology** consists in applying the methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison, and generalisation of the research results. The system-historical method made it possible to consider the formation of Italian court culture in the Renaissance. The comparative method helped to reveal the similarities between court musical and theatrical performances in the above-mentioned countries. **Conclusions.** The attachment of the court culture of England, in general, and the genre of the English court mask, in particular, to the culture of the educated aristocracy of Italy, is verified by the cultural inclusion in the traditions of Italian carnival values and cult Italian dances. During the reign of the Stuart kings, the Italian carnival was well-known in England along with other European court entertainments. Italian dances, costumes, and scenery were used in court musical and theatrical performances in England. Italian choreographers and musicians were welcome guests at the Royal Palace of Whitehall, which contributed to the interaction and interpenetration of continental court culture with the culture of England. However, despite certain parallels between the court musical-theatrical entertainments of England and Italy, their difference was carried out due to the orientation of the performances to a narrow and, accordingly, wider circle of aristocratic participants.

Key words: court culture, court mask, dance, Italian carnival, carnival mask, borrowed and creatively used.

© Соколова А. В., 2022

Актуальність теми. У першій половині XVII століття в придворній культурі королівського двору Стюартів панував та активно культивувався жанр масок. Британський менталітет кінця XVI – початку XVII століть характеризувався не лише терпимістю до різних нововведень, а й здатністю до взаємодії з іншими культурами, насамперед французькою та італійською. У XX столітті низка англійських дослідників дійшли висновку, що на розвиток англійської маски наприкінці XVI та початку XVII століть великий вплив зробили традиції італійського придворного балету та карнавалу. Розуміння витоків взаємодії з іншими континентальними культурами й наступної трансформації жанру маски стає значним внеском в історію зарубіжної та світової культури.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчив зростаючий інтерес до цієї проблеми як в Англії, так і в континентальній Європі, зокрема у Франції та Італії. У XIX–XX століттях історики, музикознавці та філософи зосередили свою увагу на виявленні точок дотику між культурами Англії, Італії та Франції. Протягом кількох століть такі відомі англійські та італійські дослідники, як Д. Форестер, Ф. Менестрі, Ф. Греналі, Дж. Лоретт, А. Фава, Ф. Боссан, Я. Мортімер та ін. зробили особистий внесок у розуміння взаємовпливу придворних культур Англії та Європи.

Мета дослідження – виявити точки взаємодії та впливу карнавальної культури Італії на жанр англійської придворної маски в першій половині XVII століття.

Виклад основного матеріалу. Карнавал-маскарад – невід'ємна частина італійської культури. Століття існування карнавальних традицій Італії зробили їх відомими як у самій Італії, так і далеко поза її межами: у Франції, Іспанії, Англії. Розуміння витоків венеційського карнавалу тривалий час було складним завданням для дослідників. Деякі вчені припускають, що італійські карнавальні традиції сягають дохристиянських язичницьких свят. У єгипетському, індійському, грецькому, римському, пізніше й у слов'янському світі традиція носити маски, шкури тварин, ворожити, влаштовувати гучні застілля та ритуальні танці набула небаченого розмаху. Історія зберегла свідоцтва того, що єгипетські жреці, одягнені в костюми богів і різних тварин, гуляли містами напередодні нового року. Завершувалося це чудове свято застіллям і танцями [1, 94]. У Стародавньому Римі свято Сатурналій відзначали масштабним карнавалом, застіллями й танцями. Маскарадні рядження викликали негативну реакцію церкви. Так, Папа Інокентій XI писав архієпископові Генріху про негайне викорінення язичницьких традицій і про нездатність духовенства вищого і нижчого стану приборкати варварський звичай.

Карнавал як форму суспільної розваги в Італії вперше згадано у 1092 році в документах Віталі Фальєро. У 1296 році в офіційному документі сенату Сереніссіми (назва Венеційської республіки) карнавал у Венеції був оголошений публічним святом [2].

Деякі вчені вважали, що італійське слово carnevale походить від латинського carnem levare, що буквально перекладається як «прибери м'ясо». Карнавальні ходи припадали на період, що передував Великому посту, перш ніж католики проводили сорок днів у глибоких роздумах і покаянні, відмовлялися від м'ясних страв. Звід законів регулював час і місце носіння масок, що свідчило про виняткову роль маски в італійській культурі. Так, у масці не можна було з'являтися вночі, носіння масок було категорично заборонено в монастирях та під час епідемії чуми. Людині в масці не дозволяли носити зброю або будь-який інший предмет, здатний завдати шкоди іншій людині.

До XVI століття карнавальні гуляння набули королівського розмаху та вражали своєю розкішшю [2]. Святкування тривало з 26 грудня до початку Великого посту. Загалом маски можна було носити протягом шести місяців. Карнавальні вистави були ретельно організовані та зрежисовані, відрізнялися чудовим хореографічним виконанням, а також дивовижною дружелюбністю людей, які брали участь у святі.

Маска з'явилася ще в доісторичні часи, вона тісно пов'язана з еволюцією людини та колективними обрядами. Маску, по суті, спочатку використовували для зв'язку світу людей зі світом духів. Наявність маски означало втрату особистості та ототожнення з іншою сутністю, з Богом чи дияволом, який говорив через неї. Значення маски трансформувалося із часом: її використовували в еллінській культурі як образний інструмент для вираження рис характеру театральних персонажів. Наявність маски поза театром давала чудову можливість приховати свою особистість, без побоювання негативної реакції чи помсти з боку людей, які належали до вищого соціального класу. Нижчі соціальні верстви могли легко змішатись у натовпі з вищими соціальними верствами. Маска давала змогу перетворити розвагу на гру й додати

інтриги. Анонімність, властива всім італійським карнавалам, ідеально усувала соціальну нерівність, навіть якщо це явище мало тимчасовий ефект, сприяло виявленню суспільної критики аристократії. Це допускалося і заохочувалося владою з метою усунення вогнищ напруженості та невдоволення, що назрівали в суспільстві. Карнавал вплинув на мистецтво Заходу та Англії, на свідомість людей того часу. Пізніше виникла теорія космічної карнавалізації як глобального визволення особистості з матеріального світу [3].

У цьому контексті варто згадати комедію дель арте (або комедію масок) у виконанні професійних італійських акторів, що набула популярності в Італії із середини XVI століття. Комедійні маски завдячують своїм походженням насамперед карнавалу [3]. Так, у 1560 році у Флоренції пройшла вистава за участю карнавальних персонажів, а в 1565 році така сама вистава мала місце у Феррарі з нагоди приїзду принца Баварського, у 1566 – у Мантуї при дворі місцевої аристократії відбулася карнавальна вистава. У 1568 році в Мюнхені при баварському дворі з нагоди весілля наслідного принца італійці влаштували спектакль з елементами імпровізації – комедію (дель арте), що доводить факт взаємодії італійської культури з іншими культурами [4].

Звертаючись до танцювального мистецтва Італії, зазначимо, що розквіт танцювального жанру припав на кінець XIV – початок XV століть. У середині XV століття придворні танці в Італії кодифікували за витонченістю та вишуканістю. Танцювальні жанри італійського походження стали домінувати в різноманітних виставах багатьох країн Європи.

У XVI столітті законодавицею танцювальної моди стала Італія: італійські викладачі були затребувані в усіх країнах Європи, вони часто емігрували за межі країни та поширювали італійський танцювальний стиль у Європі та Англії [5].

Італієць Доменіко да П'яченца, майстер танцю і композитор при дворі принців Есте у Феррарі, італійський танцюрист Гульельмо Ебрео, який працює в найвпливовіших аристократичних дворах Італії, включаючи Неаполь, Урбіно, Мілан і Феррару, Антоніо Корназано, який яскраво описує теорію та практику деяких танців, та ін. – усі вони стають головними популяризаторами італійського танцю, а сам танець – культурно-розважальним засобом при королівському дворі [4]. У численних творах згаданих вище митців закріплено зведення правил танців, техніку яких незмінно відточували під час проведення пишних придворних балів. Поступово з аматорського танцю викристалізувався чудовий зразок мистецтва.

Танець перетворився на головну пристрасть італійських аристократів, які знаходили його ідеальним для використання як розважального жанру. Бути італійським аристократом означало бути майстерним у політичних інтригах, проникливим у ділових операціях, здобути блискучу освіту в галузі гуманітарних наук, мати високий рівень особистої культурної витонченості, що включало не лише знання музики й поезії, але й уміння віртуозно танцювати. Імпровізацією та винахідливістю захоплювалися. Віртуозний танець став алегоричною даниною поваги до господаря аристократичного будинку. Танці викладали тим, хто прагнув вищого соціального статусу. Придворні танці відрізнялися різноманітністю: зображення погоні, гри з поцілунками, натяки на залицяння, піруети в повітрі, стрибки чи проста демонстрація майстерності танцюристів. Жінки поводилися скромніше [6].

В епоху пізнього Відродження при герцогському дворі Сфорца, правлячої династії в Італії, княжому дворі Есте, одній із найстаріших князівських італійських сімей та дворі Гонзагу, що був спадкоємцем правителів Мантуї, ставили музично-театралізовані вистави, у яких танець, музика, висока поезія і драма поєднувалася. Через століття кульмінацією цих вистав стане французький балет «де курей», англійська придворна маска [7].

У 1520 році італійський письменник Бальдассаре Кастільйоне та автор одного з найвідоміших творів італійського Відродження «Суд» описує танець як невід'ємну частину королівського двору. В обов'язки придворних входило виконання танцю «з гідністю, грацією і повітряною насолодою рухів», а також наказувалося уникати «швидких кроків і рухів, що повторюються», які були «цілком неприйнятні» для істинного аристократа [8].

У першій половині XVI століття, імовірно, у 1545 році, у Мілані Помпео Діобоно відкрив першу школу для майстрів танців, де танцівники та хореографи набували навичок, якими вони щедро ділилися і цим отримали заслужене визнання в Західній Європі та Англії.

Серед учнів танцювальної школи П. Діобоно виділяються Бальтасар де Божуйое, Людовіко Палуелло, Бернардо Тетоні, П'єтро Мартіре, Франческо Гера, Х. Ернандес, Мартіно да Ассо та Джованні Вараде. Згодом Бальтазар де Божуйое, відомий у світських

колах не лише як прекрасний танцюрист, а і як віртуозний скрипаль, був запрошений до Парижа як балетмейстер. Відомо, що Бальтазар де Божуйое, який прославився створенням хореографічних номерів для французького двору, також побував у столиці Англії. Його місією було навчати мистецтву танцю членів королівської сім'ї Стюартів [9].

У XVI столітті італійське intermedio набуло значного поширення як сполучна ланка між комедією і трагедією. Іноді intermedio були тематично пов’язані з основною дією і, зрештою, являли собою приємнішу для слуху дію, ніж основне театральне дійство. Тут вбачається паралель з антимаскою, яка передувала основній частині англійської маски, яскраво контрастувала з нею та яку прихильно приймали глядачі [9].

Інтермедію вперше було виконано наприкінці XV століття між актами комедії Тита Макція Плавта. У деяких випадках в інтермедіях звучала винятково інструментальна музика. Численні вставки інтермедіо у виставі, приуроченій весіллю Фердинанда I Медичі та Христини Лотарингії у 1589 році, стали одним з найкращих зразків епохи Відродження. Тим часом хореографія включала складні геометричні фігури, що слугували зразком образно-просторової симетрії. Пік поширення інтермедій припадає на кінець XVI століття. Після 1600 року інтермедії трансформувалися і стали частиною опери. Придворні маски, що здобули фантастичну популярність в Англії на початок XVII століття, були написані відомим англійським поетом, драматургом, актором і теоретиком драми Беном Джонсоном. Його маски являли собою гібрид танцю, музики, поезії, сценографії і значною мірою спиралися на культуру італійського двору епохи Відродження, хоча публічно Б. Джонсон відкидав зв'язок масок з італійською культурою. «Можливо, кілька італійських трав, зібраних і перетворених на салат, можуть знайти солодке визнання, але я віддаю перевагу найситнішим і найкориснішим стравам у світі» [10, 37].

Сучасник Б. Джонсона Ініго Джонс, англійський архітектор, дизайнер, живописець і сценограф, також навчався в Італії, де, безперечно, переймав досвід італійських дизайнерів, а багато костюмів та декорацій, використаних у постановах масок були не придумані, а творчо запозичені з італійських карнавалів.

Відомо, що у 1613 році Ініго Джонс відвідав Флоренцію та уважно вивчив розвиток сценічної перспективи, а також незвичайні сценічні машини та пристосування, що застосовували італійські художники [11, 214–219]. Один із шотландських танцюристів англійського короля Якова I Стюарта відвідав Падую та Венецію, а пізніше записав, що ввечері там була виконана маска, у якій узяли участь п'ять англійських та п'ять шотландських танцюристів. Це є непрямим свідченням обміну культурною інформацією між Англією та Італією на той час. В історичній хроніці «Едуард II», виданій 1594 року і написаній англійським поетом і драматургом К. Марло, один із героїв п'єси вигукує: «У мене ввечері італійські маски» [12, 23]:

Therefore, I'll have Italian Masque by night,
Sweet speeches, comedies, and pleasing
shows...

Англійська дослідниця Енід Велсфорд встановила, що багато ідей зі сценаріїв масок, що дійшли до нас, а також сценічні ескізи костюмів, механічні пристосування для сцени, нарешті, маски, були запозичені з італійських карнавалів, що проводили в 1608 році, що, на думку авторки, пролило світло на характер та сутність англійської маски.

Дослідження Б. Равелхофер є надзвичайно цінними з історичного та культурного погляду. На її думку, італійський художньо-хореографічний стиль високо оцінили французький та англійський королівські двори. Кількісне співвідношення італійських трактатів про розвиток танцювальної техніки перевищувала їх французькі аналоги [13]. До ранніх публікацій такого роду відноситься трактат Лутіо Компассо «Балло делла Галліарда», виданий у Флоренції в 1560 році. Найбільш ранні видання італійських трактатів – підручники з хореографії – були виявлені в каталозі бібліотеки сера Томаса Бодлі в 1605 році, поряд з іншою, не менш дорогою збіркою танців Карозо Балларіно [14].

Італійська гальярда, старовинний танець італійського походження, за населенням у багато разів перевершувала європейські аналоги і виконувалась англійською аристократією в придворній масці [15]. Тому було своє пояснення: якщо звичайна сільська сім'я з Англії процвітала в техніці виконання італійських танців вже в 1500 році, здається цілком природним, що італійська хореографія стає культовою в королівському палаці епохи королів Стюартів.

Англійські джерела того періоду свідчать, що знання техніки італійського танцю та етикету вважали гарним тоном. Однак

у багатьох англомовних придворних трактатах можна знайти згадку про «безглузду звичку» англійських танцюристів, яка полягала в тому, щоб цілувати власну руку до та під час танцю. Це розглядалося як погана італійська манера. Отже, італійський танцювальний стиль, зазначає Б. Равельхорд, тривалий час мирно співіснував в Англії з іншими європейськими стилями [16].

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні взаємодії та подібностей між провідними придворними жанрами італійської та англійської культури в першій половині XVII століття.

Висновки. Розуміння історії, по суті своїй, лінійне. Влада сягає корінням в історію, вона створює новий час лінійним чином. Влада завжди прагне перейти у вічність. Карнавал – циклічна ідея вічного повторення, ритмізація повсякденного життя, концепція часу як ритмічного відкриття та закінчення річного кола, характерна для народної культури. Карнавал позаісторичний, вічний та постійний. Карнавал – частина народної культури, що характеризується дихотомією (балансом) між серйозним ставленням та самооіронією. На відміну від народної культури, придворна культура – смертельно серйозна. Карнавал – блазенство, а страта карнавальної маріонетки – спогад про принесення в жертву старого короля, що символізує вічний процес оновлення. Ця ритуальна процедура із часом трансформувалася в розвагу. Фрагментарність і стислість – важлива риса карнавальних текстів. Пихатість і багатослівність – важлива ознака придворної культури. Ці характерні риси карнавалу та придворної культури синтезуються. У придворних жанрах Італії та Англії використовували карнавальну атрибутику: карнавальну естетику, маску через призму я-інший, розкішні костюми та декорації, непомірні витрати, пов'язані з постановкою вистав. Витоки походження карнавального та придворного жанру, будь то англійська придворна маска або італійський карнавал, беруть свій початок у римських сатурналіях та давньогрецьких святах на честь бога Діоніса.

Італійський танець став ключовим компонентом придворної культури Англії. Танець був наукою, яку можна порівняти з іншими гуманітарними науками, що, безсумнівно, піднімало його статус.

Італійський танець асоціюється з гармонійним рухом небесних сфер, з безцінною культурною спадщиною ідеалів Стародавньої Греції. Англійська придворна маска підкорялася законам гармонії та злагоди, рівноваги, порядку та єдності.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що англійська придворна аристократична повсякденність становила певну паралель камерним і салонним аристократичним зборам Італії, проте різко відрізнялася від першої орієнтованістю на вузьке коло аристократичних учасників.

Література

1. Baldesar C. The Book of the Courtier. Dorgesh-Kaan : Penguin, 1976. 208 p.
2. Cerulli C. An Introduction to One of Italy's Most Joyful Celebrations. London : Long Bridge Publishing, 2010. 38 p.
3. Fava A. The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival. Evanston, USA : Northwestern University Press, 2007. 262 p.
4. Forestier G. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. Geneve : Librairie Droz S. A., 1996. 400 p.
5. Goldsworthy W. Ben Jonson: To the First Folio. U. S. : Haskell House Publishers Inc., 1982. 64 p.
6. Kelly J. The Origins of Christmas. Collegeville : Liturgical Press, 2003. 160 p.
7. Lan M. Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance. London : Headline Book Pub. Ltd, 2004. 414 p.
8. Louis P. Duchartre The Italian Comedy (Dover Books on Cinema and the Stage). New York : Dover Publications, 1966. 368 p.
9. Marlowe Ch. Edward II. London : Wiggins Martin & Lindsey Robert, 2014. 168 p.
10. Orgel S. The Johnsonian Masque. Cambridge, USA : Harvard University Press, 1967. 216 p.
11. Pure M. ldée des spectacles anciens et nouveaux. [French culture in the XVIIth century]. Paris : Chez Michel Brunet, 2009. 318 p.
12. Ravelhofer B. The Early Stuart Masque, Dance, Costume, and Music. Oxford : Oxford University Press, 2009. 336 p.
13. Shewring M., Mulryne J. R. Theatre of the English and Italian Renaissance. London : Palgrave Macmillan. 1991. 237 p.
14. Stemp R. The Secret Language of the Renaissance: Decoding the Hidden Symbolism of Italian Art. New York : Sterling Publishing, 2006. 224 p.
15. Smuts M. The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 308 p.

References

1. Baldesar, C. (1976). The Book of the Courtier. Dorgesh-Kaan: Penguin, 208 [in English].
2. Cerulli, C. (2010). An Introduction to One of Italy's Most Joyful Celebrations. London: Long Bridge Publishing, 38 [in English].

3. Fava, A. (2007). The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival. Evanston, USA: Northwestern University Press, 262 [in English].

4. Forestier, G. (1996). Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. Geneve: Librairie Droz S. A., 400 [in English].

5. Goldsworthy, W. (1982). Ben Jonson: To the First Folio. U. S. : Haskell House Publishers Inc, 64 [in English].

6. Kelly, J. (2003). The Origins of Christmas. Collegeville : Liturgical Press, 160 [in English].

7. Lan, M. (2004). Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance. London : Headline Book Pub. Ltd, 414 [in English].

8. Louis, P. (1966). Duchartre The Italian Comedy (Dover Books on Cinema and the Stage). New York: Dover Publications, 368 [in English].

9. Marlowe, Ch. (2014). Edward II. London : Wiggins Martin & Lindsey Robert, 168 [in English]

10. Orgel, S. (1967). The Johnsonian Masque. Cambridge, USA: Harvard University Press, 216 [in English].

11. Pure, M. (2009). ldée des spectacles anciens et nouveaux. [French culture in the XVIIth century]. Paris: Chez Michel Brunet, 318 [in French].

12. Ravelhofer, B. (2009). The Early Stuart Masque, Dance, Costume, and Music. Oxford: Oxford University Press, 336 [in English].

13. Shewring, M., Mulryne, J. R. (1991). Theatre of the English and Italian Renaissance. London: Palgrave Macmillan, 237 [in English].

14. Stemp, R. (2006). The Secret Language of the Renaissance: Decoding the Hidden Symbolism of Italian Art. New York: Sterling Publishing, 224 [in English].

15. Smuts, M. (1996). The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 308 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 18.11.2022

УДК 323.1:781.7(045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269419

Цитування:
Асталош Г. Л. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 73–78.

Astalosh G. (2022). Artistic Interpretation of National Idea in Professional Music Creation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 73–78 [in Ukrainian].

Асталош Габріела Ласлівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю
та квартету Львівської національної
музичної академії імені М. В. Лисенка
https://orcid.org/0000-0002-5539-2713
gabriella.astalosh@gmail.com

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ В ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – дослідити проблему реалізації національної ідеї в професійній музичній творчості. Відповідно до мети були поставлені такі завдання: виявити сутність художньо-естетичного феномену національної ідеї, вказати на основні принципи його проявів у культурній і мистецькій спадщині, здійснити стислий ретроспективний огляд наявних зразків підходу творців композицій до зазначеної проблематики, систематизувати способи імплементації національної парадигми засобами музики. **Методологія дослідження**. У процесі дослідження для розкриття представленої проблематики використані такі методи: аналітичний та структурно-логічний (висвітлення змісту концепції національної ідеї у творчості); історичний (побудова хронології звернення до зазначеної парадигми в композиторській практиці); джерелознавчий (опрацювання наукових праць з дотичних питань); системний (дослідження зазначеного феномену як цілісного соціокультурного явища); метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). **Наукова новизна**. Вперше в історії українського мистецтвознавства здійснено спробу узагальнити проблему втілення національної ідеї засобами музики. **Висновки.** Реалізовуючи проблему ідентифікації музики за національними ознаками, композитори здійснюють це, насамперед, через переосмислення народних джерел, у котрих сконцентровано культурний, філософський, історичний, геополітичний, психологічний багаж певного етносу. У більш абстрактній формі національна парадигма творчості може проявлятись через зв'язок з традиціями професійного мистецтва тої чи іншої країни шляхом звернення до типових жанрів, специфіки музичної мови, певної моделі стилів, типу мислення. Послідовники національної ідеї в музиці докладають чимало зусиль для відродження традицій, їх мистецького переосмислення, актуалізації та оновлення з проєкцією на сучасне, створення культурної «матриці», своєрідного концепту музичної творчості нації.

Ключові слова: національна ідея, художньо-естетична парадигма, музична творчість.

Astalosh Gabriella*, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Chamber Music and Quartet Department, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*

Artistic Interpretation of National Idea in Professional Music Creation

The purpose of the paper is to research the realisation of national idea in professional music creation. The research aims are the following: to reveal the essence of artistic-esthetic phenomenon of national idea; to distinguish basic principles of its manifestation in cultural and artistic heritage; to make a compendious retrospective review of the existing approaches the creators use to the given topic; to systematise the ways of implementing the national paradigm by means of music. **Research methodology** lies in the use of a set of methods. The analytical and structural-logical methods have been used to describe the concept of the national idea in creative work. The historical method has enabled the creation of the chronology of addressing the given paradigm in the composer's activity. The method of sources analysis has been applied to study the existing scientific papers on the adjacent issues. The systemic analysis has been used to study the national idea as a complex sociocultural phenomenon, while the method of theoretical generalisation has helped to draw conclusions. **Scientific novelty of the research**. The article is the first attempt in Ukrainian study of art to generalise the problems of manifesting the national idea in music. **Conclusions**. Composers manifest national features in their music first of all through their reinterpretation of folk sources that concentrate cultural, philosophical, historical, geopolitical, and psychological knowledge of a specific ethnic group. In a more abstract form the national creation paradigm may be manifested through its connection with the traditions of professional art of a certain country via the use of typical music genres, the specificity of musical language, particular style, and the mode of thinking. Followers of the national idea in music make a lot of effort to restore traditions, their artistic reconsideration, actualization, and renewal with the projection to the modern. Moreover, they try to create a cultural «matrix», an original concept of the nation's musical creativity.

Key words: national idea, artistic-esthetic paradigm, music creation.

© Асталош Г. Л., 2022

Історія культури будь-якої нації базується на вивченні й систематизації процесів формування та еволюції насамперед тих параметрів, які визначають індивідуальний характер творчості, притаманний тій чи іншій спільноті людей, та вирізняє її з-поміж інших. Так століттями викристалізовується оригінальна парадигма мистецької спадщини людства, котра на підставі певних зв'язків із традиціями, спільних рис, пріоритетів та типових ознак дає змогу класифікувати її творців у певні групи. Безумовно, одним з найяскравіших ідентифікаторів творчості, зокрема й музичної, є національний чинник. Роль національної складової креативної діяльності індивіда багатогранна. Вона не тільки вказує на приналежність автора мистецького твору до культурної спадщини визначеної країни. Залежно від стильової прерогативи художника національна парадигма певною мірою акумулює спільні ідеї, ідеали, істини, притаманні ментальності нації, у лоні якої формується митець. У цьому контексті він стає носієм культури, центральною постаттю, котра вбирає в себе характерні ознаки часу, соціуму, певні архетипи, традиції, трансформуючи їх у власній свідомості, відтворює та інтерпретує шляхом своєї мистецької діяльності. Актуальність нашої розвідки полягає в назрілій необхідності цілісного пізнання феномену національної ідеї та способів його реалізації у творчості, зокрема в професійній музиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття «національна ідея», «національна ідентичність» дедалі більше знаходять висвітлення у численних політичних, культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях. Серед праць, котрі розкривають сутнісний аспект цих термінів у політичній площині, варто назвати розвідки Л. Нагорної (2003), І. Поліщук (2017), Е. Сміт (Smith, 1991). Вивченню зазначеної проблематики в культурологічному та мистецтвознавчому ракурсах присвячені статті М. Бергамо (Bergamo, 1993), Т. Касьян (2018), К. Нагайко (2015), на теренах українського музикознавства – К. Волчук (Wolczuk, 2008), Л. Корній (2019) та ін. Проте, попри досить велику кількість наукових праць, існує необхідність уточнення і поглиблення художнього феномену національної ідеї на ниві музичного мистецтва.

Мета статті – дослідити проблему реалізації національної ідеї в професійній музичній творчості. Відповідно до мети поставлені такі завдання: виявити сутність художньо-естетичного феномену національної ідеї, вказати на основні принципи його проявів у культурній і мистецькій спадщині, здійснити стислий ретроспективний огляд наявних зразків підходу творців композицій до зазначеної проблематики, систематизувати способи імплементації національної парадигми засобами музики.

Виклад основного матеріалу. Дослідження феномену національної ідеї та його проявів у культурній і мистецькій спадщині посідає надзвичайно важливе місце в історії будь-якої країни. Драматичні реалії сьогодення стають напрочуд яскравим твердженням невід'ємності ролі національної ідентичності у формуванні ментальної єдності населення певної держави. Адже культурний код – надпотужний чинник консолідації народу, котрий, навіть попри можливу етнічну множинність, проявляється в синкретичності її складових, об'єднаних у монолітний пласт. Саме культура й мистецтво стають тим невичерпним джерелом, котре живить коріння, насичує національний ґрунт, сприяє усвідомленій самоідентичності її представників. На жаль, кардинальні зміни в суспільно-політичній та економічній сферах, що сколихнули людство наприкінці XX – на початку XXI століття, засвідчують значну нівеляцію національного чинника в багатьох країнах. Це пов'язано з посиленням міграційних і глобалізаційних процесів, стиранням географічних кордонів, максимальним зближенням інформаційного простору, стандартизацією суспільних норм та вподобань, що суттєво відобразилось на соціокультурній сфері, зокрема й на мистецтві. Більшість країн дедалі більше втрачають своє оригінальне амплуа, фактично урівноважують такі важливі для людства національну, релігійну, гендерну, державну і навіть географічну та мовну ідентичність.

Національна ідентичність – це складне та багатовимірне поняття, що містить у собі чимало компонентів. Спільнота людей, котрі визначають себе як єдина нація, взаємодіє між собою в складній системі взаємовпливів на різних рівнях: етнічному, територіальному, економічному, політичному, культурному. Проте саме культурний і мистецький фонд акумулює її історію, самобутню базу ДНК нації, що закодовані в мові, фольклорі, міфології, традиціях, типі мислення, філософствування, світосприйняття тощо. Отже, поняття національної ідентичності є результатом «самовизначення людини чи групи в соціальному сенсі, створення "образу – Я" та "образу – Ми"» [4, 16]. Дослідники цієї проблематики (Л. Нагорна, Т. Касьян, Е. Сміт)

пропонують відмежування понять етнічної та національної ідентичності. Зокрема, Е. Сміт вказує на те, що, на відміну від етнічної, національна ідентичність передбачає не тільки «усвідомлення членами певної етнічної групи спільності походження, культури, мови, традицій, території, історії тощо», але й «самобутність, історичну індивідуальність, наявність популярної в масах національної ідеї» [8, 149–150].

Весь багатовіковий досвід людства яскраво засвідчує той факт, що креативний доробок художників, скульпторів, письменників, архітекторів, композиторів тощо завжди, з одного боку, був віддзеркаленням подій певного історичного часу та сукупності настроїв суспільства загалом, з іншого – нагромадженням культурних і мистецьких традицій нації, у межах якої формується особистість. Отже, вивчаючи спадщину творчої постаті, часто можемо отримати своєрідний екстракт національних ідей, інтелектуальних уявлень того чи іншого періоду, типових рис, котрі синтезовані в загальних мистецьких традиціях і стають визначальними в самоідентифікації нації. У такому контексті авторські артзразки (музичні твори, картини, літературні твори, скульптури тощо) реципієнти сприймають і зчитують на підсвідомому, чуттєвому рівні як концентрацію високої ідеї національної ідентифікації, що апелює насамперед до усвідомлення ролі та значення свого народу в широкому колі міжнаціональної спільноті. Дослідник Е. Сміт влучно зазначає, що «завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися "хто ми такі" в сучасному світі. Наново відкривши ту культуру, ми наново "відкриваємо себе", своє "автентичне Я"» [8, 27]. Тож культурна ідентичність є суттєвою складовою поняття національної ідентичності. Завдяки культурній пам'яті нації ми можемо провести чітку лінію від часів її формування до сьогодення, охоплюючи широкий пласт матеріальної і нематеріальної спадщини народу. Водночас навіть поверховий огляд історії європейської культури дає змогу стверджувати, що мистецтво завжди було й залишається надпотужним механізмом впливу на свідомість людей. Чимало політичних діячів і режимів використовували цей принцип як у позитивному, так і в негативному контексті. Саме через пісню, картину, вірш, кінострічку, танець й інші навіть найпростіші форми творчості формується ідейний напрям культурної політики держави. Згадаймо хоча б ідеологічне мистецтво Радянського Союзу та жорстоку боротьбу його уряду із проявами національного в професійній творчості її представників. Проте історія знає і чимало прикладів протилежного ставлення до національної ідеї в мистецтві, коли національний чинник відігравав консолідуючу, об'єднувальну роль у формуванні нації. Яскравим прикладом у цьому аспекті є політична та креативна діяльність І. Падеревського і його вплив на створення незалежної Польської Республіки. Отже, зародження, формування і розвиток кожної культури відбуваються дуже індивідуально та безпосередньо пов'язані з конкретним історичним середовищем, у котрому викристалізовується вектор самобутності та неповторності культурної ідентичності нації.

Важлива місія в конструюванні спільної ідеї нації, а відтак й усвідомленні кожного її представника-індивіда приналежності до свого народу, культури, історії, нащадків належить музичній творчості. Музика завжди була важливим компонентом обрядових дійств, які відображали звичаї, традиції, релігійну та ментальну особливість будь-якої цивілізованої нації. Вона є важливим, невід'ємним ресурсом та стратегічним механізмом у процесах етнічної самоідентифікації. Поступово в ході історії, розгалужуючись на аматорське та професійне мистецтво, музика, попри всі еволюційні процеси, залишалась національно приналежною завдяки нерозривним зв'язкам з національними коріннями. Апеляція до цього ідейного концепту творчості відігравала важливу роль у різні часи й у різних культурах.

Історія європейської культури рясніє чималою кількістю зразків звернення в тій чи іншій формі до феномену національної ідеї. Сам факт апеляції до концепту національного в мистецтві пов'язаний зі зростанням самоусвідомлення нації своєї індивідуальності, неповторності, права та необхідності розвиватись власним шляхом, не скомпрометованим культурами імперій-гігантів. Так початки формування цієї ідеї прослідковуємо ще в епоху Ренесансу, що було пов'язано з активним формуванням європейських держав, переходом від феодального суспільного устрою до буржуазного та зростанням патріотичної самосвідомості. Відображаючи загальні настрої та історичні трансформації, мистецтво звертається до глибинної сутності людини, до довічних філософських питань, зокрема й усвідомлення своєї оригінальності крізь призму ренесансного гуманізму. Безперечно, що, будучи соціально приналежним, кожен індивід

визначає свою причетність до певної групи людей за різними ознаками, зокрема й за національними. Останній чинник відіграє вирішальну роль у державотворенні. Епоха Відродження ознаменувала собою початок звернення до національного чинника, особливо в літературі (поява високохудожніх зразків національними мовами у творчості Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо та багатьох інших). Проте питання ідентифікації мистецтва за національними ознаками як цілісна художньо-естетична проблема на той час ще не постала. Водночас українська культура в добу Ренесансу через зразки полемічної літератури демонструвала зародження принципів мистецької реалізації національної ідеї в контексті духовних цінностей.

Гіперактивним періодом, своєрідною кульмінаційною ланкою в проблемі національного на ниві музичної творчості став період XIX – початку XX століть. Рушійною силою для стрімкого розвитку цієї проблематики, безперечно, стала Велика французька революція та її постулати: свобода, рівність, братерство. Відтак революційна хвиля проходить багатьма європейськими державами, перелаштовуючи суспільну свідомість на чітке розуміння національної ідентифікації як важливого компоненту в системі ціннісних орієнтацій. Формується глибинна потреба у відродженні, «очищенні» культурного багажу від «чужого» та створенні власних культурних кодів, котрі єднають націю навколо її історії та традицій. Чимало митців, зокрема й композиторів, цілеспрямовано та послідовно досліджують, розробляють ті сфери та жанри, які відображають сутність, характерні ознаки нації, її коріння, зв'язок із пращурами, узвичаєння рідного народу, перевтілюючи їх у мистецькі символи. Творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, А. Дворжака та багатьох інших стала символом боротьби їх народів за свободу, незалежність і національну оригінальність. Отже, епоха Романтизму сфокусувала провідних культурних діячів на національній складовій творчості. Вони змогли власним шляхом розвинути концепцію національної ідеї до апогею мистецького втілення.

Наступна хвиля формування незалежних європейських держав, а відтак і національного концепту музичної творчості – це кінець XIX – початок XX століття. Зокрема, у цей період суттєво розвивається мистецтво Іспанії, Угорщини, Чехії, Польщі. У цьому аспекті показовою та надзвичайно яскравою постає естетична парадигма Ренасім'єнто. Цей напрям став високим зразком вияву національної ідеї в культурно-мистецькій спадщині однієї з чи не найбільш самобутніх європейських країн – Іспанії. Основою нового іспанського відродження постав загальнонаціональний культурний рух за цілеспрямоване вивчення фольклорного та класичного музичного спадку, глибинний зв'язок з традиціями та їх нове дихання на ниві професійного мистецтва. Ці ідеї знайшли оригінальне втілення в доробку Е. Гранадоса, І. Альбеніса, Х. Туріни, М. де Фальї та ін.

Слід відмітити, що початок і перша половина XX століття відзначається суттєвою продуктивністю у творчості українських композиторів. Свідома мистецька позиція М. Лисенка, цілеспрямовано скерована на розбудову підвалин національної школи, його активна соціокультурна діяльність, створення високих зразків національних різновидів жанрів відіграли основоположну роль у подальшому стрімкому розвитку національної ідеї у сфері професійного музичного мистецтва. Чимало його послідовників, яскравих діячів і постатей, композиторів та виконавців вибудували свою креативну діяльність саме на національному фундаменті, плекаючи проблему української ідентичності не тільки на вітчизняному, але й на міжнародному рівні. Згадаймо творчість С. Людкевича, В. Барвінського, О. та Н. Нижанківських, А. Кос-Анатольського, В. Косенка, М. Колеси.

Упродовж XX століття відбувались кардинальні зміни в мистецтві, пов'язані як з бурхливими історичними подіями, так і з розвитком техногенної цивілізації. Усе це спричинило зміну пріоритетів творчості, нівеляцію національного чинника, культурну асиміляцію. Відкидаючи будь-які зв'язки з традиціями, зокрема з національним фондом, європейська культура пройшла серйозні випробовування в напрямі раціоналізації мистецтва. Важливим чинником повернення до національної ідеї через поглиблене вивчення фольклорних першоджерел як мистецьких символів нації став неофольклорний стилістичний напрям. Творчість І. Стравинського, Б. Бартока, М. Колеси та багатьох інших представників початку та середини XX століття є своєрідною аркою, що майстерно поєднала архаїчне національне коріння із сучасним світом, піднявши проблему національної ідентичності на новий щабель розвитку.

Значні трансформації в музиці XX століття, як відомо, торкнулись й української професійної

музики. Прогресивну роль у збереженні та відновленні етнічної оригінальності музичної творчості (але на якісно новому рівні) відіграла прогресивна діяльність композиторів-постмодерністів: Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін. Митці знову наповнили змістовністю свої музичні опуси, апелюючи до першоджерел, характерних рис (інтонацій, особливостей ладо-гармонічної мови, жанрів тощо), типових психологічних і ментальних ознак.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше в історії українського мистецтвознавства здійснено спробу узагальнити проблему втілення національної ідеї засобами музики.

Висновки. У результаті ретроспективного аналізу проблеми національної парадигми музичної творчості доходимо висновку, що імплементація національної ідеї в спадщині композиторів відбувається насамперед через переосмислення народних джерел, котрі концентрують у собі культурний, філософський, історичний, геополітичний, психологічний багаж певного етносу. У більш абстрактній формі вона може проявлятись через зв'язок із традиціями професійного мистецтва тої чи іншої країни, наприклад шляхом звернення до типових жанрів, специфіки музичної мови, певної моделі стилів чи навіть типу мислення. Послідовники національної ідеї в музиці зазвичай докладають чимало зусиль для відродження традицій, їх мистецького переосмислення, актуалізації та оновлення з проєкцією на сучасне, переслідуючи високі духовно-естетичні цілі – створення культурної «матриці», своєрідного концепту музичної творчості. Національна складова креативної діяльності покликана інтерпретувати історію культури нації, життєпис народу крізь призму авторського світобачення та індивідуального стилю. Сутність національної ідеї музичної творчості – у збереженні та відродженні традицій, типових прототипів, музичних символів народу, єднання їх у часі, кристалізація характерних жанрів та їх національних різновидів з акцентуацією на оригінальність, самобутність, яскраво виражену етнічну приналежність.

Стаття не вичерпує всіх питань, пов'язаних із проблемою втілення художньо-естетичної концепції національної ідеї в професійній музиці, адже творчість чи не кожного видатного композитора можна констатувати як індивідуальний зразок художньої інтерпретації національної ідеї.

Література

1. Касьян Т. Роль мистецтва у формуванні національної ідентичності. *Вісник Черкаського університету. Педагогічні науки.* Черкаси, 2018. Вип. 6. С. 57–61.
2. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство :* матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2019. Вип. 19. С. 6–16. URL: http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf (дата звернення: 09.09.2022).
3. Нагайко К. Національна ідея в «Українському відродженні» другої половини XIX ст. (до історії Київської громади). *Український історичний збірник*. 2015. Вип. 18. С. 186–194. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Nahaiko_Kateryna/Natsionalna_ideia_v_ukrainskomu_vidrodzhenni_druhoi_polovyny_KhIKh_st_do_istorii_Kyivskoi_Hromady.pdf?PHPSESSID=9lmjlltfvi4f2g07bnt0lk6j85 (дата звернення: 10.09.2022).
4. Нагорна Л. Поняття «національна ідентичність» і «національна ідея» в українському термінологічному просторі. *Політичний менеджмент.* Київ, 2003. Вип. 2. С. 14–30.
5. Поліщук І. Поняття національної ментальності. *Вісник національного університету «Юридична академія Український інститут Ярослава Мудрого».* Харків, 2017. Вип. 2 (33). С. 105–113.
6. Bergamo M. Some ideas about the national in music. *History of Europtan Ideas.* 1993. 16, 4–6. Pp. 683–689. DOI: https://doi.org/10.1016/0191-6599(93)90206-6.
7. Lidskog R. The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*. 2017. 66, 219–220, 23–38. DOI: https://doi.org/10.1111/issj.12091.
8. Smith E. D. National identity. Penguin Books, 1991. URL: https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html (дата звернення: 10.09.2022).
9. Wolczuk K. History, Europe and the national idea: the «official» narrative of national identity in Ukraine. *Nationalities Papers*, 2000. № 28 (4). 688 p. DOI:10.1080/00905990020009674.

References

1. Kasian, T. (2018). The role of art in the formation of national identity. Visnyk Cherkaskoho universytetu. Pedahohichni nauky, 6. 57–61 [in Ukrainian].
2. Kornii, L. (2019). The problem of ethno-national identity of Ukrainian musical art. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii, 19, 6–16. Retrieved from: http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf [in Ukrainian].
3. Nahaiko, K. (2015). The national idea in the «Ukrainian revival» of the second half of the XIX century (to the history of the Kyiv community). Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk, 18, 186–194. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Nahaiko_Kateryna/Natsionalna_ideia_v_ukrainskomu_vidrodzhenni_druhoi_polovyny_KhIKh_st_do_istorii_Kyivskoi_Hromady.pdf?PHPSESSID=9lmjlltfvi4f2g07bnt0lk6j85 [in Ukrainian].

4. Nahorna, L. (2003). The concepts of «national identity» and «national idea» in the Ukrainian terminological space. Politychnyi menedzhment, 2, 14–30 [in Ukrainian].

5. Polishchuk, I. (2017). The concept of national mentality. Visnyk natsionalnoho universytetu «Iurydychna akademiia Ukrainskyi instytut Yaroslava Mudroho», 2 (33), 105–113 [in Ukrainian].

6. Bergamo, M. (1993). Some ideas about the national in music. History of Europtan Ideas, 16, 4–6, 683–689. DOI: https://doi.org/10.1016/0191-6599(93) 90206-6 [in English].

7. Lidskog, R. (2017). The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. International Social Science Journal, 66, 219–220, 23–38. Retrieved from: https://doi.org/10.1111/issj.12091 [in English].

8. Smith, E. D. (1991). National identity. Penguin Books. Retrieved from: https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html [in English].

9. Wolczuk, K. (2000). History, Europe and the national idea: the «official» narrative of national identity in Ukraine. Nationalities Papers, 28, 4, 688. DOI: 10.1080/00905990020009674 [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

UDC 78.2-53
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269418

Цитування:
Huralna S., Syrotynska N. (2022). Aesthetic Dimension of Sacred Monody in Cultural and Educational Environment in Ukraine in 17th Century. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 79–84 [in English].

Гуральна С. С., Сиротинська Н. І. Естетичний вимір сакральної монодії в контексті культурно-освітнього середовища в Україні XVII ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 79–84.

Huralna Svitlana,
Candidate of Arts Studies, Senior Lecturer,
Department of Artistic Disciplines and their Teaching Methods,
Taras Shevchenko Regional Humanitarian and Pedagogical Academy in Ternopil
https://orcid.org/0000-0001-5056-1664
sveta_gyralna@ukr.net

Syrotynska Natalia,
Doctor of Art, Professor,
Department of Musicology and Choral Arts,
Ivan Franko National University of Lviv
https://orcid.org/0000-0001-9524-4574
nsyrotynska@gmail.com

AESTHETIC DIMENSION OF SACRED MONODY IN CULTURAL AND EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN UKRAINE IN 17TH CENTURY

The purpose of the article. The paper is devoted to the influence of the Greek-Byzantine spiritual heritage on the Ukrainian cultural and educational environment. **The methodology** of the study uses the historical-chronological method to reproduce the sequence of development of the sacred monody in European culture, primarily in Ukraine. The method of analysis and comparison has been used to identify common and distinctive international features of the development of sacred monody. The method of material synthesis helped summarise all the important conditions for the development of Ukrainian monophonic singing. **The scientific novelty** of the work is that it consistently examines the influence Byzantine monody on Ukrainian liturgical practice. The study is based on the practice of colophonic style of the Byzantine sacred monody. **Conclusions**. The aesthetic canons of the Greek-Byzantine spiritual culture were fully adapted with the Christian rite and reflected in the sacred monody. In the future, this determined the implementation of important church and educational reforms in the 16th century and the development of all layers of Ukrainian culture. At the same time, educational centres were developed, and printing houses at brotherly schools provided schoolchildren with the necessary textbooks. And what is important, all children without exception already at the initial stage of education got to know and studied the first notated collections of sacred monody, spreading the ancient traditions of singing in all social strata of society.

Key words: aesthetics, sacred monody, neumes, five-line notation, medieval singing, colophonic style, irmologion, church music education.

Гуральна Світлана Степанівна*, кандидат мистецтвознавства, старша викладачка кафедри мистецьких дисциплін та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка;* ***Сиротинська Наталія Ігорівна****, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка*

Естетичний вимір сакральної монодії в контексті культурно-освітнього середовища в Україні XVII ст.

Мета роботи присвячена виявленню впливу греко-візантійської духовної спадщини на українське культурно-освітнє середовище. **Методологія** проведення дослідження полягає у використанні історико-хронологічного методу для відтворення послідовності розвитку сакральної монодії в європейській культурі, насамперед в Україні. **Наукова новизна** роботи полягає в послідовному розгляді впливу калофонного стилю візантійської монодії на українську літургійну практику. **Висновки.** Естетичні канони греко-візантійської духовної культури були повністю адаптовані християнським обрядом і відображені в сакральній монодії. У подальшому це зумовило проведення важливих церковно-освітніх реформ в Україні XVI ст., що вплинуло на розвиток освітніх центрів, заснування друкарень і поширення давніх співочих практик в усіх соціальних верствах суспільства.

Ключові слова: естетика, сакральна монодія, невми, п'ятирядкова нотація, середньовічний спів, калофонний стиль, ірмологіон, церковна музична освіта.

© Huralna S., 2022
© Syrotynska N., 2022

For a long time research by representatives of various scientific schools has been aimed at studying medieval culture, which laid the foundations of European civilisation. For a long time, this question was studied by such famous scientists as Milosh Velimirović [14], Myroslav Antonovych [1], Yurij Yasinovskyi [11]. Their research provided perspectives for the study of the formation of church singing in the Slavic territories. The purpose of this article is to analyse the influence of the Greek-Byzantine spiritual heritage on the Ukrainian cultural and educational environment. Yevhenija Ihnatenko [4], Olha Putiatycka [9], Maria Kachmar [5], Bohdan Zhulkovskyi [18] continue to work in this direction. Therefore, the issue of processes of the adaptation of Greek liturgical practice in the Ukrainian rite is an important direction for further research.

Ukrainian sacred monody is an integral part of medieval liturgical singing practice within the wide Christian area. In the context of Christian teaching, it was interpreted as a treasury of special information accessible to human perception in sung forms, and musical sound was considered an artistic frame of sacred teaching. In such a combination of words and music, bright musical and poetic forms of medieval sacred texts were created, which by their perfection awakened the feeling of beauty in the human soul. The awareness of the beautiful was deepened by artistic means, which transferred the issue of knowledge to the field of aesthetics [2].

Therefore, great attention was paid to such concepts as image, imitation, allegory, sign, and others that reproduced spiritual ideas. Hence the attention to the symbol, which was not only a convention, but also had a huge sacred meaning. The entire earthly world was a symbol of the transcendental world, which gave any item a double or multiple meaning. This brought up in a humble person the ability to enjoy the image, to find in sacred sung texts beautiful and symmetrical figures that enliven the form of expression and embellish the style.

The symbolism of images was identical to medieval mysticism. The habit of seeing all things only in terms of semantic connections and correlation with eternity led to the perception of the Universe as a wholeness in infinity. This magnified the Lord and fascinated the person who perceived himself or herself as an important element of the universe. Therefore, the Christian rite was perceived not only in the context of sacred content, but also as a part of the beautiful world conceived by the Lord.

It is worth noting that the apologists of Christianity believed in an unattainable Lord who transcends his own transcendence in order to give himself to the world and in his power to manifest himself in many names. One of the names of the Lord is Beauty – God in himself is the fullness of Beauty in an inseparable ontological and personal sense. He creates the world as a place of his embodiment, creates his symphony in six symbolic days and at the end of each day blesses the creation [8].

In the Book of the Wisdom by Solomon we read: «Turning to His [Lord's] works, they examine and see with their eyes that everything visible is beautiful» (Wisdom 13:8). This is how the opinion regarding the awareness of the Beautiful as a perfect ideal was formed long ago. Beauty was equated with divinity and this was clearly manifested in the most ancient religious cults, in which musical sound and its ability to influence the subtlest movements of the human soul were an important element. Therefore, over the centuries in the Christian rite we follow the evolution of the melodic component, in particular its enrichment and complication. In Latin liturgy, this led to the creation of the linear notation of Guido of Arezzo (XI), with the subsequent transition to polyphony. Instead, the Greco-Byzantine rite used neumes, which changed at the same time as the complexity of the melody, the use of ornamentation and melismatics.

The embodiment of the canons of beauty in church music was most vividly manifested in the age of the kalophone (καλοφώνικός) style, which arose in the late Byzantine period (XIII–XIV centuries). It was a time when sacred music lost its former simplicity, and attention was paid to the perfect performance of complex melismatic chants. This artistic style provided for the dependence of the song structure on musical logic, as well as the appearance of complex melodic inserts – «kratima» (τὰ κρατήματα), which significantly vocalised the melody [15]. During this period, a whole system of song-songs was formed, which were distinguished by melodic richness, extended range, change in pitch levels, rhythmic expressiveness, as well as tempo or character of sound. The result of such changes was the creation of new types of half-Byzantine books for the special training of singers – Psaltikon (Ψαλτικόν) and Asmaticon (Ἀσματικόν) [3], as well as Papadyk – a liturgical book that began with a small theoretical treatise on the basics of notation [15]. At this time, the concept of a composer's school also arose, and the names of creators of church music appeared for the first time. All this testified to a new stage in the cultural development of Byzantium, which was called the Palaeologian revival [10].

The general and main tendency of the

Byzantines at that time, which was also characteristic of their Italian counterparts of the proto-Renaissance orientation, was the tendency to remove all and any contradictions in spiritual culture, to combine and harmonise all knowledge acquired by humankind over the centuries both through science and in the process of religious experience.

In this way, the late Byzantine period became the basis for the formation of pre-humanist tendencies, which was manifested in the growth of the role of education and art, the integrity of the beauty of the external and internal planes. This is manifested both in the very understanding of art, and in its character and subject matter, in the orientation to the harmonisation of all knowledge acquired by mankind over the centuries both through science and in the process of religious experience.

The power of the Byzantine Empire contributed to the intensive spread of Christianity in many European countries. Ukraine's close contacts with Byzantium manifested themselves not only in the borrowing of the liturgical rite in its entirety, but also in its artistic content. Therefore, the presence of complicated fragments of sacred melos has been observed since the beginning of the adoption of Christianity in 988. Even in the most ancient manuscripts, we find the presence of special neumes that indicated singing fragments of the text. In particular, the kondakar notation had a very complex system of recording and performance, which required high vocal skill to perform [1]. This is clearly visible even in the graphics of signs (figure 1).

Complex melismatic fragments in Byzantine manuscripts were marked with the Greek letter Θ, which is read «fita». This sign was placed above especially sung syllables of songs. Over time, such sung fragments were recorded in separate collections of «Fitnyky», which served as textbooks for church singers. Thanks to the «fita», we find a close connection between Slavic singing practice and Greek. The «fita» sign marked the melismatic fragment, which in both cases – in the original and translated texts, is present in the last syllable (figure 2).

The use of musical ornaments did not simply enrich the sacred monody. The dominant smoothness and diatonicity of the monophonic melos with the use of melismatic decorations conveyed the play of light and shadow on the canvas, and the repetition and variation plunged into a timeless space. All this created a special sound field, beautiful in its perfection, in the balance of content and sound.

The borrowing of vocal ornamentation and its semiological expressiveness from Byzantium was

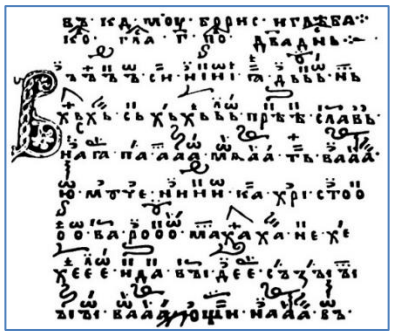


Figure 1. Kondakar notation

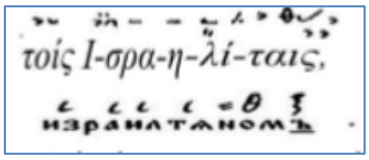


Figure 2. The sign of «Fita» in Greek and Slavic chants

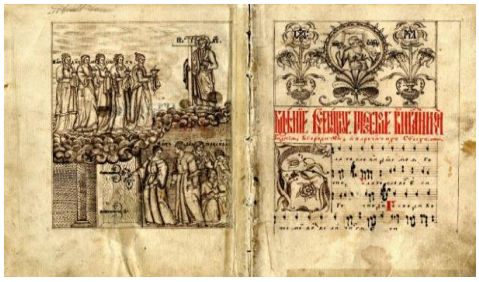


Figure 3. Zolochiv irmologion 1695

actively spread within the European Christian area. Western European educational trends also penetrated into Ukraine in this period. This collectively influenced the establishment of educational centres where liturgical singing was actively studied and reform measures were implemented. A major role in the reformation of liturgical singing was played by the cultural and educational activities of the Lviv Brotherhood.

This institution followed the principles of the European authority of pedagogical thought of Erasmus of Rotterdam, who in the treatise «De Civitate Morum puerilium» formulated the main tasks of education: nurturing piety and good behavior, detailed study of humanitarian disciplines and preparation for life in society. The basis for obtaining a full-fledged education was considered not only the mastery of "liberal arts", but also the general way of life of students of the brotherhood, inseparable from church service. The constant participation of the brothers in the liturgical life of the Church contributed to good practical mastery of the repertoire of sacred monody and familiarity with the basics of the Orthodox faith. This was also the reason for the brotherhood's crucial role in the reformation of church singing at the end of the 16th century [11].

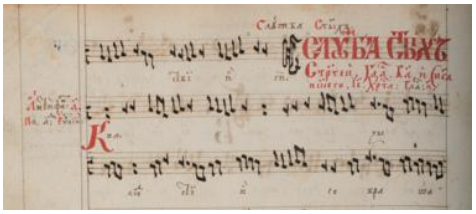


Figure 4. Antyphon 1,
Lyubachiv irmologion, 1674

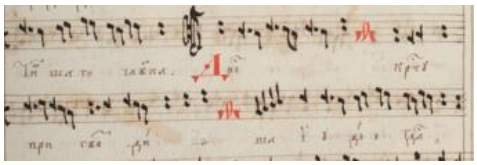


Figure 5. Antyphon 6,
Lyubachiv irmologion, 1674

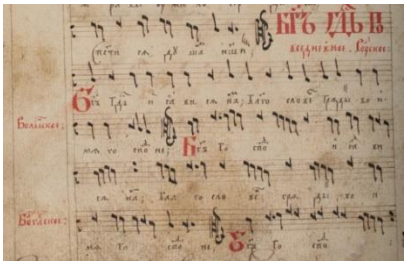


Figure 6. God is the Lord»
Lyubachiv irmologion, 1674

At that time, a five-line notation was created among the Lviv brotherhood [12]. This made it possible to introduce polyphonic partes singing into liturgical practice, as well as to record a selected repertoire of Ukrainian sacred monody. Notated hymns were included in the newly created collections – Irmologions. This not only helped to quickly study the liturgical material, but reflected the basic aesthetic principles of the Baroque epoch. Notated irmologions were distinguished by rich ornamentation, bright colors and numerous miniatures and initials – all this emphasised the beauty of sacred chants [17] (figure 3).

The five-line notation made it possible to clearly trace the logic of musical thinking and the peculiarities of melodic constructions. In this context, an important place was given to melismatics, traditionally marked by the sign of fita [15]. In some cases, medieval neumes were simply written with notes, and in other cases, a corresponding sign written in red ink was placed instead of the melody. An example of this practice is the cycle of 15 Passionate antiphons, which were performed on Passionate Friday of Passion Week [7]. Individual parts begin with melismatic chants (figure 4).

In other cases, the «fita» sign is fixed several times in a row, which saves paper and allows the performer to sing the fragment from memory (figure 5).

The aesthetic content of the melos of the Ukrainian sacred monody under the influence of the Byzantine kalophone (καλοφώνικός) style was also manifested in the appearance of several melodic variants of the same text. Such variability has received different names associated with different forms of melodic complexity. Thanks to Yuri Yasinovskyi's Catalog of Ukrainian and Belarusian Irmologions, more than 50 different melodic types have been identified: *rus'kyi, bulgarian, greek, volynian, vallachian, ostrog, vilno, pechersk, serbian* and many others [13]. The example of the song «God is the Lord» is clearly visible as a simple syllabic presentation – the «syllable-sound» of the Rus' tipe of melody contrasts with the sung *volynian* and rhythmically richer Bulgarian (figure 6).

The elegant appearance of the Irmologions of the XVI–XVII centuries and their rich melos played an important role not only in the aesthetic enrichment of the Christian rite, but also in the educational segment [1].

Since ancient times, the universal perception of music provided a unique feature of teaching musical literacy to all children without exception. On the Ukrainian territory, such training was organised by the thanksgivings at the churches. Both boys and girls, wealthy people and orphans were involved in this process. This fact was noted with surprise by Pavlo of Aleppo and pastor Gerbinius, who traveled through Ukraine in the middle of the 17th century [6].

At the same time, from the 16th century, an extensive system of brotherhood schools developed, in which leaders of national culture continued their studies and grew. The brotherhood's educational activity was also manifested in the establishment of a printing house, which played an important role in the education of children. Using the example of the Catalog of Old Prints compiled by Yakym Zapasko and Yaroslav Isajevych, we find that textbooks were systematically printed in Lviv and Ostroh [19]. For example: *Primer*. Lviv, printing house of Ivan Fedorov, 1574; *Alphabet.* Greek and Old Slavonic book. Ostroh, 1578; *Primer*. Ostroh, 1578; *Primer*. Ostroh, 80th XVI ст.; *Adelfotys*. Grammar of the Greek language. Lviv, brotherhood printing house, 1591; *Primer*. Ostroh, 1598; *Yoan Zlatoustyi*. *About raising children.* Lviv, brotherhood printing house, 1609; *Primer*. Lviv, brotherhood printing house, 1611; *Primer*. Lviv, Slozka printing house, 1638 ets. It is important that next to «Primer» Irmologions were always used, full of high poetry, flexible melos and bright illustrations [16]. This is how entire generations of educated and conscious Ukrainians were brought up.

The long period of active involvement of the Ukrainian church in socio-cultural life revealed important features of artistic processes. After adopting christianity, Ukraine joined the traditions of the Byzantine Empire, which was the only state in medieval Europe where basic education was supported by secular authorities and educated clergy. In the first centuries of the empire's existence (IV–VI centuries), old educational centres that arose in Ancient Greece and the Hellenistic era were preserved. Later, this initiative actively developed in Europe and Ukraine, being at the intersection of these influences, gradually developed its own experience. Already from the beginning of Christianisation, a whole layer of Greek and Latin literature got to Kyivan Rus'-Ukraine, and with them the active intellectual development of Rus' began. An important role in this was played by Greek-Byzantine hymnography, which penetrated the hearts of Christians in a sung form. In this way, polished musical and a whole layer of Greek and Latin literature got to Kyivan Rus'-Ukraine, and with them the active intellectual development of Rus' began poetic forms and theological accents awakened a sense of beauty in human souls. Still St. Augustine (354–430) at the dawn of Christianity completely identified absolute Beauty with the Christian God and in all his works put it on the same level as the concept of «divine essence». The theologian was convinced that the giving of form and type of matter was carried out primarily according to aesthetic canons, where beauty and art are combined in their effective orientation.

The aesthetic canons of the Greek-Byzantine spiritual culture were fully adapted with the Christian rite and reflected in the sacred monody. In the future, this determined the implementation of important church and educational reforms in the 16th century and the development of all layers of Ukrainian culture. At the same time, educational centres were developed, and printing houses at brotherly schools provided schoolchildren with the necessary textbooks. And what is important – all children without exception already at the initial stage of education got to know and studied the first notated collections of sacred monody, spreading the ancient traditions of singing in all social strata of society.

Література

1. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven, 1974. 244 p.
2. Fubini En. Historia estetyki muzycznej. Kraków, 1997. 556 s.
3. Hannick K. Слов'яно-руський церковний спів та його візантійські джерела. Καλοφωνία : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Вип. 1. С. 37–45.
4. Ігнатенко Є. Методологія атрибуції грецьких співів з українських та білоруських ірмолоїв кінця XVI – XVIII століть. *Науковий вісник* / Національна музична академія України імені Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129. С. 64–80.
5. Качмар М. Канон на Різдво Христове: до питання збереження редакції співаних церковнослов'янських текстів XVI–XX ст. *Українська музика* : щоквартальник ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. Ч. 1. С. 75–83.
6. Халебський П. Україна – земля козаків : подорожній щоденник. Київ : Ярославів вал, 2009. 293 с.
7. Страсні антифони в українській монодії: порівняльний аналіз тексту і музики за ірмологіонами кінця XVI ст., 1674 року і 1650–1675 рр. / упоряд. Н. Сиротинська. Львів, 2020. 112 с.
8. Платон. Банкет / переклад Уляни Головач. Львів, 2005. 143 с.
9. Путятицька О. Українське церковно-монодичне мистецтво у вітчизняних рукописних джерелах кінця XV – XVIII ст. : матеріали конференції (Венеція, 27–28 листопад 2020 р.). Венеція, 2020. С. 230–234.
10. Schevchenko Ihor. The Palaeologan Renaissance. *Renaissance before the Renaissance: Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages.* Stanford, 1984. Pp. 144–223.
11. Ясіновський Ю. Музика в історії Львова. Т. 1: 1256–1772. Львів : Центр Європи, 2006. С. 211–214.
12. Ясіновський Ю. Палеографія Yasinovskyi, Yurij. Палеографія київської ноти. *Musica Humana*. Львів, 2005. Ч. 2. С. 81–100.
13. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмологіони XVI–XVIII століть. Львів, 1996. 622 с.
14. Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion [=MMB, Subsidia, 4]. Copenhagen, 1960. 140 p.
15. Wellesz Egon. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej. Transl. M. Kaziński. Kraków, 2006. 526 p.
16. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні. Т. 1: 1574–1700. Львів, 1981. 135 с.
17. Запаско Я. Ошатність української рукописної книги. Львів, 1998. 135 с.
18. Жулковський Б. Семітсько-сирійсько-грецький кондак і києво-руський кондакарний спів у західноєвропейській та американській візантиністиці й палеославістиці. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Національна бібліотека України імені Вернадського. Київ, 2022. Ч. 28. С. 404–420.
19. Зінченко В. Розспіви фіт Октоїха кінця XVI–XVIII століть у богородичних, ірмосах та степенних. *Мистецтвознавчі пошуки* : науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 78. С. 143–154.

References

1. Antonowycz, N. (1974). The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven [in English].

2. Fubini, E. (1997). Historia estetyki muzycznej. Kraków [in English].

3. Hannick, Kr. (2003). Slavic-Russian church singing and its Byzantine sources. Καλοφωνία. Lviv, 1, 37–45 [in Ukrainian].

4. Ihnatenko, Y. (2019). Sounding of Greek chants from Ukrainian and Belarusian irmolohion of the late 16th – 18th centuries in the light of the modern methods of analysis of Byzantine music. Art history of Ukraine. Kyiv, 19, 108–114 [in Ukrainian].

5. Kachmar, M. (2021). Canon for the Christmas of Christ: on the issue of preservation of the edition of sung Church Slavonic texts of the XVI–XX centuries. Ukrainian music. Lviv, 1, 75–83 [in Ukrainian].

6. Khalebskyi, P. (2009). Ukraine – the land of the Cossacks: Travel diary. Kyiv, Yaroslaviv Val [in Ukrainian].

7. Syrotynska, N. (ed.) (2021). Passionate antiphons from the Lyubachiv irmologion of 1674 [=Anthology of Byzantine and Ukrainian sacred monody, 13]. Lviv [in Ukrainian].

8. Plato. (2005). Banquet. Translation Uliana Holovach. Lviv [in Ukrainian].

9. Putiatycka, O. (2020). Ukrainian church-monodic art in native manuscript sources of the end of the 16th – 18th centuries. International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»: conference proceedings, November 27–28. Venice. 230–234 [in Ukrainian].

10. Schevchenko, I. (1984). The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance: Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages. Ed. Treatgold. Stanford, 144–223 [in English].

11. Yasinovskyi, Y. (2006). Music. In History of Lviv, t. 1: 1256–1772. Lviv: Center of Europe. 211–214 [in Ukrainian].

12. Yasinovskyi, Y. (2005). Paleography of the Kyiv sheet music. Musica Humana. Lviv, 2, 81–100 [in Ukrainian].

13. Yasinovskyi, Yu. (1996). Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi of the 16th – 18th centuries. Lviv [in Ukrainian].

14. Velimirović, M. (1960). Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion. MMB, Subsidia. Copenhagen, 4 [in English].

15. Wellesz, E. (2006). Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej. Transl. M. Kaziński. Kraków [in Polish].

16. Zapasko, Y., Isajevych, Y. (1981). Catalog of old prints (1574-1700). Landmarks of book art: a catalog of old prints published in Ukraine. T. 1: 1574-1700. Lviv. [in Ukrainian].

17. Zapasko, Y. (1998). Neatness of a Ukrainian handwritten book. Lviv [in Ukrainian].

18. Zhulkovskyi, B. (2022). Semitic-Syrian-Greek kondak and Kievan-Russian kondakar singing in Western European and American Byzantine and Paleo-Slavic studies. Manuscript and book heritage of Ukraine. Kyiv,28, 404–420 [in Ukrainian].

19. Zinchenko, V. (2008). Chants of Oktoikh's Fit of the end of the 16th – 18th centuries in the theotokos. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 78, 143–153 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2022
Отримано після доопрацювання 08.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК 78.08
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269417

Цитування:
Журба Я. О., Журба В. В. Трансформації музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у джазовій музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 85–90.

Zhurba Ya., Zhurba V. (2022). Transformations of Musical Form «12-Bar Blues» in Jazz Music. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 85–90 [in Ukrainian].

Журба Яніна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства
https://orcid.org/0000-0002-8466-4888
yanazhurba7@gmail.com

Журба Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Майнцького університету ім. Й. Гутенберга (Німеччина)
https://orcid.org/0000-0002-9335-1875
volodymyrzhurba7@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ «12-ТАКТОВИЙ БЛЮЗОВИЙ КВАДРАТ» У ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

Мета статті – дослідити характеристики музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у межах музичного напряму джаз. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методів аналізу (для здійснення музикознавчого аналізу джазових музичних творів), порівняння (для проведення компаративного аналізу характеристик блюзового формоутворення та особливостей формоутворення джазової музики) й узагальнення (для формулювання висновків статті). **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні проблеми співвідношення формотворчих принципів блюзу та джазової музики. **Висновки.** Музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» являє собою небувалу квінтесенцію формотворчих ознак блюзу та музичного напряму джаз. Але, незважаючи на всі зміни, яких зазнала в джазовій музиці стандартна форма 12-тактового блюзового квадрата, у будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів вона залишається феноменом блюзового формоутворення в межах джазової музики та вимагає застосування окремої термінології для її визначення. Отже, перед нами постає вся глибина зазначеної вище музичної форми, у якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій та внесення новаторських рис, нескінченний потенціал яких відповідно закладений у джазовій музиці.

Ключові слова: музичний напрям джаз, блюз, музична форма, 12-тактовий блюзовий квадрат, джазовий стандарт, 12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці, 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат, сучасний 12-тактовий блюзовий квадрат.

Zhurba Yanina*, PhD in Art Studies;* ***Zhurba Volodymyr****, PhD Art Studies, Doctoral Student, Johannes Gutenberg University Mainz (Germany).*

Transformations of Musical Form «12-Bar Blues» in Jazz Music

The purpose of the article is to investigate the characteristics of the 12-bar blues within the jazz music. **The research methodology** is based on the use of methods of analysis (for musicological analysis of jazz standards), comparison (for comparative analysis of the characteristics of blues formation and features of jazz music formation) and generalisation (to formulate research conclusions). **The scientific novelty** of the study is in highlighting the problem of the relationship between the formative principles of blues and jazz music. **Conclusions**. The musical form «12-bar blues in jazz music», is an unprecedented quintessence of the form-forming features of blues and jazz music. However, despite all the changes that the standard form "12-bar blues" has undergone in jazz music, in all its forms and with the introduction of any elements, it remains a phenomenon of blues formation in jazz music and requires the use of separate terminology for its definition. Thus, we are faced with the full depth of the above musical form, which has the potential for an infinite number of transformations and the introduction of innovative features, the infinite potential of which, in turn, is inherent in jazz music.

Key words*:*jazz music, blues, musical form, 12-bar blues, jazz standard, 12-bar blues in jazz music, 12-bar minor blues, modern 12-bar blues.

Актуальність теми дослідження. Неакадемічна музика є масштабним сегментом сучасного музичного мистецтва. Це, безперечно, вимагає від сучасного музикознавства ґрунтовних наукових досліджень, які були б спрямовані на виявлення характерних рис музичних стилів і напрямів неакадемічної музики, особливостей їх

© Журба Я. О., 2022
© Журба В. В., 2022

взаємодії та систематизації. Джазова музика становить пласт неакадемічної музики, який є масштабним не тільки за розмірами, а й за значенням. Саме джазова музика на сьогодні відіграє роль противаги явищам масової музичної культури та є певним оплотом вічних і непорушних культурних цінностей, зокрема музичних. Крім того, основні засади джазового музичного мистецтва становлять передумови для непорушного існування неакадемічного музичного мистецтва, оскільки цьому сприяє основоположне значення процесу імпровізації як провідного принципу генерації музичного матеріалу.

Урахувавши історичні умови розвитку джазового музичного мистецтва, у контексті українського музикознавства зазначимо, що теоретичне осмислення та наукове обґрунтування явищ джазової музики перебуває на початковому етапі. На сьогодні досить часто виникає проблема дефініції джазової музики й блюзу, яка існує навіть на рівні наукових досліджень. Цю проблему актуалізує стрімкий розвиток українського освітньо-наукового напряму, у межах якого дослідження неакадемічної музики та, зокрема, джазової як її основного сегменту є найбільш затребуваними новим поколінням вчених. Тому відсутність наукових робіт, спрямованих на виявлення особливостей розвитку та диференціації характеристик неакадемічної музики, становить певну проблему на тлі українського сучасного музикознавства. А також зумовлює актуальність теми дослідження, що буде спрямоване на виявлення моментів перетину блюзу й джазової музики в аспекті принципів формоутворення.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві роботи, присвячені вивченню проблем джазового музичного мистецтва, становлять масштабний пласт наукової літератури. Серед них насамперед виділяються праці, у яких порушено питання джазового інструментального та вокального виконавства, а саме: В. Блажевича [1], С. Горового й М. Дуленко [2], Б. Стецюк [4]. Проблематика особливостей музичного стилю *bebop* висвітлена в роботах В. Журби [3]. Історичний аспект розвитку джазової музики проаналізовано в розвідках Т. Джіойя [6], П. Таунсенда [7]. Але, незважаючи на те, що у вказаних дослідженнях зазначено роль, яку зіграв блюз у процесі кристалізації стилістичної системи джазової музики, детальної інформації щодо трансформацій музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у контексті джазового музичного мистецтва в них немає. Крім того, проаналізувавши згадані праці, ми дійшли висновку, що в українському музикознавстві відсутня єдина термінологія щодо джазової музики, що було взято до уваги під час проведення дослідження задля знаходження шляхів вирішення цієї дійсно актуальної проблеми.

Мета статті – виявити особливості розвитку музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у процесі становлення джазової музики.

Виклад основного матеріалу. Джазова музика й блюз – феномени неакадемічного музичного мистецтва, які мають спільні соціальні умови походження, а також етнічне коріння їх винахідників. Крім того, площина перетину блюзу та джазу є настільки масштабною, що думка деяких науковців щодо їх ідентичності є цілком доречною. Наприклад, М. Толочик відмічає, що блюз «посідає окрему ланку в джазовій музиці» і він – «різновид джазу» [5, 167]. Б. Стецюк відмічає, що блюз – це одна із жанрових форм джазового музикування [4, 3]. Але, якщо проаналізувати історичні умови виникнення цих двох явищ музичної культури, стає очевидним, що їх потрібно розділяти, оскільки каталізатори їх появи були різними, що також відобразилося на формуванні комплексу їх стилістичних та, зокрема, формотворчих ознак. Крім того, про необхідність диференціації свідчить і фонізм блюзу й джазу: незважаючи на певну ідентичність, він об’єктивно відрізняється.

Як зазначають дослідники, «стандартна форма блюзу – 12-тактовий період» [2, 117]. Своєю чергою «на формі 12-тактового блюзу <…> заснована величезна кількість джазових тем» [2, 119]. Але необхідно також окреслити, що в межах джазової музики гармонічна структура зазначеної вище форми зазнала деяких змін, що спонукає до уточнення термінології, яку застосовують. До першого фактору, що відрізняє стандартний блюзовий квадрат від блюзового квадрата, що застосовують у джазовій музиці, відноситься включення до складу акордового цифрування характерного для джазу гармонічного звороту II–V ступенів. 12-тактовий блюзовий квадрат, що базується на подібній акордовій структурі, у термінології джазової теорії музики визначають як класичний блюзовий квадрат. Але під час визначення назви для цього різновиду форми неакадемічної музики необхідно брати до уваги той факт, що такий різновид 12-тактової блюзової форми невідривно пов’язаний саме із

джазовою музикою. Подібно до того, як гармонічна структура класичного блюзу більшою мірою пов'язана з такими музичними стилями та напрямами, як *boogie-woogie, rhythm&blues, rock'n'roll* та рок-музикою. Тому через те, що жоден із музичних стилів та напрямів неакадемічної музики XX століття не має подібного характерного різновиду гармонічного звороту, ми вважаємо за необхідне розглядати подібне явище в межах саме джазової музики, а не відносити до різновиду блюзу та обов'язково включити до визначення такого виду музичної структури вказівку приналежності до джазової музики. Незважаючи на збіг у структурі, навіть з урахуванням жанрових ознак, подібні твори назвати блюзом складно або навіть неправильно. На користь цього твердження можна віднести другий фактор, що також різнить класичний блюзовий квадрат від блюзового квадрата в джазовій музиці. Ідеться про різновид акорду, що будується на першому ступені ладу: у блюзі – це малий мажорний септакорд, у джазі, як правило, – тризвук із доданим секстовим тоном[1]. Під час слухового сприйняття малий мажорний септакорд асоціюється здебільшого зі звучанням домінантсептакорду та, відповідно, відтворює домінантову функцію, тоді як тризвук із доданим секстовим тоном є відображенням тонічності[2]. Із цієї причини прояв тонічної функції та її централізуючий фактор, який є доволі відносним у межах архаїчного та класичного блюзового квадрата, у джазі має більш очевидний характер. Однак необхідно зазначити, що другий фактор має відносний характер. У контексті аналізу гармонічної структури джазових творів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, стає очевидним той факт, що іноді бувають винятки. Як, наприклад, під час звучання гармонії I ступеня в таких джазових стандартах, як «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*», «*Barbados*», «*Buzzy*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Now's the Time*», «*Perhaps*» та ін. застосовано малий мажорний септакорд. Але такий фактор більшою мірою впливає лише на долю блюзового забарвлення, яке відтворене в межах джазового стандарту або імпровізації на нього, оскільки характерність гармонічного звороту II–V ступенів, який є асоційованим, причому в абсолютній мірі, саме із джазовою музикою надає композиції чіткого стилістичного визначення. Через це, на нашу думку, у сучасній теорії музики подібне явище необхідно характеризувати як використання певної форми (12-тактового блюзового квадрата) у межах джазової музики, а не як різновид блюзу. Однак коли у творі повністю відтворена гармонічна структура класичного блюзового квадрата, що є, скоріше, винятком, ніж правилом для джазової музики, подібний різновид музичної форми необхідно визначати як класичний блюзовий квадрат із використанням свінгової метричної пульсації. Зауважимо також, що плагальність як головна характерна риса блюзової гармонії в контексті форми 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці синтезована з домінантовістю західноєвропейської музичної системи. Такий процес відбувається через включення до складу гармонічної послідовності блюзового квадрата характерної для джазової музики акордової прогресії II–V–I ступенів, у якій потенційно закладені два автентичні звороти, що проявляються в разі використання мажорного різновиду акорду на II ступені ладу. Крім того, оскільки для джазової музики характерне додавання вказаного звороту в будь-якому місці блюзової структури, блюзова форма таким чином може наповнюватися безліччю автентичних зворотів. Але, незважаючи на зазначену особливість принципу гармонічної організації музичного матеріалу, наявність певної кількості тактів та відповідне розташування гармонічних функцій, що становить стратегію гармонічного розвитку в межах музичної форми, у будь-якому випадку визначається як форма 12-тактового блюзового квадрата, що є характерним для джазової музики, або музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці». На сьогодні в джазовій практиці для позначення зазначеної вище форми зазвичай використовують термін «блюз». Але необхідно вказати на те, що сам термін «блюз» є дуже ємним за своїм наповненням, тому таке уточнення термінології необхідне задля уникнення плутанини в поняттях, тим більше в процесі професійної джазової освіти.

Висвітлимо питання розвитку музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у контексті джазового музичного мистецтва. Саме із джазовою музикою пов'язана кристалізація різновиду музичної форми 12-тактового блюзового квадрата, що в термінології джазової музики визначають як «сучасний блюз». Він знаменував еволюцію в принципах гармонічної організації джазу та призвів до появи великої кількості нових різновидів музичної форми блюзового квадрата в контексті джазової музики. На нашу думку, більш доречним у цьому випадку буде застосування терміна «сучасний 12-тактовий

блюзовий квадрат». Стандарт цієї форми був встановлений у часи панування музичного стилю *bebop* та відображений у джазовому стандарті Ч. Паркера *Blues for Alice*[3]. Але, незважаючи на внесення великої кількості змін в акордове цифрування твору, його приналежність до форми блюзового квадрата є незаперечною, оскільки в його структурі збережений характерний для блюзу стратегічний розвиток гармонічної функціональності. У творчій спадщині джазової музики існує велика кількість творів, у яких відображені новаторські риси, які Ч. Паркер вніс до музичної форми 12-тактового блюзового квадрата. Наприклад, форма джазового стандарту Б. Пауела *Dance of the Infidels* структурно й гармонічно відповідає формотворчим принципам сучасного 12-тактового блюзового квадрата. Однак у цьому творі прийоми гармонічної заміни й акордового зміщення застосовані частіше, ніж у джазовому стандарті *Blues for Alice*, а саме у т. 7, 8, 10: т. 7 – терцієва заміна, т. 10 – тритонова заміна, т. 8 – півтонове зміщення. Крім того, у т. 2 – 5, 8, 10 додані акордові звороти II–V ступенів. Досить нетрадиційно застосований акорд II ступеня, який доданий у т. 5, через що в гармонії твору з'явився додатковий зворот II–V ступенів, а саме *Fm7–Bb7*, що надало формі 12-тактового блюзового квадрата в контексті згаданого твору переважну більшість характеристик джазової гармонії та формоутворення. Необхідно зазначити, що встановлення нового еталону в межах музичної форми блюзу знаменувало еволюцію в принципах гармонічної організації джазової музики, що також призвело до появи великої кількості нових різновидів музичної форми 12-тактового блюзового квадрата в контексті джазової музики.

У межах саме джазової музики також з'явився новий різновид блюзової гармонічної структури, що визначають як «мінорний блюз». На нашу думку, такий різновид блюзової форми в контексті джазової музики необхідно окреслити як «12-тактовий мінорний блюзовий квадрат». Кристалізація такого різновиду форми блюзового квадрата саме в межах джазової, а не блюзової музики є цілком логічним явищем, оскільки поняття ладового нахилу притаманне скоріше джазовій гармонії, тоді як для блюзу ладовий нахил є досить відносним поняттям. Звертаючись до наведеного переліку джазових стандартів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, відмітимо, що цей вид блюзової гармонічної послідовності набув поширення переважно під час післябопового періоду. Особливо це стосується творчості Д. Колтрейна, який є одним із засновників таких напрямів джазової музики, як *modal jazz* та *free jazz*. Прикладом класичного 12-тактового мінорного блюзового квадрата є джазовий стандарт Д. Колтрейна *Equinox*, у якому збережені характерні риси відповідної музичної форми, а саме: кількість тактів у структурі твору та певна гармонічна послідовність. Інший різновид мінорного блюзового квадрата представлений у джазовому стандарті Д. Колтрейна *Minor Blues*, який складається з 24 тактів та відображує дещо змінену гармонічну структуру: в акордовому цифруванні відсутні акорди, побудовані на натуральному VI та V ступенях. Ще один варіант 12-тактового мінорного блюзового квадрата викладений у джазовому стандарті Д. Колтрейна *Blue Train*, у структурі якого кількість тактів не відрізняється від першоджерела та становить дванадцять, але акордове цифрування є дещо зміненим: у т. 2, 4, 6, 8, 10, 12 доданий акордовий зворот II–V ступенів, причому у т. 2, 4, 6, 10, 12 застосований прийом терцієвої акордової заміни. Акордове цифрування в т. 9–12 також відрізняється від стандартного цифрування 12-тактового блюзового квадрата: у т. 9 застосований акорд V ступеня в мінорному різновиді, а в т. 10, як було зазначено раніше, вказаний акордовий зворот II–V ступенів із використанням прийому терцієвої акордової заміни. Наочним прикладом використання принципів блюзового формоутворення в межах джазової музики є композиція Х. Сільвера *Nutville*. Незважаючи на те, що кількість тактів твору становить 24, різновид гармонічної послідовності, що застосований у межах композиції, а саме гармонічна структура мінорного блюзу, вказує на належність використаної музичної форми саме до блюзового квадрата. Примітним є також об'єднання в цьому творі двох різновидів ритмічної пульсації: рівної, що стилістично відноситься до стилів латиноамериканської музики (т. 1–16, 23–24), і свінгованої (т. 17–22). Тож музичну форму цього твору можна визначити як розширений 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат із додаванням елементів латиноамериканської ритміки. Ще одним прикладом застосування принципів формоутворення блюзової музики в джазі є композиція *Gary's Notebook*, яка за метричними ознаками відповідає вальсу, а за головними ознаками гармонічної побудови – акордовому складу мінорного блюзу. Крім того, суто джазовим прийомом, що застосовують у цьому

творі, є додавання в т. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 16, 22 та 24 півтонового акордового зміщення, причому до акорду, у складі якого використовують альтеровані звуки. Це свідчить про прагнення до збільшення колористичного гармонічного забарвлення, що є однією з головних рис принципів гармонічної організації сучасного джазу. Крім того, нововведенням для структури мінорного блюзового квадрата є додавання у т. 17–20 двох акордових зворотів II–V ступенів, що надають саунду твору більш джазового гармонічного забарвлення. Також прикладом трансформованої форми мінорного блюзового квадрата можна навести джазовий стандарт О. Нельсона *Stolen Moments,* у якому акордове цифрування в т. 1–8 повністю відповідає гармонічній послідовності мінорної блюзової форми. Але гармонічна структура в т. 9–14 надає нам право характеризувати форму твору як розширений 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат. Можемо так стверджувати через той факт, що, враховуючи інтонаційну, мелодичну та гармонічну логіку побудови музичного матеріалу в цій частині твору, у разі виключення зі складу композиції т. 11–14 загальна логіка музичного розвитку не була б порушена. Крім того, як правило, імпровізація до цього джазового стандарту виконується відповідно до акордового цифрування стандартного 12-тактового мінорного блюзового квадрата.

Як приклад нетрадиційного застосування принципів блюзового формоутворення в джазовій музиці можна навести джазовий стандарт Т. Тілеманса *Blusette*, структура якого складається з 24 тактів. Примітною є жанрова основа цього стандарту, яку через тридольний розмір визначають як вальс. Також в акордовому цифруванні композиції наявні значні зміни відносно цифрування стандартного 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці: додані гармонічні звороти II–V ступенів – т. 3–8, 11–12, 15–16, доданий прохідний акорд – т. 22, застосовані акордові заміни – т. 13–14, 21 (терцієва). Хоча необхідно зазначити, що при такій кількості доданих зворотів та акордових замін у поєднанні зі специфічністю метричного розміру при слуховому сприйнятті подібного різновиду форми блюзового квадрата блюзовий початок, який виявляється під час проведення аналізу, є практично непомітним. Але надзвичайна оригінальність зазначеної вище форми, що виникає від синтезу трикратної кількості тактів, що становлять квадрат твору, та тридольного його розміру, є досить близькою до концепції організації блюзової музики, що в теорії музики характеризується ладовою невизначеністю, неточною темперацією мелодики, яка проявляється в наявності блюзових тонів тощо. Іншим прикладом застосування тридольної метричної пульсації в межах музичної форми 12-тактового блюзового квадрата є джазовий стандарт М. Девіса *All Blues,* який, як вказує Т. Джіойя, «дотримується модифікованої блюзової структури» [6, 11]. Примітним є те, що, незважаючи на використання розміру 6/8, який є «нехарактерним для блюзу», у гармонічній структурі твору побудова базується на акордовому цифруванні архаїчного блюзового квадрата. Однак у т. 10 застосований прийом акордового зміщення, що притаманний музичній мові сучасного джазу та надає саунду твору сучасного звукового забарвлення. Ще один різновид форми блюзового квадрата в джазовій музиці визначають як блюзовий квадрат із бриджем. Унікальність саме такого виду музичної форми полягає в тому, що вона являє собою синтез двох характерних для джазової музики музичних форм: пісенної (AABA) та 12-тактової форми блюзового квадрата. Як приклад такого виду форми блюзового квадрата можна навести джазовий стандарт С. Джонса *Unit 7.*

Зауважимо, що під час застосування термінів «сучасний 12-тактовий блюзовий квадрат» і «12-тактовий мінорний блюзовий квадрат» уточнення того, що їх використовують у джазовій музиці, не потрібне, оскільки окреслені різновиди блюзового квадрата асоційовані саме з музичним напрямом джаз. Тоді як структури музичних форм «12-тактовий блюзовий квадрат» і «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» суттєво різняться, що повинно бути відображено у відповідній термінології.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні проблеми співвідношення формотворчих принципів блюзу та джазової музики.

Висновки. Підкреслюючи значимість блюзу для джазової музики, П. Таунсенд вказує, що в джазовому напрямі не існує стилю, у якому б блюз «не посідав важливу позицію» [7, 11]. В. Блажевич також відмічає, що «велика заслуга у формуванні джазу належить блюзовій музиці» [1, 171]. На прикладі численних трансформацій музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у межах джазової музики ми, дійсно, можемо переконатись у значенні вказаної форми для розвитку музичного напряму джаз. Крім того, музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» є небувалою квінтесенцію формотворчих ознак блюзу й одночасно джазової музики. Але маємо зауважити, що, на нашу думку, незважаючи на всі зміни, яких зазнала в джазовій музиці стандартна форма 12-тактового блюзового квадрата, у будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів вона

залишається феноменом блюзового формоутворення в межах джазової музики. Таке твердження свідчить про сталий характер особливостей блюзу, що є одною з його провідних характеристик. Крім того, перед нами постає вся глибина зазначеної вище музичної форми, у якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій і внесення новаторських рис, нескінченний потенціал яких закладений і в джазовій музиці.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні прояву характерних ознак блюзового формоутворення в джазовій музиці та їх трансформації, відповідно до провідних характеристик джазу. Крім того, затребуваним буде й розширення спектру ознак цього впливу, оскільки джазова музика та блюз як один з її головних передвісників становлять базу для всієї неакадемічної музики. Тому результати таких досліджень будуть вкрай значимими для сучасного музикознавства й, зокрема, для сучасної музичної освіти.

Примітки

1. Незважаючи на той факт, що джерелом походження цього різновиду акорду є блюзова музика, а саме склад мажорного блюзового ладу, звуки якого відповідають побудові зазначеного вище акорду, у блюзовій музиці його використовують досить рідко та переважно він асоціюється із джазовою музикою.

2. Це явище відбувається через відсутність дисонуючих інтервалів, що створюють звуки акорду, і дає можливість проявитися тонічній функції, на відміну від малого мажорного септакорду, до складу якого входять два дисонуючі інтервали: зменшена квінта та мала септима.

3. Головні зміни відносяться до гармонічної структури твору, до складу якої відносно 12-тактового блюзового квадрата, що був притаманний джазовій музиці, у т. 2–4, 6–8 були внесені шість акордових зворотів II–V ступенів та у т. 6 та 8 застосовані прийоми акордової заміни й акордового зміщення. У т. 6 використана тритонова акордова заміна, у т. 8 – півтонове зміщення [3, 199].

Література

1. Блажевич В. О. Історичні аспекти формування виконавських прийомів та вмінь джазових гітаристів США, Європи та України. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2018. Вип. 163. С. 171–174.

2. Горовой С. Г., Дуленко М. О. Особливості вокальної імпровізації епохи традиційного джазу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* 2018. Вип. 14. С. 110–121.

3. Журба В. В. Особливості гармонії музичного стилю «bebop». *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство.* 2016. Вип. 35. С. 108–117.

4. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2019. 208 с.

5. Толочик М. А. Блюзове виконання у спектрі джазової музики. *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 167–171.

6. Gioia T. The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire. New York : Oxford University Press, 2012. 544 p.

7. Townsend P. Jazz in American Culture. USA: Univ. Press of Mississippi, 2000. URL: https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUClYsKHaoqDpMQuwUIdTAJ#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13 (дата звернення: 17.04.2022).

References

1. Blazhevych, V. (2018). Istorychni aspekty formuvannia vykonavskykh pryiomiv ta vmin dzhazovykh hitarystiv SShA, Yevropy ta Ukrainy. Naukovi zapysky. Pedahohichni nauky. Vol. 163. Pp. 171–174 [in Ukrainian].

2. Gioia, T. (2012). The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire. New York: Oxford University Press [in English].

3. Horovoi, S., Dulenko, M. (2018). Osoblyvosti vokalnoi improvizatsii epokhy tradytsiinoho dzhazu. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. Vol. 14. Pp. 110–121 [in Ukrainian].

4. Stetsiuk, B. (2019). Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Koria). Candidate's dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Tolochyk, M. (2012). Bliuzove vykonannia u spektri dzhazovoi muzyky. Aktualni pytannia kulturolohii. Vol. 12. Pp. 167–171 [in Ukrainian].

6. Townsend, P. (2000). Jazz in American Culture. USA: Univ. Press of Mississippi. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUClYsKHaoqDpMQuwUIdTAJ#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13 [in English].

7. Zhurba, V. (2016). Osoblyvosti harmonii muzychnoho styliu «bebop». Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo. Vol. 35. Pp. 108–117 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 784.1+78.01
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269416

Цитування:
Кулиняк М. А. Комунікативна семантика в естрадно-джазовому континуумі Львова: «Піккардійська терція» та «Орфей». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. №4. С. 91–95.

Kulyniak M. (2022). Communicative semantics in Lviv pop-jazz continuum: «Picardian third» and «Orpheus». National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 91–95 [in Ukrainian].

Кулиняк Михайло Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3487-7487
m.kulyniak@gmail.com

КОМУНІКАТИВНА СЕМАНТИКА В ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ КОНТИНУУМІ ЛЬВОВА: «ПІККАРДІЙСЬКА ТЕРЦІЯ» ТА «ОРФЕЙ»

Мета роботи – виявити специфіку комунікативної семантики естрадно-джазового континууму Львова на прикладі діяльності вокальних секстету «Піккардійська терція» та октету «Орфей». **Методологія дослідження** основана на використанні культурологічного й аналітичного методів, на підставі теоретичного осмислення поняття комунікативної семантики та екстраполяції розуміння вказаного явища на аналіз діяльності вказаних творчих колективів. **Наукова новизна** дослідження: у статті запропоновано дефініцію поняття комунікативної семантики, що трактовано як сукупність значень і сенсів, які продукує той чи інший мистецький осередок у його множинних творчих діяльнісних актах; визначено сутність вказаної семантики в естрадно-джазовому континуумі Львова на прикладі секстету «Піккардійська терція» та октету «Орфей». **Висновки.** Специфіка комунікативної семантики творчих колективів, чия діяльність проаналізована в статті, демонструє стилістичну мультикультурність, при цьому її природа є різною у вказаних секстету та октету. Семантику вокальної формації «Піккардійська терція» з погляду естрадно-джазової комунікації визначаємо як синкретизм національного (народного, духовного, естрадного) та міжнародного джазового посилів, коли національний за суттю репертуар представлено в джазовому оформленні. Натомість у творчості октету «Орфей» спостерігаємо більшу диференційованість вказаних посилів, комунікативна семантика колективу твориться в процесі симультанного поєднання різноманітних стилів і підходів. При цьому констатуємо, що в діяльності й секстету, й октету гармонійно поєднуються тенденції акультурації та інкультурації, і це є гарантією подальшого гармонійного розвитку множинних культурних процесів, пов'язаних із вказаними колективами, у континуумі Львова та європейському просторі, а також визначає перспективи майбутніх досліджень естрадно-джазової сфери міста.

***Ключові слова*:** комунікативна семантика, акультурація, інкультурація, естрадно-джазовий континуум Львова, «Піккардійська терція», «Орфей».

***Kulyniak Mykhailo**, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Director of the Contemporary Art Institute, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Communicative Semantics in Lviv Pop-Jazz Continuum: «Picardian Third» and «Orpheus»

The purpose of the work is to identify the specifics of the communicative semantics in the Lviv pop-jazz continuum on the example of the vocal octets «Picardian Third» and «Orpheus». **The research methodology** is based on the use of cultural and analytical methods, on the basis of the theoretical understanding of the communicative semantics concept and the extrapolation of the specified phenomenon to understanding the analysis of the specified creative collectives' activities. **The scientific novelty** of the research: the article proposes a definition of the communicative semantics concept, which is interpreted as a set of meanings produced by one or another artistic centre in its multiple creative acts; the essence of the indicated semantics in the Lviv pop-jazz continuum is determined using the example of the octets «Picardian third» and «Orpheus». **Conclusions.** The specificity of the communicative semantics of creative collectives, whose activities are analysed in the article, demonstrates stylistic multiculturalism, while its nature is different in the two indicated octets. The semantics of the vocal formation «Picardian Third» from the point of view of pop-jazz communication is defined as a syncretism of national (folk, spiritual, and pop) and international jazz messages, when the essentially national repertoire is presented in jazz design. Instead, in the work of the «Orpheus» octet, we observe greater differentiation of the indicated messages; the communicative semantics of the collective is created in the process of simultaneous combination of various styles and approaches. At the same time, we can state that the activities of both octets harmoniously combine the tendencies of acculturation and inculturation, and this is a guarantee of the further harmonious development of multiple cultural processes associated with the specified collectives in the Lviv continuum and the European space, and also determines the prospects of future research into Lviv pop and jazz sphere.

Key words: communicative semantics, acculturation, inculturation, Lviv pop-jazz continuum, «Picardian third», «Orpheus».

© Кулиняк М. А., 2022

Актуальність теми дослідження. Сучасний європоцентричний поступ України висуває проблему комунікативної семантики в різних сферах життєдіяльності суспільства, зокрема в мистецтві, як таку, що потребує аналізу сучасного стану й перспектив. Яке спрямування має діяльність тих чи інших явищ, що функціонують сьогодні в культурному континуумі? Наскільки вони пов'язані з національною традицією? Якими шляхами рухаються колективи у творенні комунікативної семантики та на які соціокультурні процеси впливають? А відтак – якими є перспективи українського естрадного мистецтва в ціннісному, із цього погляду, аспекті?

Ці та дотичні питання є важливими для осмислення тенденцій розвитку як українського мистецтва, так і загальних світових перспектив, що визначає задекларовану тему як актуальну. При цьому звернення до естрадно-джазового континууму Львова зумовлене особливою комунікаційною роллю міста в історичній ретроспективі й сьогоденні та вагомим впливом на розвиток внутрішньоукраїнських і загальноєвропейських культурних процесів творчості секстету «Піккардійська терція» та октету «Орфей», у яких особливим чином поєднано специфіку «елітарного» та «еґалітарного» видів мистецтва, а відтак – вони відіграють особливу роль у сучасному соціокультурному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження у сферах українського естрадо- та джазознавства, з відомих причин, не є досить численними, проте особливо активно розвиваються протягом останніх десятиліть. Серед найбільш вагомих щодо суголосності з тематикою нашої статті назвемо одну із перших ґрунтовних наукових розвідок стововно розвитку джазу в Україні – працю В. Романка [13], дослідження процесів взаємопроникнення і синтезу української естрадної музики і фольклору в роботі В. Тормахової [17], становлення і тенденцій розвитку української естрадної пісні – у праці М. Мозгового [7], вокального виконавства в системі естради – Н. Дрожжиної [5], української пісенної естради крізь призму її витоків та інтонаційних складових – Т. Рябухи [14], жанрових форм та стильових конотацій вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття І. Бобула [2], стилістики естрадно-джазового вокального мистецтва другої половини XX століття – М. Смородської [16] та ін.

Вагомим кроком до вивчення комунікації у сфері культури стала праця О. Берегової [1], присвячена дослідженню з філософсько-естетичного погляду національної культурної політики як маркера специфіки та передумови розвитку комунікаційних процесів. Процеси інкультурації та акультурації вивчають передусім у сфері соціальних наук. Серед музикознавчих досліджень вирізнимо працю М. Шведа [18], у якій вказані соціокультурні тенденції проаналізовано на прикладі фестивалів нової музики.

Творчості вокальних секстету «Піккардійська терція» та октету «Орфей» присвячено низку публікацій в інтернет- та енциклопедичних виданнях [9; 12], функціонують офіційні сайти [8; 11]. Проте діяльність колективів потребує і всебічного наукового вивчення як складова континууму Львова – одного з провідних культурних європейських центрів.

Метою статті є виявити специфіку комунікативної семантики естрадно-джазового континууму Львова на прикладі діяльності вокальних колективів «Піккардійська терція» та «Орфей».

Виклад основного матеріалу. Львів як мультикультурний європейський центр із багатовіковою історією представлений у мистецькому просторі низкою знакових явищ популярного, зокрема естрадно-джазового напряму, яскраві приклади яких функціонували в місті в добу міжвоєнного двадцятиріччя XX століття. Це батярська субкультура, різноманітні джаз-бенди, передусім українські та польські, що надали культурному розвитку Галичини особливого колориту та модерного звучання. Серед них – відома виконанням танґо, фокстротів та інших модних жанрів «Джаз-капела Яблонського», де музикували Богдан Весоловський, Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович та інші інструменталісти, а також славетна співачка Ірина Яросевич – Ірена Андерс – Рената Богданська; це Tea-Jazz Генрика Варса-Варшавського, відомий легендарною піснею Tylko we Lwowie та ін. (зокрема, див. праці таких дослідників, як: Р. Гавалюк [4], В. Конончук [6], І. Осташ [10], В. Симоненко [15] та ін.). Це також оперети Ярослава Барнича, розважальна музика Володимира Балтаровича, Євгена Козака, Анатоля Кос-Анатольського, Нестора Нижанківського та інші мистці, що після другої окупації заходу України більшовицьким режимом або емігрували, або були змушені переорієнтувати власну творчість відповідно до вимог повоєнного часу.

Попри ідеологічні заборони протягом 50-річного панування на Заході України більшовицько-радянського режиму, попри утиски в «епоху розгинання саксофонів», яка прийшла на зміну певним послабленням у період «хрущовської відлиги», естрадно-джазова

музика у Львові звучала. Якщо поглянути на композиторську сферу, то можемо констатувати, що досить часто виконували пісні із замовчуваним або зміненим авторством, як, наприклад, «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича й ін. Естрадно-джазова лексика проникала в академічні твори: яскравими прикладами цієї тенденції є Концерт для оркестру «Карпатський», «Гуцульський триптих» Мирослава Скорика, камерно-вокальна лірика Анатоля Кос-Анатольського та ін. У сфері виконавства виникла ситуація, коли естрадно-джазові колективи існували в «ресторанному підпіллі» під назвою «естрадних» або функціонували як ВІА при філармоніях та інших установах, вимушено виконуючи, поряд з улюбленим публікою, ідеологічно заангажований репертуар.

Разом із відновленням державної незалежності України джазовий напрям отримав нове дихання та активний розвиток. Він зосереджений насамперед навколо фестивалів, що набули високий статус на міжнародному рівні: Jazz Bez, Alfa Jazz Fest, Leopolis Jazz Fest, «Флюгери Львова»; діяльності джазового клубу, артцентру «Дзиґа» та інших явищ і виконавських потуг, що сформували цю розмаїту сферу сучасного соціокультурного континууму. Відтак сьогодні Львів є одним із провідних «естрадно-джазових» міст України та Європи.

Сьогодні ім'я міста Лева звучить низкою імен, серед яких – вокальні колективи «Піккардійська терція» та «Орфей», на прикладі яких проаналізуємо комунікативну семантику естрадно-джазового континууму міста як одного з головних центрів української культури.

Діяльність вказаних вокальних секстету та октету є надзвичайно добре відомою в Україні та за кордоном, описана в низці публікацій у пресі й інтернет-виданнях, тому в контексті нашої статті не потребую додаткового висвітлення. Водночас, як зазначено вище, цікавить питання, якими шляхами рухаються колективи у творенні комунікативної семантики, а відтак – на які соціокультурні процеси впливають, що проаналізуємо, користуючись інформацією з офіційних сайтів колективів [8; 11], енциклопедичних видань [9; 12] та спираючись на власні спостереження як організатора та учасника культурно-мистецьких процесів в Україні.

Звертаючись до проблеми комунікативної семантики, нагадаємо, що «комунікативні акти, що не піддаються інформативному декодуванню, можуть впливати на почуття, свідомість та поведінку й зумовлювати комунікацію у відповідь. Це наочно демонструє, наприклад, музика… Тому можна говорити про стимулюючу комунікацію та її субсемантичні ефекти» [3, 62]. Естраполюючи наведене вище розуміння на тематику представленої статті, пропонуємо трактувати *комунікативну семантику* як сукупність значень і сенсів, які продукує той чи інший мистецький осередок у його множинних творчих діяльнісних актах. При цьому розглянемо тенденційність напрямів діяльності колективів щодо інкультураційної та / або акультураційної спрямованості, трактуючи інкультурацію як процес заглиблення в рідну культуру, що розпочався від доби «національного романтизму» в період становлення державної незалежності України, акультурацію – як процес у загальному контексті міжкультурних, кроскультурних та глобалізаційних рухів.

Вокальна формація «Піккардійська терція», заснована 1992 року спочатку як квартет, протягом тридцятирічної діяльності під керівництвом Володимира Якимця пропагує високі загальнолюдські етичні та національні цінності, подаючи власний пісенний продукт, що звучить дванадцятьма мовами, у сучасному естрадно-джазовому осмисленні мистецтва без кордонів. Характерними стилістичними рисами творчого доробку у виконанні колективу є поєднання питомої пісенності та квазіінструментальності. Остання проявляється у вокальній імітації ударних (і реальному використанні маракасів), духових інструментів, у домінуванні синкопованості, використанні складної акордової вертикалі, свіжих тональних зіставлень, сміливих, соковитих гармонічних зсувів тощо.

Аналіз комунікативної семантики колективу ґрунтується на тому, що суттєву частину репертуару становлять авторські обробки та аранжування класичних обробок народних пісень (М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Колесси та ін.), які здійснили Володимир Якимець, а також Андрій Капрал та Славко Нудик: «Йшли корови із діброви», «Сумна я була», «А у полі річка», «Горіла сосна, палала», «Туман яром, туман долиною», «Ой Марічко», «Гаю, гаю, зелен розмаю» та ін.; естрадно-джазове представлення різдвяного репертуару: «Щедрик», «Зродилися терки», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Землю юдейську нічка вкриває», «Ой ходять пави та й по городі» та низка творів інших жанрів. Наприклад, однією з останніх є стрілецька пісня «Розпрощався стрілець», котра стала офіційним саундтреком до фільму «Інший Франко» режисерів І. Висневського та В. Малахова.

Загалом у виконанні «Піккардійської

терції» національні сенси звучать акапельним вокальним повнозвуччям, часто організованим ритмічно в джазовому стилі, в оригінальному поєднанні етнічної пісенностіз колоритними естрадно-джазовими гармоніями.

Певну частину репертуару становлять популярні пісні інших народів і перлини класичної музики в перекладі для секстету (як, наприклад, «Коли розлучаються двоє» М. Лисенка на вірші Г. Гайне, Ave Marija Д. Каччіні й ін.). Візитівками колективу стали пісні «Старенький трамвай», «Пустельник» та «Берег ріки», найбільш знаковим з десятка записаних дисків – «Сад ангельських пісень».

Звернемося також до доробку октету «Орфей», співорганізаторами якого стали Семен Пігура та Любомир Кончаківський. Діяльність колективу бере відлік від 2000 року, невдовзі після заснування октет узяв участь у зустрічі Папи Римського Івана Павла II у Львові. Гурт виступає як акапельно, так і з інструментальними партнерами – Національним симфонічним оркестром під орудою Володимира Сіренка та ін. Вагому частину репертуару становлять окремі духовні твори та літургія східного обряду, що склали оригінальне осердя творчості колективу. Твори цього жанру неодноразово звучали в концертних програмах і на міжнародних фестивалях духовної музики в містах Ковентр, Венгожево, Лурд, Берн, Честер, Гіжицько, Львів та ін., у релігійних заходах під патронатом і за участі Папи Римського Бенедикта XVI, кардинала Любомира Гузара в Римі та ін.

Інші семантично-комунікативні напрями в діяльності колективу – це народна музика в оригінальному аранжуванні учасників октету, окрему сторінку творчості «Орфею» становили стрілецькі та повстанські пісні, твори, що увійшли до дисків «Українська Духовна та Різдвяна музика», «Популярні українські пісні» та ін. Світова класика представлена дисками The Lion Sleeps Tonight, Songs from the heart та ін. Візитівками гурту стали стародавній кант в обробці Д. Котка «Через поле широкеє», постанська пісня «Лента за лентою» та ін.

Завдяки співпраці з композитором і піаністом Олександром Саратським колектив зазвучав і в джазовій манері: мистець здійснив спеціально для «Орфею» обробку 22 пісень, зокрема акапельних і з фортепіано, пісень народних та різних народів світу. У низці джазових композицій знаковим стало, зокрема, виконання африканського спіричуелсу Let my people go.

Обидва колективи активно працюють у європейському й позаєвропейському (американському, канадському, китайському та ін.) соціокультурному просторі, привносячи нові враження та ініціативи до львівського естрадно-джазового континууму.

Наукова новизна статті полягає в тому, що на підставі теоретичного осмислення поняття комунікативної семантики та естраполяції розуміння вказаного явища на аналіз діяльності творчих колективів «Піккардійська терція» та «Орфей» його запропоновано трактувати як сукупність значень і сенсів, які продукує той чи інший мистецький осередок у його множинних творчих діяльнісних актах.

Висновки. У результаті приходимо до висновку, що специфіка комунікативної семантики творчих колективів, чия діяльність проаналізована в статті, демонструє стилістичну мультикультурність, при цьому її природа є різною у двох вказаних секстету та октету. Семантику вокальної формації «Піккардійська терція» з погляду естрадно-джазової комунікації визначаємо як синкретизм національного (народного, духовного, естрадного) та міжнародного джазового посилів, коли національний за суттю репертуар представлено в джазовому оформленні. У результаті можемо стверджувати про домінування первня популярної музики у творенні комунікативної семантики колективу.

У творчості октету «Орфей» спостерігаємо диференційованість вказаних вище посилів, комунікативна семантика колективу твориться в процесі симультанного поєднання різноманітних стилів і підходів. Домінантним первнем вважаємо духовну та народну музику.

Загалом можемо констатувати, що в діяльності обох октетів гармонійно поєднуються тенденції акультурації та інкультурації, і це є гарантією подальшого гармонійного розвитку множинних культурних процесів, пов’язаних із вказаними колективами, у континуумі Львова та європейському просторі, а також визначає перспективи майбутніх досліджень естрадно-джазової сфери міста.

Література

1. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 175 с.
2. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2018. 23 с.
3. Бурлакова І., Волш О., Сенчило Н. Культура і комунікація: перманентність та симбіоз в історичній ретроспективі. *Соціальні комунікації інформаційного суспільства: теоретичні та прикладні аспекти :* колективна монографія. Київ : Талком, 2020. С. 28–65. URL: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/42479/1/2.pdf (дата звернення: 22.09.2022).
4. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як

формували українську естрадну музику. / ред. Є. Пласконь. *032.ua* URL: https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video (дата звернення: 28.09.2022).

5. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.

6. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.

7. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.

8. Орфей: октет : офіційний сайт. URL: http://orpheus.com.ua/ua/ (дата звернення: 22.09.2022).

9. Орфей. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4 / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 506–507.

10. Осташ І. Бонді, або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с.

11. Піккардійська терція: вокальна формація : офіційний сайт. URL: https://www.tercia.com.ua/ (дата звернення: 22.09.2022).

12. Піккардійська терція. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5 / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2018. С. 217.

13. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2001. 20 с.

14. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.

15. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.

16. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 237 с.

17. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.

18. Швед М. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Мистецтвознавство*. Львів, 2004. Вип. 4. С. 150–158.

References

1. Berehova, O. (2009). Culture and communication: discourses of cultural creation in Ukraine in the 21st century. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bobul, I. (2018). Genre forms and stylistic connotations of vocal pop performance in the musical culture of Ukraine at the end of the 20th - beginning of the 21st century: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].

3. Burlakova, I., Volsh, O., Senchylo, N. (2020). Culture and communication: permanence and symbiosis in historical retrospect. Sotsialni komunikatsii informatsiinoho suspilstva: teoretychni ta prykladni aspekty: kolektyvna monohrafiia. Kyiv. Retrieved from: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/_42479/1/2.pdf [in Ukrainian].

4. Havalyuk, R. Songs of interwar Lviv: how Ukrainian pop music was formed (2022). 032.ua Retrieved from: https://www.032.ua/_news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video [in Ukrainian].

5. Drozzhina, N. (2008). Vocal performance in the system of pop music art: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

6. Kononchuk, V. Song work of Anatoly Kos-Anatolskyi in the context of the formation of entertainment music of Galicia: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].

7. Mozgovyi, M. (2007). Formation and development trends of Ukrainian pop song: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].

8. Orpheus: octet: official site. (2022). Retrieved from: http://orpheus.com.ua/ua/ [in Ukrainian].

9. Orpheus. (2016). Ukrainian musical encyclopedia, 4. Kyiv [in Ukrainian].

10. Ostash, I. (2013). Bondi or the return of Bohdan Vesolovskyi. Kyiv [in Ukrainian].

11. Piccardian third: vocal formation: official site. (2022). Retrieved from: https://www.tercia.com.ua/ [in Ukrainian].

12. Piccardian Tertiary (2018). Ukrainian musical encyclopedia, 5. Kyiv [in Ukrainian].

13. Romanko, V. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: sociocultural and musicological interpretations: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

14. Ryabukha, T. (2017). Origins and intonation components of the Ukrainian pop song: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

15. Simonenko, V. (2004). Ukrainian encyclopedia of jazz. Kyiv [in Ukrainian].

16. Smorodska, M. (2020). Soul style in pop-jazz vocal art of the second half of the 20th century: dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kharkiv, Sumy [in Ukrainian].

17. Tormakhova, V. (2007). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis: autoref. dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

18. Shved, M. (2004). Processes of acculturation and inculturation in international contemporary music festivals in Ukraine (an attempt at sociocultural analysis). Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Mystetstvoznavstvo, 4. Lviv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 78.40
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269414

Цитування:
Майчик О. І. Західноєвропейський музично-виконавський професіоналізм в історико-еволюційному та суспільно-культурному контекстах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 96–101.

Maychyk O. (2022). Western European Musical and Performance Professionalism in Historical-Evolutionary and Social-Cultural Contexts. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 96–101 [in Ukrainian].

Майчик Остап Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри джазу та популярної музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та міжнародних зв'язків Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України
https://orcid.org/0000-0001-5082-4284
lnma@lnma.edu.ua

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ В ІСТОРИКО-ЕВОЛЮЦІЙНОМУ ТА СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТАХ

Мета статті – виявити закономірності поліморфії західноєвропейських музично-виконавських парадигм професіоналізму в історичних і соціокультурних координатах від середньовіччя до кінця XIX століття. **Методи дослідження**: використано джерелознавчий – для формування уявлень про науковий та ужитково-практичний базис виконавських засад й освітніх систем різних епох, викладений у трактатах, методиках, інструментальних школах європейських мислителів, педагогів і виконавців-практиків минулого; ретроспективний і системно-аналітичний – у доборі й аналізі наукової літератури; культурно-історичний – для простеження історичної динаміки музично-виконавської фаховості в об'єктиві естетико-духовної надбудови суспільства. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що розгляд проблеми епохальних змін у виконавських традиціях здійснено контекстуально. Узявши за основу визначення музичного професіоналізму виконавців їхню діяльність як основний фах, забезпечений відповідними вміннями й знаннями, що є підставою здобуття засобів для існування (не суміжного заняття, форми проведення дозвілля чи хобі), з'ясували музично-виконавські форми, властиві певним історичним епохам та релевантні суспільним запитам і вимогам до фахівців різних виконавських галузей. Паралельно розглянуто способи та засоби осягнення музичного професіоналізму. **Висновки.** Виявлення закономірностей еволюції критеріїв музичного професіоналізму виконавців в історичній і соціокультурній проєкції демонструє поетапне зміщення від церковного та придворного виконавства в бік світського (концертного й ужитково-побутового). Цим диктується поліморфічність та адаптивність категорії музично-виконавського професіоналізму. Водночас відбувалися процеси поглиблення диференціації окремих спеціальностей, удосконалення інструментарію, розбудови системи осередків спеціальної освіти, розвитку музичної науки від філософського узагальнення до вивчення конкретних практично-виконавських і спеціально-педагогічних питань тощо. Названі об'єктивні прояви еволюції супроводжувалися посиленням концентрації уваги на особистісно-індивідуальне зростання виконавця, його духовний та інтелектуальний розвиток.

Ключові слова: музичний професіоналізм, виконавська практика, публічне концертування, фахова освіта, форми мистецького життя, еволюція.

Maychyk Ostap, *Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical, Educational Work and International Relations, Associate Professor, Department of Academic Singing, M. V. Lysenko National Academy of Sciences*

Western European Musical and Performance Professionalism in Historical-Evolutionary and Social-Cultural Contexts

The purpose of the article is to reveal the regularities of the polymorphism of the Western European music-performance paradigms of professionalism in historical and socio-cultural coordinates from the Middle Ages to the end of the 19th century. **The research methodology**: source studies for the formation of ideas about the scientific and applied-practical basis of performance principles and educational systems of different eras laid out in treatises, methods, instrumental schools of European thinkers, teachers, and performers-practitioners of the past; retrospective and system-analytical in the selection and analysis of scientific literature; cultural-historical to trace the historical dynamics of musical and performing expertise in the lens of the aesthetic and spiritual superstructure of society. **The scientific novelty** lies in the fact that the consideration of the problem of epochal changes in performing traditions is carried out contextually. Taking as a basis the definition of the musical professionalism of the performers, their activity as the main profession, provided with relevant skills and knowledge, which is the basis for obtaining a means of livelihood (not a related occupation, a form of leisure, or hobby), the musical and performing forms characteristic of certain historical eras and are

© Майчик О. І., 2022

relevant to public demands and requirements for specialists in various performing industries. In parallel, methods and means of understanding musical professionalism are considered. **Conclusions.** The detection of regularities in the evolution of the criteria of performers' musical professionalism in the historical and sociocultural projection demonstrates a gradual shift from church and court performance to secular (concert and every day) performance. This dictates the polymorphism and adaptability of the category of musical and performing professionalism. At the same time, there were processes of deeper differentiation of individual specialties, improvement of tools, development of a system of special education centres, development of music science from philosophical generalisation to the study of specific practical-executive and special-pedagogical issues. The named objective manifestations of evolution were accompanied by an increased concentration of attention on the personal and individual growth of the performer and their spiritual and intellectual development.

Key words: musical professionalism, performance practice, public concerts, vocational education, forms of artistic life, evolution.

Актуальність теми дослідження. Музичний професіоналізм виконавців є доволі мобільною категорією щодо поліморфічності та адаптивності, якщо його розглядати крізь призму зміни історичних епох і соціокультурних умов у європейських країнах. Цей ракурс особливо актуальний у наш час, зокрема в контексті інтенсивного зростання чисельності й масштабності міжнародних фестивалів давнього музичного мистецтва. Проте дослідницьке узагальнення впливу суспільного середовища й історичних обставин на формування культурних запитів та відповідних їм виконавських практик зазвичай залишається на маргінесі. Проте саме в контексті цієї проблематики постають уявлення про музично-виконавський професіоналізм як про комплекс обов'язкових компетенцій, що відповідає критеріям високої кваліфікації тої чи іншої доби.

Аналіз досліджень і публікацій. У класичних працях зарубіжних музикологів початку XX століття провідні сфери музичного виконавства різних хронологічних періодів висвітлено принагідно й епізодично, унаслідок чого тяглість і шляхи еволюціонування професіоналізму доволі складно відстежити. Низка подальших досліджень обмежена висвітленням окремих національних культур чи історичних відтинків (З. Ханєцкі [6], М. Росман, З. Швейковські [9]), що ускладнює пошук спільних ознак і з'ясування специфіки виконавства в історичному розвитку. Однією з найбільш концепційних і прогресивних у контексті обраної проблематики є колективна монографія Г. Беселлера, Г. Альбрехта, В. Остіна, Ф. Блуме та Л. Фішера «Епохи історії музики в окремих викладах» [1; 2], що дає багатогранну герменевтичну характеристику музичного мистецтва в сукупності його складових від античності до 70-х років XX століття. Проте цілісна еволюція взаємозв'язку історичних умов, суспільних потреб і запитів до музично-виконавського професіоналізму в ній спеціально не розглянута.

В українському музикознавстві поки що відсутня узагальнена концепція, яка б стосувалася різних історичних модусів європейського музично-виконавського професіоналізму. Окремі ракурси проблематики досліджено в працях Н. Кашкадамової, присвячених діахронії європейського фортепіанного мистецтва; у дисертаціях: О. Дітчук про роль віденської фортепіанної школи для піанізму Галичини й української діаспори, Л. Садової про фортепіанну школу чеського піаніста-педагога В. Курца та Т. Куржевої про діяльність польських піаністів у Львові; у монографії М. Жишкович про освітньо-педагогічні аспекти вокального мистецтва багатонаціонального Львова.

Виклад основного матеріалу. У часи Раннього Середньовіччя музично-виконавська діяльність концентрувалася переважно довкола потреб літургійної практики храмів і монастирів, частково для забезпечення дозвілля в замках аристократії та в перших паростках демократичних за змістом виступах мандрівних груп артистів різних розважальних жанрів.

Потреби церковного співу влилися в складний і тривалий процес поширення всією Європою системи наспівів григоріанського хоралу, який мав витіснити усталені місцеві засоби музичного оформлення літургій. Необхідність дотримуватися реформованих мелодичних побудов та їх унісонного виконання ускладнювали усна передача мелодики й опанування виконавських прийомів, відносність прийомів фіксації музичного тексту. Документи засвідчують діяльність спеціально навчених (отже, професійних) півчих як у римській, так й у візантійській традиціях, а також застосування диригентської пластики (хейрономії) з метою керування напрямком руху мелодії, її темпоритмом і синтаксисом. Так запроваджували канонізоване григоріанське мистецтво до нових півчих шкіл Європи. Подібні до римських і грецьких співаків

функції виконували хазани, шаци та кантори в релігійній обрядовості іудейського віросповідання (синагогальний спів).

До цього періоду належить формування провідних шкіл півчих при монастирях Меца, Сен-Галлена, Руана та при кафедральних храмах у Турі, Реймсі, Страсбургу, Шартрі. Із цих шкіл вийшли визначні композитори-реформатори у сфері духовної музики (Ноткер Заїка, Тотілон) і музичні теоретики (Авреліан з Реоме, Регіно з Прюма, Одо з Клюні, Гвідо з Ареццо).

Натомість найбільш наближеною до широких народних верств була діяльність мандрівних труп і поодиноких представників розважальної сфери, «бродячих людей»: жонглерів (joculatores), шпільманів, мімів, гістріонів тощо. Вони демонстрували вміння в еквілібристиці, жонглюванні, акробатиці, хореографії, театральному мистецтві, у номерах з дресированими тваринами. Виступи артистів супроводжували музикою та виконанням пісень (включно з епічними творами) і танців. Ставлення до них духовенства було вкрай негативним: надмірності гістріонів змусили відмовитися від вживання в церкві всіх інших інструментів, окрім органа («Нехай не входять у церкву гістріони й міми, щоб грати на тимпанах, кіфарах та інших музичних інструментах» [4, 251]). Лицарство та аристократія демонстрували перемінне ставлення до цих артистів, а широкі верстви публіки – спонтанно-настроєве, зазвичай прихильне. Відсутність постійних місць виступів і проживання спонукали до гнучкої адаптивності: взаємозамінності, лабільності, чутливого моделювання програм та їхнього змістового наповнення під смаки публіки. Від учасників таких міжмистецьких колективів вимагали множинності навичок і вмінь. Артист повинен був володіти багатьма інструментами, виступати в ролі соліста, акомпаніатора, імпровізатора музики й поетичного тексту; ремонтувати власний інструментарій та володіти суміжними видами розважальних мистецтв – і все це в умовах усної традиції засвоєння та передачі репертуару.

У X–XII століттях відбувався розвиток міст навколо замків і монастирів оборонного типу. Виникали цехові організації ремесел, зокрема й музичного. На практиці це означало осідлість частини музикантів у межах міських і магістратських цехових організацій, розвиток та збагачення придворних форм музикування і літургій у храмах. Природно зростаючі вимоги до виконавців інспірували потребу фахової підготовки та функціонування в нових суспільних умовах. Приналежність до цеху забезпечувала захист прав фахівця, зумовлений статутами та привілеями, визначала місце в соціальній системі, спонукала до послідовної праці над виробленням традицій та їх успадкуванням від майстра до підмайстра й учня. Цехові організації мали власні обряди, касу, прапор, печатку; монополізували свою сферу діяльності, задокументували правові відносини, зберігали внутрішню дисципліну та професійну етику серед членів, контролювали виконавську діяльність, ціни за послуги, санкції і покарання тощо. Запитам різних соціальних верств відповідали різні цехові орієнтири: музикантів-узуалістів (безнотної традиції) та тих, хто грав авторську інструментальну музику з нот. Музичним цехом керував цехмайстер (шпільграф), який наглядав за професійним рівнем шпільманів та дотриманням ними цехових норм. Отже, відбувалося осмислення виконавського ремесла як фаху й бізнесу.

Поступово змінювався спосіб діяльності мандрівних труп. Вони дедалі частіше були задіяні у виконанні позахрамових вистав духовної тематики (містерій, міраклів, мораліте й ін.), до яких запроваджували сюжетні складові фольклорно-обрядових дійств та народного театру. Вистави входили в організації замкових урочистостей при багатьох європейських дворах, а також до карнавальних дійств на вулицях Венеції, Флоренції, Парижа.

Від XII століття сформувався статус світських професійних придворних поетів-музикантів (менестрелів), які заробляли співом і грою на музичних інструментах з пам’яті. Із XIV століття запрацювали їхні цехові організації (ménestrandie) у містах Франції та Англії. Подібними до цехових були: братство святого Миколая у Відні (1288), братство святого Юліана / Жюльєна в Парижі (1321), гільдія королівських менестрелів в Англії та ін.

Щодо світської культури аристократично-лицарського середовища можна констатувати розквіт куртуазного музично-поетичного мистецтва труверів, трубадурів та мінезингерів – авторів-виконавців пісенних жанрів із середовища міщанства та збіднілої аристократії в Провансі, Північній Франції, Іспанії, Німеччині. До кола їхніх професійних навичок входило віршоскладання, компонування в усталених музичних жанрах та межах тогочасної естетики, імпровізація, виконання пісень із власним інструментальним супроводом, участь у конкурсних змаганнях.

Із заснуванням при кафедральних соборах метриз (шкіл-інтернатів для півчих та органістів, які навчали музичної теорії і загальноосвітніх предметів) хорова справа піднялася до належного фахового рівня.

Завдяки діяльності братств збагачувалися нотні бібліотеки. Розвиток складних форм багатоголосся в церковній музиці (завдяки діяльності школи Нотр-Дам, хоровій поліфонії доби Ars Nova) зумовив необхідність серйозної фахової підготовки композиторів, диригентів і співаків. Створення багатоголосих культових жанрів (мелізматичних органумів, кондуктів, мотетів) вимагало значно конкретизованішої нотації (буквеної, мензуральної на чотирилінійному нотному стані) та було орієнтоване на особливого слухача – знавця, здатного насолодитися вишуканою музикою. Один із видатних теоретиків XIV століття Йоан де Грохео зазначав: «Мотети не слід пропонувати як їжу для простолюду: він не помітить їхньої вишуканості і витонченості, не дістане від них насолоди й задоволення; мотет треба виконувати для вчених людей і для тих, хто вимагає від мистецтва вишуканості та різних тонкощів» [4, 184]. Очевидною стає диференціація музичної творчості, її виконавський поліморфізм: для забезпечення потреб двору, церкви та широкої публіки, а також для високого мистецтва, цінованого фахівцями у сферах музичної науки та композиції.

Ренесанс ознаменувався зміною суспільних передумов, що сприяли подальшій еволюції музичної культури. Її стимулювали поява класу буржуазії та поширення ідеалів гуманізму. Тому сферами плекання музичного виконавства, поряд з храмовим і придворним середовищами, стало освічене міщанство та купецтво, міська адміністрація. У цей період вдосконалювали інструментарій (зокрема скрипку в кремонських майстрів), способи запису музичного тексту й нотодрукування, засновували консорти й капели, які діяли постійно. Також виокремилися професійні спеціалізації: за призначенням – композиторів, педагогів навчальних закладів (magistri puerorum), капельмейстерів, солістів-віртуозів; за підпорядкуванням: придворних і міських (зі стабільною заробітною платою), цехових і мандрівних [8] музикантів. Важливим фактором прогресивних змін стало винайдення нотодрукування [7].

Ця доба характеризується розвитком як церковної поліфонічної музики, так і світської – музика карнавалів, музикування в родинах аристократів, мистецьких осередках, наприклад «літературські братства» в Чехії XVI століття (бюргерські спілки для спільного виконання творів на релігійні тексти). Окрім шкіл, виникали приватні корпорації при університетах – пансіони, де також навчали основам музичної теорії. Світська виконавська практика включала діяльність придворних капел (Придворна капела в Празі, вавельська Капела рорантистів в Кракові), у репертуарі яких була духовна творчість і світський репертуар. Можливість виконувати хорові багатоголосі композиції представників франко-фламандської школи забезпечувалась організованим навчанням при капелах. Розвивалася сольна інструментальна гра на скрипці, лютні, теорбі, гітарі, клавірі, органі, діяльність консортів духових і мішаних складів. Ф. Блуме відзначив появу численних музичних академій в Італії та Франції і появу подібних закладів в інших країнах: «Вони зробили дуже великий внесок у суспільну [соціальну] історію музики, об'єднавши представників різних станів та професій з музикантами й тим посприявши виникненню музичного знавецтва й аматорства, що стало одним із найпотужніших рушіїв європейської музики наступних століть» [1, 139].

У навчальних програмах університетів (Болонському, Паризькому, Гейдельберзькому) музику продовжували трактувати як науку, услід за середньовічними постулатами. Та саме в трактатах Ренесансу, окрім науково-філософських й акустичних поглядів на музику, вперше натрапляємо на тлумачення різних аспектів виконавства. У трактаті керівника капели собору св. Марка Дж. Царліно «Підстави гармонії» («Le istitutioni harmoniche», 1558) сформульовано комплекс базових професійних якостей музиканта-виконавця. Автор охарактеризував форми практичного музикування та підкреслив вимогу відповідності виконання до задуму композитора. Акцентував на необхідності загальної енциклопедичної освіти, знання стародавніх мов, основ філософії, риторики, історії, діалектики, низки інших дисциплін і на потребі єдності інтелектуальної та емоційної складових у виконавстві. І це був вагомий поштовх для зародження науки про музичну інтерпретацію.

Просвітництво стало епохою революційних змін суспільної свідомості в усій Західній Європі. Засади професійного зростання музиканта-виконавця кристалізувалися в руслі взаємодії філософсько-світоглядних і педагогічних аспектів (тобто спрямовані були на філософію виховання). Вчені осмислювали можливості музики наслідувати звуки природи та поетичне слово, розкривати людські характери. На цей період припало формування національних виконавських інструментальних шкіл, почали визнавати цінність виконавської

індивідуальності (трактати А. Кірхера «Musurgia universalis», 1650; Х. Шубарта «Ідеї щодо естетики музичного мистецтва», 1784; М. Шабанона «Про музику у власному розумінні слова й у зв'язку з її ставленням до мови, мов, поезії і театру», 1785 та ін.). До появи цих праць «суспільне сприймання артиста-музиканта залишалося синкретичним», а «в громадській оцінці звання артиста й загального визнання надалі удостоювався тільки той, хто сам був творцем виконуваної музики» [3, 168].

Форми музично-мистецького життя зазнавали суттєвих трансформацій, зокрема, однією з найважливіших був перехід до публічного концертування як відкритого виступу. У середині XVIII століття відбулося заснування публічних оперних театрів. Змінилися і замовники виконавської діяльності та способи її фінансової підтримки: до приватних осіб додалися громадські організації. Місцем концертних подій стали публічні зали: приміщення університетів та інших навчальних закладів, театри та музеї, міські парки й сади, військові казарми та плаци, кав'ярні, готелі й приватні салони, у подальшому – спеціальні концертні будівлі. З погляду оновлення менеджменту, до практики увійшли концерти-академії, концерти «за підпискою» (передоплатою, своєрідні прототипи майбутніх абонементних концертів). Розвинулася гастрольно-концертна діяльність, що знаменувала фазу переходу музиканта від статусу залежної службової особи до вільного віртуоза-виконавця. «Як вислід барокової доби, в історію вступає *професіональний музикант,* який вже не був нічим іншим, як тільки музикантом, <...> спеціалізувався в певному музичному фаху й виконував свою службу в суворій відповідності до посади та контракту як двірський, міський чи церковний службовець або ж покривав своє існування як мандрівний віртуоз або підприємець за рахунок репрезентаційних потреб провідних суспільних верств. Започаткована класична доба успадкувала це соціальне установлення та швидко перетворила його на модерний інститут *вільних митців*» (курсив наш – О. М.) [2, 57–58].

Упродовж цього історичного періоду відбувалося тяжіння до вужчої спеціалізації – фахів композитора, виконавця, педагога й організатора виступів (імпресаріо та антрепренера як професійного посередника між виконавцями та слухацькою аудиторією). Виконавці-викладачі стають творцями низки принципово нових праць, у яких пропонують комплекси методичних і педагогічно-виховних засад у процесі формування високопрофесійного виконавця-інструменталіста: «Мистецтво гри на клавесині» («L'Art de toucher le Clavecin…», 1713) Ф. Куперена Великого; «Досвід істинного мистецтва гри на клавірі» («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», I ч., 1753, II ч., 1762) К. Ф. Е. Баха; «Нарис керівництва грою на поперечній флейті» («Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen», Берлін, 1752) Й. Й. Квантца; «Мистецтво гри на скрипці» («The art of Playing on the Violin», 1740) Ф. С. Джемініані; «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» («Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756) Л. Моцарта та ін. Принципово новим було вирізнення вузькопрофільного соліста-віртуоза, однак за головний еталон професіоналізму правив різнобічний та ерудований композитор-виконавець-педагог. Неперевершеними геніями, перфектним утіленням професіоналізму в усьому, до чого вони докладали свої зусилля, стали Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, згодом – В. А. Моцарт і Л. ван Бетовен.

У музичному виконавстві XIX століття соціокультурні запити, сформовані під впливом нових художніх ідеалів, принципово модифікувалися. Доба Романтизму пов'язана з культом соліста-віртуоза, на що була спрямована багаторівнева виконавська практика, успадкована з кращих надбань різних національних шкіл. Виконавські засади були зумовлені конструктивними змінами інструментів та породженими цим моделями сольного публічного концертування. Мережа осередків фахового навчання та виконавства охопила провідні культурні центри, так само розширювався виконавський простір: поруч із концертними залами й іншими локаціями публічних виступів виникали камерні артистичні салони, що збирали витончених інтелектуалів і представників інших мистецтв. Функції композитора, виконавця, педагога й імпресаріо остаточно розділилися, мережа осередків фахового інструментального навчання та виконавства охопила провідні культурні центри. Водночас універсальний музикант – композитор-виконавець-педагог – «не зійшов зі сцени», більше того, досягав нових трансцендентних вершин, яскравим свідченням чого стали постаті композиторів-виконавців-педагогів Ф. Шопена, Ф. Ліста, Н. Паганіні, композиторів-диригентів-теоретиків Г. Берліоза, Р. Вагнера й ін. Унаслідок їхніх дивовижних творчих результатів і блискучих концертних виступів публіка підвищувала свої очікування й щодо інших виконавців. Тому поставали й потребували вирішення завдання багатогранного новаторського підходу до

методів технічного та художньо-виразового вдосконалення, розвитку творчих здібностей, пам'яті, слухових уявлень, виховання естетичного смаку, розробки етапності роботи над твором і його адекватної інтерпретації. Концертні програми урізноманітнились, на них демонстрували нові звукові ефекти та прийоми гри тощо. Завдяки появі концертних бюро та індивідуальних агентів-імпресаріо відбулася професіоналізація концертної діяльності як виду підприємництва.

Наукова новизна статті полягає в тому, що проблему епохальних змін у виконавських традиціях розглянуто контекстуально. З'ясовано музично-виконавські форми, властиві певним історичним епохам та релевантні суспільним запитам і вимогам до фахівців різних виконавських галузей. Проаналізовано способи та засоби досягнення музичного професіоналізму.

Висновки. Професіоналізм західноєвропейського музиканта-виконавця, перебуваючи в тісному взаємозв'язку з орієнтацією на замовника та реципієнта, їхні духовно-естетичні потреби й ужиткові запити, відображає адаптивні спроможності митця в зазначених історичних і соціокультурних координатах. Естетика, філософська база, домінуючі верстви громадської організації суспільства кожної з епох визначають соціальний статус музиканта, гетерогенність його суспільних функцій, коло вмінь і навичок, особливості репертуару, спрямованого на цільову аудиторію. Це відповідно диктує необхідність опанування освітніх рівнів та щаблів професійної майстерності, характер і способи передавання виконавської традиції, розробленість і методичне підґрунтя педагогічної діяльності, універсалізм чи, навпаки, прагнення до вузької, проте поглибленої спеціалізації. Перспективним вважаємо подальше поглиблене дослідження функціонування освітніх інституцій і систем, соціального призначення репертуару, конструктивних і тембральних особливостей інструментарію та вокального апарату, виконавських прийомів і формотворчого відчуття, властивих відповідних епохам, що, безумовно, є необхідною вимогою для виконавської практики сучасності. У такому широкому контексті заслуговує окремої розвідки, зокрема, музично-виконавський професіоналізм наступної епохи «Нової музики» (В. Остін) XX століття.

Література

1. Епохи історії музики в окремих викладах: в 2-х ч. / пер.-упор. Ю. Є. Семенова. Ч. 1: Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2003. 188 с. (Про музику / Pro Musica).
2. Епохи історії музики в окремих викладах: в 2-х ч. / пер.-упор. Ю. Є. Семенова. Ч. 2: Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. Одеса : Будівельник, 2004. 240 с. (Про музику / Pro Musica).
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано). Тернопіль : СМП Астон, 1998. 299 с.
4. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упор. текстів і вст. стаття В. П. Шестакова. Київ : Музична Україна, 1976. 263 с.
5. Bernard B. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris. Bibliothèque de l'École des chartes. 1842. Vol. 3. Pp. 377–404.
6. Chaniecki Z. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku. Kraków : PWM, 1980. 155 s.
7. Pohlmann H. Die Frühgecshichte des musikalischen Urheberrechts 1400–1800. Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewusstseins der Komponisten. Kassel : Bärenreiter, 1962. 315 p.
8. Ruhnke M. Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin : Merseburger 1431, 1963. 346 p.
9. Szweykowski Z. Rozkwit wielogłosowośći w XVI wieku. Z dziejów polskiej kultury muzycznej: I. Kultura staropolska / red. Zygmunta M. Szweykowskiego, Kraków 1958. S. 79–88.

References

1. Semenova, Yu. (Eds.). (2004). Epochs of music history in separate presentations in 2 volumes. V. 1: Ars-antykva. Ars-nova. Humanizm. Renesans. Odesa: Budivelnyk [in Ukrainian].
2. Semenova, Yu. (Eds.). (2004). Epochs of music history in separate presentations in 2 volumes. V. 2: Baroko. Klasyka. Romantyka. Nova muzyka. Odesa : Budivelnyk [in Ukrainian].
3. Kashkadamova, N. (1998). The art of performance on stringed keyboard instruments (clavichord, harpsichord, piano). Ternopil: SMP Aston [in Ukrainian].
4. Shestakova, V. (Eds.). (1976). Musical aesthetics of the Western European Middle Ages. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Bernard, B. (1842). Research on the history of the corporation of minstrels, or instrument players, of the city of Paris. Paris: Bibliothèque de l'École des chartes [in French].
6. Chaniecki, Z. (1980). Professional organizations of musicians in Poland until the end of the 18th century. Kraków: PWM [in Polish].
7. Pohlmann, H. (1962). The Early History of Musical Copyright 1400–1800. New materials to develop composers' copyright awareness. Kassel: Bärenreiter [in German].
8. Ruhnke, M. (1963). Contributions to a history of the German court music colleges in the 16th century. Berlin: Merseburger 1431 [in German].
7. Szweykowski, Z. (eds.). (1958). The heyday of polyphony in the 16th century. From the history of Polish musical culture: I. Old Polish culture. Krakow [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 78.022+78.03
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269412

Цитування:
Марченко В. В. Інтернаціоналізація музичної освіти в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 102–106.

Marchenko V. (2022). Internationalisation of Music Education in Ukraine. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 102–106 [in Ukrainian].

Марченко Валерій Віталійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
музичного мистецтва
Таврійського національного університету
імені В. І. Вернадського
ННІ «Академії мистецтв
імені С. С. Прокоф'єва»,
заслужений діяч мистецтв України
https://orcid.org/0000-0002-7592-5740
melodia@ukr.net

ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Мета роботи – дослідити поняття «інтернаціоналізація вищої освіти», простежити проблеми на шляху до інтернаціоналізації освітнього середовища, узагальнити рекомендації щодо успішного процесу інтернаціоналізації музичної освіти в Україні, сформувати основні цілі інтернаціоналізації музичної освіти. **Методологія дослідження.** У статті використано методи: аналітичний – для вивчення поняття «інтернаціоналізація вищої освіти»; компаративного аналізу – для зіставлення різних наукових думок щодо процесу інтернаціоналізації музичної освіти в Україні. Застосовані елементи універсальних логічних процедур пізнання: індукції та дедукції, аналізу й синтезу. **Наукова новизна** полягає в узагальненні рекомендацій стосовно успішного процесу інтернаціоналізації музичної освіти в Україні, формуванні основних цілей зазначеної тематики. **Висновки.** Найбільших успіхів в інтернаціоналізації музичної освіти можливо досягти тільки після розробки та прийняття на державному рівні стратегії з чітким визначенням цілей, пріоритетів, механізмів та системою заходів, підкріплених відповідним фінансовим забезпеченням. Інтернаціоналізація музичної освіти в Україні повинна відбуватися у двох аспектах – організаційному та системному. Організаційний – передбачає підготовленість: структурну, функціональну, адміністративну, академічну та культурну. Системний – полягає в економічній та фінансовій підтримці з боку держави, адміністративних та регуляторних механізмів. Особливе значення в процесі інтернаціоналізації музичної освіти мають університети, саме на них покладено обов'язок на основі європейського досвіду та власної стратегії запроваджувати найкращі моделі інтернаціоналізації музичної освіти. Завдання моделі для наслідування полягає не лише в тому, щоб ознайомити молодих науковців з визнаними людьми у світовій музично-освітній спільноті, а й у моделюванні того, як діяти в глобальному контексті, зокрема, як мати справу з міжкультурними відмінностями чи як підтримувати інтернаціоналізацію музичного виховання різними способами. У процесі інтернаціоналізації музичної освіти в Україні важливо взяти до уваги успішний приклад для наслідування. Основними цілями інтернаціоналізації музичної освіти в України визначено такі: 1) активна міжнародна співпраця; 2) постійне вдосконалення якості освітніх, наукових та інших послуг через упровадження кращих світових практик; 3) формування сучасного інноваційного середовища студентів і співробітників з мовними та міжкультурними компетентностями високого рівня, здатних адекватно реагувати на глобальні виклики; 4) розвиток у здобувачів умінь та навичок, необхідних для того, щоб успішно конкурувати на світовому ринку праці та почувати себе повноцінними членами світового співтовариства; 5) запровадження культури відкритості, толерантності й підтримки з метою залучення іноземних студентів, викладачів і науковців, інтенсивного використання переваг міжнародного середовища.

Ключові слова: музична освіта, академічна мобільність, пріоритети освітньої політики, інтернаціоналізація системи вищої освіти.

Marchenko Valerii, *Ph.D. in Arts, Professor, Department of Musical Art, V. I. Vernadsky Taurida National University, Institute of S. S. Prokofiev Academy of Arts*

Internationalisation of Music Education in Ukraine

The purpose of the article is to consider the concept of "internationalisation of tertiary education', to trace the problems on the way to the internationalisation of the educational environment, to summarise the recommendations for a successful process of internationalisation of music education in Ukraine, to formulate the main goals of internationalisation of music education. **The research methodology.** The article uses the following methods: analytical method has been used to study the concept of internationalisation of music education; comparative analysis – to compare different scientific opinions on the process of internationalisation of music education in Ukraine. Elements of universal logical procedures of cognition have been applied: induction and deduction, analysis and synthesis. **Scientific novelty** lies in the generalisation of recommendations for a successful process of internationalisation of music education in Ukraine, as well as the main goals of this topic. **Conclusions.** The greatest success in the internationalisation of music

© Марченко В. В., 2022

education can be achieved only after the development and adoption at the state level of a strategy with a clear definition of goals, priorities, mechanisms, and a system of measures, supported by appropriate financial backing. Internationalisation of music education in Ukraine should be organised in two aspects: organisational and systemic. Organisational aspect comprises structural, functional, administrative, academic, and cultural readiness. The systemic one consists in economic and financial support from the state, administrative and regulatory mechanisms. Universities are of particular importance in the process of internationalisation of music education, it is their responsibility to introduce the best models of internationalisation of music education based on European experience and their own strategy. When considering how to prepare students to be active in the international music education community, it is important to take into account a successful role model. The task of a role model is not only to introduce young scholars to important people in the global music education community, but also to model how to act in a global context, such as how to deal with intercultural differences or how to support the internationalisation of music education in different ways. In the process of integrating music education in Ukraine, it is important to take into account a successful example to follow. We can summarise that the main goals of internationalisation of music education in Ukraine are as follows: 1) active international cooperation; 2) continuous improvement of the quality of educational, scientific and other services through the introduction of best international practices; 3) formation of a modern innovative environment of students and staff with high-level linguistic and intercultural competencies, able to adequately respond to global challenges; 4) development of skills and abilities that will allow students to compete confidently in the global labour market and feel like full members of the world community; 5) introduction of a culture of openness and tolerance.

Key words: music education, academic mobility, educational policy priorities, internationalisation of tertiary education system.

Актуальність теми дослідження. Інтернаціоналізація системи вищої освіти, зокрема музичної, триває вже понад чверть століття, проте тривала ізоляція радянського періоду та наступний етап, який не передбачав активного залучення до міжнародного співтовариства, призвели до того, що українська система вищої освіти втратила престиж та міжнародне визнання. Попит на освіту за кордоном зростає з кожним днем. Щоб задовольнити ці потреби, заклади вищої освіти почали робити нові кроки. Окрім традиційних постачальників вищої освіти, нові – почали розробляти інноваційні моделі надання вищої освіти. Інтернаціоналізація – це революційний розвиток вищої освіти. Загальний попит на вищу освіту, а також професійні курси зростає в більшості країн. Для цього є кілька причин: демографічні зміни, збільшення кількості тих, хто покидає середню школу, бажання постійно навчатися та розвиток інформаційних технологій. Хоча попит зростає, здатність традиційних інститутів задовольнити цю потребу викликає сумніви.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні роки інтернаціоналізація музичної освіти стала важливою темою. Інтернаціоналізацію вищої мистецької освіти вивчали такі науковці, як: Н. Кльон, О. Мамикіна, Є. Романенко, І. Жукова, М. Рудницька, І. Степаненко, С. Васильєв, І. Чистякова, І. Єременко й інші., проте мало уваги науковців приділено інтернаціоналізації саме музичної освіти України.

Мета дослідження – розглянути зміст поняття «інтернаціоналізація вищої освіти», простежити проблеми на шляху до інтернаціоналізації освітнього середовища, узагальнити рекомендації для успішного процесу інтернаціоналізації музичної освіти в Україні, сформувати основні цілі інтернаціоналізації музичної освіти.

Виклад основного матеріалу. Коли ми розглядаємо інтернаціоналізацію музичної освіти, то зазвичай посилаємося на дослідження науковців, які мають протилежні думки. Одні – схиляються до думки, що інтернаціоналізація – це академічна мобільність і міжнародна співпраця, інші – розглядають зазначений процес як міжнародну торгівлю освітніми послугами. Тож інтернаціоналізація музичної освіти має вигляд досить абстрактного заходу, який здебільшого залежить від наукових публікацій. Однак, якщо врахувати всі аспекти інтернаціоналізації музичної освіти, стає очевидним, що вона не така абстрактна, як здається. Дослідники своєю роботою, шляхом участі в різних наукових заходах, включаючи конференції, написання наукових статей, формують розуміння поняття інтернаціоналізації музичної освіти.

Щоб краще усвідомити, як працює інтернаціоналізація музичної освіти, розглянемо інтернаціоналізацію як процес, що побудований на певних заходах. Це могло б сприяти подальшому формуванню стратегії щодо інтернаціоналізації музичної освіти в Україні. Одним із пріоритетів розвитку вищої освіти в більшості європейських країн є інтернаціоналізація, а саме приєднання національних освітніх інституцій до глобального освітнього простору, що сприяє вихованню молодого покоління, здатного до міжкультурної взаємодії у світовому багатонаціональному суспільстві.

Дж. Найт звертає увагу на необхідність постійного осучаснення процесу інтернаціоналізації вищої освіти, адже «важливість, масштабність і складність

міжнародного аспекту вищої освіти неухильно зростає» [1, 3]. Це означає, що постійні світові зміни сприяють новим викликам і трансформаціям інформаційно-комунікаційних технологій, нових постачальників вищої освіти, альтернативних джерел фінансування, транскордонної освіти, безперервного навчання. Ринок надання освітніх послуг іноземним студентам постійно змінюється та зростає, водночас посилюється і конкуренція. Зазначене призводить до пріоритетності програм експорту освітніх послуг у діяльності державної освітньої політики.

Американський професор Йонас Штієр так тлумачив інтернаціоналізацію освіти – це здатність процесів викладання та навчання все більше залучатися до міжнародних культур з метою покращення глобалізованого навчання [2, 1]. На думку вченого М. ван дер Венде, інтернаціоналізація – це будь-яке систематичне зусилля, мета якого зробити вищу освіту такою, що відповідає вимогам і викликам, пов'язаним з глобалізацією суспільств, економік і ринків праці [3, 10]. Зазначений підхід підкреслює, що інтернаціоналізація є відповіддю вищої освіти на глобалізацію – сукупність взаємопов'язаних процесів культурного, політичного, економічного та технологічного характеру, які перетинають національні кордони.

Умовно інтернаціоналізацію вищої освіти поділяють на два види. Внутрішня інтернаціоналізація стосується міжнародного та міжкультурного вимірів, проте відбувається в межах рідної країни. Другий вид стосується мобільності учасників через національні кордони. Інтернаціоналізація – це будь-яке систематичне зусилля, мета якого зробити вищу освіту такою, що відповідає вимогам і викликам, пов'язаним з глобалізацією суспільств, економік і ринків праці. Зарубіжні вчені дотримуються думки, що в теорії інтернаціоналізація вищої освіти – це процес інтеграції міжнародного, міжкультурного або глобального виміру в систему освіти, а на практиці інтернаціоналізація вищої освіти – це міжнародна конкуренція за набір іноземних студентів з метою отримання прибутку, забезпечення національного профілю та створення міжнародної репутації [4, 2; 5, 10].

Процес інтернаціоналізації вищої освіти в Україні розпочався 2005 року з приєднання до Болонського процесу. Як бачимо, спадщина радянських часів, відсутність чіткої стратегії, ухваленої на законодавчому рівні, а також освітніх реформ значною мірою сповільнюють процес інтернаціоналізації. У європейській інтернаціоналізації вищої освіти ключову роль відіграють Європейська асоціація університетів (англ. Academic Cooperation Association) та Асоціація академічного співробітництва (англ. Academic Cooperation Association). Н. Кльон, досліджуючи «інтернаціоналізацію як концептуальний базис музичної освіти іноземних студентів у педагогічних університетах України», дійшла висновку, що інтернаціоналізація сприяє покращенню професійної компетентності відповідно до міжнародних стандартів, а також розширює світогляд, збагачує знання щодо особливостей різноманітних культур, специфіки організації освіти в різних соціально-політичних і національно-культурних умовах та надає можливість імплементації цінних інновацій в освітянську практику нашого суспільства [6, 176].

Проте варто пам'ятати, що в процесі навчання в іншокультурному середовищі необхідно врахувати певні особливості: комунікативного, психологічного та пізнавального характеру; забезпечити мобільність студентів на належному рівні. Заходи щодо інтернаціоналізації повинні мати системний характер, постійно змінюватися та відповідати світовим тенденціям і потребам.

Інтернаціоналізація вищої освіти – це процес систематичної інтеграції міжнародного компонента в освітньо-виховну, науково-дослідницьку та громадську діяльність закладів вищої освіти [7, 225].

Так, І. Степаненко у своєму монографічному дослідженні «Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій» пропонує в процесі інтернаціоналізації музичної освіти нашої держави, врахувати такі рекомендації:

1) розглядати процес інтернаціоналізації системно і комплексно, а не лише сферу мобільності;

2) заклади вищої освіти повинні знаходити власні оптимальні форми провадження зазначеного процесу;

3) має бути врахований динамізм інтернаціоналізації, яка пройшла декілька етапів свого розгортання і сьогодні кардинально відрізняється від того, як вона була ще декілька років тому [8, 216].

Щодо питання про те, як підготувати студентів до активності в міжнародному музично-освітньому співтоваристві, важливо взяти до уваги успішний приклад для наслідування. Завдання моделі для наслідування полягає не лише в тому, щоб ознайомити молодих науковців із визнаними людьми у світовій музично-освітній спільноті, а й у моделюванні того, як діяти в глобальному контексті, зокрема, як мати справу з

міжкультурними відмінностями чи як підтримувати інтернаціоналізацію музичного виховання різними способами.

Вчені звертають увагу, що Закон України «Про вищу освіту» визначає основні напрями міжнародного співробітництва та зовнішньоекономічної діяльності закладів вищої освіти без урахування специфіки вищої мистецької освіти, що поєднує освіту й науку із творчістю [9, 328]. Зазначена проблема збільшує роль статутних засад інтернаціоналізації закладів вищої мистецької освіти. Процес інтернаціоналізації музичної освіти України потребує від викладача вищої школи здатності працювати в умовах двоступеневої системи освіти, готовності забезпечувати європейську якість освіти, реалізовувати нові форми та методи організації навчального процесу, забезпечувати мобільність роботи студентів в умовах загострення конкуренції на ринку освітніх послуг, інформатизації вищої освіти тощо [10, 462].

Дослідниця І. Єременко у своїй праці «Тенденції інтернаціоналізації забезпечення якості у Європейському просторі вищої освіти» дійшла висновку, що вітчизняні фахівці в галузі теорії вищої освіти інтернаціоналізацію розглядають як цілісну стратегію, що повинна бути реалізована в Україні на засадах методологічного космополітизму [11, 8]. Підтримуємо думку науковиці, адже зазначений підхід поєднує в собі кращі національні традиції у сфері вищої освіти та зарубіжні інноваційні практики, а також суттєво підвищить її ефективність шляхом інтеграції в національний контекст міжнародних стандартів якості й механізмів її забезпечення.

Сучасний стан інтернаціоналізації характеризується тим, що більш ініціативні університети враховують формування відкритого світового ринку висококваліфікованої праці та вдало реагують на це шляхом зміни своїх навчальних планів та освітніх програм, а також стратегією діяльності. Найчастіше вони запроваджують нові навчальні дисципліни та модернізують зміст наявних так, щоб їхні випускники не тільки успішно виконували професійні функції в рідній країні в умовах її співпраці із зарубіжжям, але й мали якомога більше переваг у працевлаштуванні порівняно з фахівцями з дипломами інших закладів, причому не тільки на батьківщині, а й за кордоном [12, 17].

Наукова новизна полягає в узагальненні рекомендацій щодо успішного процесу інтернаціоналізації музичної освіти в Україні, сформовані основні цілі зазначеної тематики.

Висновки. Найбільших успіхів в інтернаціоналізації музичної освіти можливо досягти тільки після розробки та прийняття на державному рівні стратегії із чітким визначенням цілей, пріоритетів, механізмів та системою заходів, підкріплених відповідним фінансовим забезпеченням. Інтернаціоналізація музичної освіти в Україні повинна відбуватися у двох аспектах – організаційному та системному. Організаційний – передбачає підготовленість: структурну, функціональну, адміністративну, академічну та культурну. Системний – полягає в економічній та фінансовій підтримці з боку держави, адміністративних та регуляторних механізмів. Особливе значення в процесі інтернаціоналізації музичної освіти відіграють університети, саме на них покладено обов'язок на основі європейського досвіду та власної стратегії запроваджувати найкращі моделі інтернаціоналізації музичної освіти.

Щоб підготувати студентів до діяльності в міжнародному музично-освітньому співтоваристві, потрібно спиратися на успішний приклад, гідний для наслідування. Завдання моделі для наслідування полягає не лише в тому, щоб ознайомити молодих науковців із визначними представниками світової музично-освітньої спільноти, а й моделювати ситуації, як діяти в глобальному контексті, зокрема, як мати справу з міжкультурними відмінностями чи як підтримувати інтернаціоналізацію музичного виховання різними способами. У процесі інтернаціоналізації музичної освіти в Україні важливо взяти до уваги успішний приклад для наслідування.

Отже, основними цілями інтернаціоналізації музичної освіти в України є: 1) активна міжнародна співпраця; 2) постійне вдосконалення якості освітніх, наукових та інших послуг через впровадження кращих світових практик; 3) формування сучасного інноваційного середовища студентів і співробітників з мовними та міжкультурними компетентностями високого рівня, здатних адекватно реагувати на глобальні виклики; 4) розвиток у здобувачів умінь та навичок, що дозволять їм упевнено конкурувати на світовому ринку праці та почувати себе повноцінними членами світового співтовариства; 5) запровадження культури відкритості, толерантності та підтримки з метою залучення іноземних студентів, викладачів і науковців, інтенсивного використання переваг міжнародного середовища.

Література

1. Knight J. Higher education in turmoil: the changing world of internationalization. Rotterdam, netherlands: sense publishers, 2008. P. 50.
2. Clayton S., Carson B. Internationalization in education. *Open Library*. URL: https://ecampusontario.pressbooks.pub/ticl/chapter/5-3-internationalization-in-education/ (дата звернення: 19.09.2022).
3. Van der Wende M. Missing links: the relationship between national policies for internationalization and those for higher education in general. *National policies for the internationalization of higher education in europe*. 1997. Pp. 10–41.
4. Knight J. Updating the definition of internationalization. *International Higher Education*, 2003. С. 2–3.
5. Khorsandi Taskoh A. Critical policy analysis of internationalization in post-secondary education. Ontario : Western University, 2014. С. 1–12.
6. Кльон Н., Мамикіна О. Інтернаціоналізація як концептуальний базис музичної освіти іноземних студентів у педагогічних університетах України : V том колект. монографії / ред.: Є. Романенко, І. Жукова. Київ : ФОП Кандиба Т.П., 2021. 188 с.
7. Рудницька М. Роль інтернаціоналізації вищої освіти України у розвитку вищих навчальних закладів. *Дидаскал :* часопис. 2020. № 20. С. 225–228.
8. Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій : монографія / Л. Горбунова та ін. ; ред. І. Степаненко. Київ : Ін-т вищ. освіти НАПН України, 2018. 226 с.
9. Васильєв С. Статутні засади інтернаціоналізації вітчизняного закладу вищої мистецької освіти на сучасному етапі. *Наукові перспективи*. 2021. № 5. С. 328–340.
10. Чистякова І. Особливості формування готовності викладача вищої школи до роботи в умовах інтернаціоналізації європейського освітнього простору. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2015. № 6. С. 461–476.
11. Єременко І. Тенденції інтернаціоналізації забезпечення якості у європейському просторі вищої освіти : автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01. Суми, 2019. 23 с.
12. Дебич М. Теоретичні засади інтернаціоналізації вищої освіти: міжнародний досвід : монографія. Київ : ПП Лисенко, 2019. 409 с.

References

1. Knight, J. (2008). Higher education in turmoil: the changing world of internationalization. Rotterdam, netherlands: sense publishers, 50 [in English].
2. Clayton, S. Carson, B. (2022). Internationalization in education. Open Library. Retrieved from: https://ecampusontario.pressbooks.pub/ticl/chapter/5-3-internationalization-in-education/ [in English].
3. Van der Wende M. (1997). Missing links: the relationship between national policies for internationalization and those for higher education in general. National policies for the internationalization of higher education in europe, 10–41 [in English].
4. Knight, J. (2003). Updating the definition of internationalization. International Higher Education, 2–3 [in English].
5. Khorsandi Taskoh, A. (2014). A critical policy analysis of internationalization in post-secondary education. Ontario. Western University, 1–12 [in English].
6. Kljon, N., Mamykina, O. (2021). Internationalization as a conceptual basis of music education of foreign students in pedagogical universities of Ukraine. FOP Kandyba T.P. [in Ukrainian].
7. Rudnycjka, M. (2020). The role of internationalization of higher education in Ukraine in the development of higher education institutions. Chasopys Dydaskal, (20), 225–228 [in Ukrainian].
8. Ghorbunova, L. (2018). Cultural and humanitarian strategies of university education development in the conditions of dynamic social transformations (Stepanenko I. ed.). Institute of Higher Education of NAPS of Ukraine [in Ukrainian].
9. Vasyljjev, S. (2021). Statutory principles of internationalization of the domestic institution of higher art education at the present stage. Naukovi perspektyvy, (5), 328–340 [in Ukrainian].
10. Chystjakova, I. (2015). Features of formation of readiness of higher school teacher to work in the conditions of internationalization of the European educational space. Pedaghoghichni nauky: teorija, istorija, innovacijni tekhnologhiji, (6), 461–476 [in Ukrainian].
11. Jeremenko, I. (2019). Trends of internationalization of quality assurance in the European higher education space (PhD dissertation). Sumy [in Ukrainian].
12. Debych, M. (2019). Theoretical foundations of internationalization of higher education: International experience. PE Lysenko [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 929:78.083.3:82-25(045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269409

Цитування:
Микуланинець Л. М. Біографічні концепти «Карпатського капричіо» Віктора Теличка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 107–112.

Mykulanynets L. (2022). Biography Concepts of Viktor Telychko's «Karpatske Kaprytchio». National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 107–112 [in Ukrainian].

Микуланинець Леся Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дошкільної та спеціальної
освіти Мукачівського державного університету
https://orcid.org/0000-0002-6346-6532
l.mikulaninets@gmail.com

БІОГРАФІЧНІ КОНЦЕПТИ «КАРПАТСЬКОГО КАПРИЧІО» ВІКТОРА ТЕЛИЧКА

Мета роботи – здійснити музикознавчий аналіз «Карпатського капричіо» В. Теличка, виявити провідні біографічні домінанти опусу, довести, що суб'єктивні переживання метра, імплементовані крізь призму творчості, виходять на рівень означення літописних концептів краю. **Методологія дослідження** передбачає низку підходів: музикознавчий – для освоєння стильових і жанрових параметрів представленого креативного зразка; герменевтичний – з метою інтерпретувати сенси, які заклав автор шедевру; біографічний – задля осягнення хроніки Віктора Федоровича; культурологічний – для розкриття розмаїтих процесів існування локусу; аналітичний – з метою проаналізувати літературу за темою проблематики; системний – цілісно опанувати заявлену квестію; теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків праці. **Наукова новизна.** Уперше у вітчизняній гуманітаристиці простудійовано «Карпатське капричіо» В. Теличка, обґрунтовано позицію: твір опосередковано зображує життєпис майстра, історію Закарпаття. **Висновки.** «Карпатське капричіо» – вагомий феномен сучасного українського мистецького простору, що віддзеркалює психологічні характеристики мешканців області (оптимізм, гумор, експресивність, релігійність, захоплення красою природи тощо), парадигмальні засади регіональної композиторської школи (тлумачення образів мікрокосмосу, відображення поліетнічної своєрідності краю, філософічність, камерність висловлювання тощо), риси індивідуального почерку Віктора Федоровича (володіння колосальним арсеналом авангардних, традиційних технік музичного письма, національна визначеність, автобіографічність тощо). Літописні домінанти в опусі проявляються не як послідовне розгортання сюжету чи конкретне відбиття буттєвих подій, а через культурні символи, коди, семантичні прикмети тощо. Розшифровуючи їх, реципієнт отримує інформацію про розвиток таланту маестро, його громадянську позицію, світоглядні установки, взаємовідносини з людьми. Констатуючи концепти власної біографії, діяч демонструє стрижневі хронікальні параметри онтології локусу, ретранслює політичні, соціальні, духовні перипетії, ілюструє його ментальні, цивілізаційні ознаки тощо.

Ключові слова: біографія, Віктор Теличко, «Карпатське капричіо», Закарпаття, музичне мистецтво.

Mykulanynets Lesia, *PhD in Arts, Associate Professor, Department of Preschool and Special Education, Mukachevo State University*

Biography Concepts of Viktor Telychko's «Karpatske Kaprytchio»

The purpose of the article is to implement music studies analysis of «Karpatske kaprytchio» by Viktor Telychko, to reveal the key biographic dominants of the opus, to confirm the master's subjective concerns implemented through the prism of creativity ascending the level of defining the region's chronicle concepts. **The research methodology** encompasses a range of the following approaches: music studies, hermeneutic, biographic, culture studies, analytical, systemic, and theoretic generalization. The music studies method has been used to grasp the style and genre parameters of the suggested creative pattern. The hermeneutic method has been applied to interpret the senses presupposed by the author of the masterpiece. The biographic method has enabled considering Viktor Fedorovych's chronicles, while the culture studies method has helped revealing various processes of the locus existence. The analytical method has been used to study the literature referring to the research issue. The systemic method has enabled comprehensive review of the question under consideration; the theoretic generalisation method has been used to summarise the research outcomes. **Scientific novelty.** For the first time ever in national humanitarian studies, «Karpatske kaprytchio» by Viktor Telychko was researched, and the idea of the artwork featuring the master's biography and Zakarpattia's history indirectly, was justified. **Conclusions.** «Karpatske kaprytchio» is a significant phenomenon of contemporary Ukrainian artistic domain. It reflects psychological characteristics of the regional dwellers (their optimism, humor, expressiveness, religiosity, and admiration of the nature); the paradigm basis of regional composer's school (interpreting the microcosm images, reflecting the region's polyethnic individuality, philosophic features, and the chamber nature of the utterance); the

© Микуланинець Л. М., 2022

specifics of Viktor Telychko's personal style (the grasp of a considerable range of avant-garde, traditional technologies of composing music, national identity, and autobiographic characteristics). Biographic dominants within the opus are revealed not as a consistent development of the plot or a definite narration of essential events, but as those through the cultural symbols, codes, and semantic prognostications. By decoding them, the recipient obtains information about the genesis, development of the master's talent, civil position, outlook focuses, and relationships with people. By manifesting the concepts of personal biography, the master demonstrates the fundamental chronical parameters of the locus ontology and transfers the political, social, spiritual vicissitudes, as well as displays its mental and civilisational features.

Key words: biography; Viktor Telychko, «Karpatske kaprytchio», Zakarpattia, music art.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI століття біографістика активно увійшла до сфери гуманітарного знання, стала провідним науковим напрямом, здатним артикулювати культурні скарби минулого, осягати багатогранні явища сьогодення. Нині персонологічний поворот посилює філантропічні положення європейської цивілізації, загострює інтерес до виявлення життєписних концептів мистецьких артефактів. Художній опус конкретизує індивідуальну оповідь, одночасно постає частиною хронік автора, сприяє розкриттю його креативної свідомості, психології, манери трансляції суб'єктивного досвіду.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасне національне музикознавство репрезентовано численними публікаціями, котрі студіюють буття знакових діячів (У. Граб, Т. Гусарчук, Г. Карась, О. Коменда, М. Копиця, М. Жишкович та ін.), розбирають етапні креативні зразки композиторів (Г. Асталош, Л. Кияновська, О. Зінкевич, О. Маркова, Т. Росул, Ю. Чекан та ін.), констатують біографічні принципи напрацювань майстрів (В. Бондарчук, О. Бугаєва, В. Даценко, С. Маценка, Л. Микуланинець та ін.), вивчають вплив їх практики на розвиток європейської культури (О. Бенч, І. Бермес, О. Козаренко, Л. Корній, І. Савчук та ін.). Представлені розвідки свідчать про актуалізацію персонологічних текстів, закріплення їх змістів у пам'яті homo sapiens.

Літопис, опосередковано висловлений через художній твір, дає змогу віднайти ще один спосіб входження особистих образів до світових надбань, дає можливість окреслити закономірності функціонування, трансформації історії, пізнати особливості духовного поступу людства. Вагомості набуває усвідомлення стрижневих досягнень метрів, які виражають не тільки власні, але й регіональні, вітчизняні цінності. У цьому вимірі своєчасним є освоєння спадщини заслуженого діяча мистецтв України, голови закарпатського осередку Національної спілки композиторів, доцента Віктора Теличка.

Мета дослідження – здійснити музикознавчий аналіз «Карпатського капричіо» В. Теличка, виявити провідні біографічні домінанти опусу, довести, що суб'єктивні переживання метра, імплементовані крізь призму творчості, виходять на рівень означення літописних концептів краю.

Виклад основного матеріалу. Віктор Федорович Теличко – знакова постать культурного простору нашої держави. Його багатогранне служіння включає розмаїті сфери: педагогічну, просвітницьку, організаційну, видавничу й ін. Однак, за висловом майстра, магістральна – композиторська. Вона озвучена різними жанрами, що позначають володіння масштабним арсеналом технік, змістовність, філософську глибину, яскраву національну своєрідність й водночас доступність широкому колу реципієнтів.

Етапним доробком маестро є «Карпатське капричіо». Воно побачило світ 2001 року. Стимулом для написання послугував звіт Закарпаття в Києві (Національний палац мистецтв «Україна»), де були продемонстровані провідні досягнення області. Перед паном Віктором постало відповідальне завдання: лаконічною музичною формою втілити ключові позиції регіонального мистецтва; специфічний колорит, фольклорну щедрість, темперамент, світогляд жителів локусу; власну індивідуальність.

Оскільки концертна зала має три роялі, а сім'я Теличків представлена такою самою кількістю піаністів (дружина Тетяна Юріївна, донька Катерина, сам автор), виник задум створити ефектну одночастинну п'єсу з означеним складом виконавців і симфонічним оркестром. Так ще на рівні проєктування концепції тісно переплелися суб'єктивні чинники (бажання залучити до креативного процесу родину, цим підкреслити думку: культура регіону продукується єднанням близьких по крові, духу людей) та об'єктивні вимоги (необхідність показу конститутивних засад композиторської школи краю).

Успішна прем'єра відбулася під орудою Віктора Плоскіни – видатного українського диригента, уродженця області, митця загальноєвропейського професійного рівня. Проте В. Теличко відчував, що не всі сенси

через чітко окреслені організаторами заходу часові межі були реалізовані повною мірою. Тому влітку 2022 року метр зробив другу редакцію опусу – для двох фортепіано та симфонічного оркестру. Залишивши без змін крайні частини, він значно розширив середній розділ, закцентував на суб'єктивній складовій. Такий варіант, за висловом діяча, максимально розкрив художній замисел.

Однак ми переконані: обидва формати твору є завершеними, мають право на застосування в концертній практиці. Перша модифікація – життєствердний підсумок юності, молодості. Вона насичена енергією, оптимізмом, щастям. Остання – творчий висновок пережитих маестро перипетій крайніх років, філософське збагнення дійсності (часто трагічної), поданої крізь призму особистих переживань. Представлена публікація аналізує партитуру, завершену 2022 року.

Ґенеза жанру капричіо датована кінцем XVI – початком XVII століття. Тоді його трактували як інструментальна п'єса вільної структури. Різні епохи змінювали його семантичні прикмети, збагачували національними елементами. Українські музиканти звернулися до таких побудов у XX столітті. Для вітчизняних взірців характерні невеликі масштаби, використання карпатського мелосу, утілення пасторальних і побутових образів. В. Теличко засвоїв усталені традиції та надав зразку інноваційних змістових рис, що відбивали його власне світобачення, парадигмальні принципи закарпатської композиторської школи. Вчена Т. Росул виокремила засадничі чинники формування стилю цієї школи: «картина світу, ментальність, поліетнічність, історичне тло епохи. Концептуальною основою творчої діяльності місцевих митців є художнє узагальнення поліетнічної фольклорної спадщини краю» [7, 168].

«Карпатське капричіо» (C-dur) – одночастинна конструкція, написана в складній тричастинній формі зі вступом, де крайні розділи ефектні, віртуозні, мають яскраво виражений запальний колорит, а середній – лірико-поетична, психолого-драматична оповідь. Починається опус зачином: на тлі тремолюючих напружених співзвуч у фортепіано та струнних лине висхідна заклична, фантазійна тема тромбона. Їй низхідними інтонаціями відповідають труби. Мелодичні лінії проводяться двічі, вони імітують голосіння трембіт. Постає образ масштабних гір, полонин, безмежних просторів області. Далі оркестр замовкає, піаністи виконують послідовність дисонуючих акордів, верхні звуки останніх вибудовують низку кварт, що позначають народне підґрунтя. Тональна невизначеність створює ефект вселенського хаосу, з якого народжується життя. Його символізує соло дерев'яних духових інструментів, нагадуючи пастушкові награвання (наступне проведення доручено валторнам). Розгортається фрагмент української пісні «Ой, на плаю», яку процитував автор. Звернення до названої співанки також посилюють алюзії безкрайнього бескиду. Одночасно віолончелі, контрабаси, фагот розвивають синкоповану поспівку (вказаний ритмічний малюнок визначальний для першої, третьої глав композиції). Вона ілюструє імпульсивний темперамент, ментальні риси закарпатців, володіє могутнім потенціалом (у крайніх побудовах – життєствердним, центральній – насторожувальним, таємничим, зловіщим), котрий окреслить чергову хвилю поступу прологу, констатованого імпровізаційним каскадом солістів, завершеним кадансом.

Так вступ встановлює емоційні, смислові домінанти твору, проявлені через складові регіонального топосу: «мала Батьківщина», «природа», «дім». Ці компоненти відтворюють: ціннісні параметри онтології краю; захват перед культурою, ідеологією, колоритом локусу; суб'єктивні вболівання майстра.

Генеральна пауза (весь такт) стає передвісником першого розділу «Карпатського капричіо». На тлі чистої квінти (наслідує народне музикування), синкопованого ритму солісти в унісон виконують провідну, із цілої низки, танцювальних мелодій. Вона просякнута інтонаційним багатством, жартівливим характером, безтурботністю, наповнена щасливістю буття. Трохи згодом її підхопить весь оркестр. Створюється відчуття злагодженого діалогу між індивідом та навколишньою дійсністю.

В. Теличко, кристалізуючи образні ідеї, не занурюється в песимістичні переживання. Його персонаж – значуща, самодостатня, вільна людина, яка усвідомлює себе як самостійну субстанцію, інтегровану до матеріальних, духовних надбань краю. Такий герой, за нашим переконанням, уособлює внутрішнє єство Віктора Федоровича. Митець відкритий добру, готовий завжди допомогти, послугувати власною практикою країні, громадянам.

Наступна тема переносить нас до Es-dur. Тональний зсув надає ефекту неочікуваності, свіжості. Мелос споріднений попередній поспівці, проте в ньому підкреслений жіночий

початок. Чергова фаза розгортання думки – валторни, труби ілюструють ще один музичний фрагмент, близький фольклорним награванням. Наступна фраза – туті оркестру – інтерпретує аркан (символ чоловічої відваги, мужності, нескореності). Опісля, на завершення побудови, повторюється початкова співанка, що фіксує основні смисли, скріплює форму, зводить арку, котра міцно тримає конструкцію частини.

Усі теми проаналізованого фрагменту по-своєму виразні, своєрідні, однак їх консолідує закарпатська означеність мелодики, темброве й колористичне розмаїття, емоційна насиченість. Композитор демонструє глибинне розуміння ментальності регіону, де за зовнішньою безтурботністю, гумором постають релігійна свідомість, рефлексивність, філософське осмислення реальності. Зображаючи світоглядні позиції краю, пан Віктор «малює» творчий автопортрет, показує провідні риси свого характеру (жартівливість, дотепність, наївність), бутійні переконання, мистецьке кредо (зберігати, збагачувати, пропагувати досягнення області, розвивати професіоналізм, інтегрувати самобутність локусу в загальнонаціональний культурний простір).

Середній розділ «Карпатського капричіо» – панування суб'єктивної сфери. Він містить два епізоди, фортепіанну каденцію. У зачині оркестр майже «не говорить», вислови героя транслює фортепіано. Біографічні паралелі тут проявляються на декількох рівнях: діяч закінчив Київську консерваторію, отримав виконавську кваліфікацію (її присвоюють найкращим випускникам). Для майстра рояль є способом вираження художнього «Я». Його дружина – Тетяна Юріївна (заслужена працівниця культури України) – також блискуча піаністка. Вони багато років спільно музикують, родинне єднання відбувається і через інтерпретацію опусів. Ще один факт, який для маестро значущий: більшість учителів (до їхньої пам'яті В. Теличко ставиться трепетно) були причетні до фортепіанного мистецтва (Л. Шапран, М. Кобулей, С. Хосроєва, М. Скорик, А. Рощина й ін.). Тому задушевні переживання метру природно висловити вказаним інструментом. Окрім того, з XIX століття видатні композитори заявили про себе через виконавство (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Е. Гріг та ін.), тоді ж утвердилася традиція сприймати рояль як виразника авторських переживань. Оскільки студійована мелодія має чітко проявлені романтичні коріння, то вбачаємо обґрунтованим тлумачити зазначену тенденцію практикою Віктора Федоровича.

Поетичні мірні арпеджіо, викладені тріолями (ніби дзюрчання карпатської тихої річки) стають тлом для розгортання широкої, лірико-епічної теми. Наступні проведення ознаменовані ладовою, метричною змінністю, що надає м'якості, витонченості звучанню. Далі дерев'яно-духові виводять співанку «Ой, на плаю». У цьому розділі (на відміну від попереднього) вона процитована майже повністю. Розвиваючи музичну думку, маестро поетизує її, збагачує елементами народно-підголоскової поліфонії, підкреслює вокальні витоки. Образний устрій проаналізованого фрагмента демонструє: гармонію суб'єкта, природи, космосу; делікатність індивідуального простору кожної персони, хиткість, вразливість внутрішнього єства героя, необхідність трепетного, бережливого ставлення до нього.

Зіставляючи життєписні концепти зі змістом центральної частини, зауважимо: світовідчуття Віктора Федоровича, надзвичайно благородної, скромної, делікатної, тендітної людини, суголосне емоційному строю, презентованому елегійною темою «Карпатського капричіо». Майстер не любить говорити про себе, власну практику, надаючи перевагу оповідям про доробок колег, учнів. У представленому творі ці якості В. Теличка відбилися через місцезнаходження інтимного вислову, яке приховане за діяльним початком крайніх розділів.

Проте дуже скоро ідеалістична сфера пронизується тривожними ритмами, (синкоповані звороти стали зловісними). Починається досить розлогий епізод, де проносяться вихори пасажів оркестру, солістів; подається поліфонічний фугійований виклад матеріалу. Володарює хаос, невизначеність, сумбур. Формується враження, що перед слухачем проходять трагічні події минулого, сьогодення краю. Ніби переглядаючи кінематографічну стрічку, ми бачимо кадри реального та трансцендентного буття. Найвищу точку напруги обриває цитата першого мотиву української пісні «Гей, на високій полонині». Наче інший онтологічний вимір, вона входить у музичний простір, гальмує руйнівні процеси, посилає імпульс до встановлення гармонії. Рух сповільнюється (темп moderato), відгомоном знесеного залишаються синкоповані мотиви. Опісля вступає віртуозна каденція солістів. Вона символізує конфлікт, але продуктивний, його вирішить реприза.

Біографічні засади проартикульованого фрагменту торкаються побутування В. Теличка, котре ознаменовано складними перипетіями, напруженими ситуаціями. Вони трапляються будь-якому майстрові, який іде шляхом утвердження своєї мистецької позиції. Не будемо проводити паралелі з конкретними фактами життя, творчості (Віктор Федорович не вітає такі розмови, намагається забувати всілякі негаразди, вибачати кривдників). Зазначимо, тут постає узагальнений образ індивідуальних, громадських суперечностей, що долаються наполегливою працею, милосердям, любов'ю, осягненням культурних напрацювань homo sapiens тощо.

Динамізований фінал починається трембітальним закликом зі вступу опусу. Він відводить слухача від уболівань попередньої побудови. Розділ майже повністю повторює матеріал першої частини (відсутнє проведення провідної теми фортепіано). Утім події, емоції, викликані серединою, накладають відбиток на усвідомлення третьої глави оповіді, сприяють відкриттю нових змістів уже знайомого музичного матеріалу. Декларується цінність: історичного, персонального досвіду, здобутого важкими випробуваннями; народного єднання, проявленого через знакові для краю пісні; посилюється радість, оптимізм; установлюється віра в те, що й сучасні незгоди, пов'язані з війною, закінчаться. За цими всіма образами слухач відчуває присутність деміурга цієї композиції. Залишаючись під враженнями від шедевра, реципієнт долучається морально до чистого світу В. Теличка, надихається благоговінням перед духовною красою області, її жителів.

Так «Карпатське капричіо» репрезентує постулати креативного мислення автора, його внутрішнє єство, ідеологічні позиції. Це дає право говорити про панування біографічних засад у концепції витвору. Масштабність задуму, переконлива реалізація, філософська глибина, довершені чіткою логікою викладу, ясністю форми та яскравістю мелодики, дають змогу інтерпретувати мистецький зразок як значущий артефакт, здатний окреслити багатогранні аспекти приватного й локальне побутування.

Наукова новизна. Уперше у вітчизняній гуманітаристиці простудійовано «Карпатське капричіо» В. Теличка, обґрунтовано позицію: твір опосередковано зображує життєпис майстра, історію Закарпаття.

Висновки. Проведене дослідження уможливлює констатувати: «Карпатське капричіо» – вагомий феномен сучасного українського мистецького простору. Воно віддзеркалює психологічні характеристики мешканців області (оптимізм, гумор, експресивність, релігійність, захоплення красою природи тощо), парадигмальні засади регіональної композиторської школи (тлумачення образів мікрокосмосу, відображення поліетнічної своєрідності краю, філософічність, камерність висловлювання тощо), риси індивідуального почерку Віктора Федоровича (володіння колосальним арсеналом авангардних, традиційних технік музичного письма, національна визначеність, автобіографічність).

Літописні домінанти в опусі проявляються не як послідовне розгортання сюжету чи конкретне відбиття буттєвих подій, а через культурні символи, коди, семантичні прикмети тощо. Розшифровуючи їх, реципієнт отримує інформацію про джерела та розвиток таланту маестро, його громадянську позицію, світоглядні установки, взаємовідносини з людьми й ін. Констатуючи концепти власної біографії, діяч демонструє стрижневі хронікальні параметри онтології локусу, ретранслює політичні, соціальні й духовні перипетії, ілюструє його ментальні, цивілізаційні ознаки тощо.

Представлена публікація відкриває перспективи для вивчення значного корпусу мистецтвознавчих квестій. Основні положення роботи можуть стати підґрунтям для фундаментальної праці з осягнення життєтворчості В. Теличка при студіюванні біографічних аспектів, відбитих у доробку українських майстрів, а також при опануванні культури нашої держави.

Література

1. Белеканич Т., Німилович О. Фортепіанна творчість Віктора Теличка. *Молодь і ринок.* 2011. №3 (74). С. 100–105.
2. Бучок Л. «Дитячий альбом» Віктора Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики.* 2018. Вип.49. С. 70–84.
3. Маценка С.П. Музика як складова біографічного тексту. *Питання літературознавства.* 2014. № 89. С. 29–40.
4. Микуланинець Л. М. Мистецький твір як частина біографії майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 2. С. 170–174.
5. Теличко В. Ф. «Карпатське капричіо». Ксерокопія рукопису. 46 с.
6. Романюк Л. Б. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття як віддзеркалення багатонаціонального культурно-мистецького

простору регіону. *Музичне мистецтво і культура.* 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 91–102.

7. Росул Т. І. Стильова парадигма закарпатської композиторської школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 164–169.

References

1. Belekanych, T., Nimylovych, O. (2011). Piano creativity Victor Telichko. Molodj i rynok, 3 (74), 100–105 [in Ukrainian].

2. Buchok, L. (2018). «Children's album» of Viktor Telychko as a pattern of the world's contemporary intonation image. Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky, 49, 70–84 [in Ukrainian].

3. Macenka, S. P. (2014). Music as a biographic text constituent. Pytannja literaturoznavstva, 89, 29–40 [in Ukrainian].

4. Mykulanynets, L. (2022). The artwork as a part of the artist's biography. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv, 2, 170–174 [in Ukrainian].

5. Telychko, V. F. «Carpathian Capriccio». Photocopy of the manuscript, 46 [in Ukrainian].

6. Romaniuk, L. B.(2020). Piano creativity of composers of Transcarpathia as a reflection of the multinational cultural and artistic space of the region. Muzychne mystectvo i kuljtura, 30, 91–102 [in Ukrainian].

7. Rosul, T. (2022). Style paradigm of the Transcarpathian composer school. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv, 1, 164–169 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 17.11.2022

УДК 784:378.147:37.01:002.8:378
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269408

Цитування:
Мальцева О. В. Підготовка професійного естрадно-джазового вокаліста в закладі вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 113–117.

Maltseva O. (2022). University Training of Professional Jazz Vocalist. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 113–117 [in Ukrainian].

Мальцева Олена Володимирівна,
старша викладачка кафедри
музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту культури
і мистецтв Луганського національного
університету ім. Тараса Шевченка,
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0002-4443-106X
ivtem7811@gmail.com

ПІДГОТОВКА ПРОФЕСІЙНОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Основною **метою** цієї статті є обґрунтувати системний підхід до питання вибору методів і форм роботи зі студентами, які навчаються за напрямом естрадно-джазового вокалу, а також поступово виробити комплекс професійних компетентностей у галузі естрадно-джазового мистецтва: бездоганне знання теорії, володіння професійною вокальною естрадно-джазовою технікою, необхідною манерою звуковедення, імпровізацією, чистотою інтонації. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні таких методів, як: словесні (бесіда, розповідь, пояснення, дискусія), наочні (наочно-слуховий, наочно-зоровий, ілюстрування), практичні (мікровикладання, вправи) та проблемно-евристичні (моделювання проблемних ситуацій, педагогічні імпровізації). **Наукова новизна** роботи полягає в науково-методичному обґрунтуванні та практичній реалізації процесу виховання джазових співаків і викладачів естрадно-джазового вокалу з урахуванням відомих методик та індивідуального спрямування навчання для кожного студента. **Висновки.** На основі поставлених цілей і завдань дійшли висновку, що до кінця курсу навчання в межах бакалаврської програми студенти Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка володіють професійними якостями джазового виконавця та викладача естрадно-джазового вокалу, мають високий рівень професійних компетентностей із джазового вокалу. Завдяки системному підходу до питання вибору методів і форм роботи зі студентами, які навчаються естрадно-джазовому вокалу, а також поступовому формуванню комплексу професійних компетентностей у галузі естрадно-джазового мистецтва здобувачі ґрунтовно знають теорію, володіють професійною вокальною естрадно-джазовою манерою звуковедення, імпровізацією та чистою інтонацією.

Ключові слова: вокальна педагогіка, вокальна імпровізація, музичне мистецтво естради, джаз, імпровізація, свінг, естрадний спів.

Maltseva Olena, *Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer, Department of Musical Art and Choreography, Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Taras Shevchenko National University of Luhansk.*

University Training of Professional Jazz Vocalist

The purpose of this article is to form a systematic approach to the issue of choosing methods and forms of work with students who study pop-jazz vocals, as well as to form a complex of professional competencies in pop-jazz art: impeccable knowledge of theory, mastery of professional vocal pop-jazz technique, necessary manner of sound production, improvisation, and purity of intonation. **The research methodology** consists in the application of such methods as verbal (conversation, narration, explanation, and discussion), visual (visual-auditory, visual-visual, and illustration), practical (microteaching and exercises) and problem-heuristic (modeling problem situations and pedagogical improvisation). We see the **scientific novelty** of the problem and, accordingly, of this work in the scientific-methodical justification and practical implementation of the process of training jazz singers and pop-jazz vocal teachers, taking into account known methods and an individual learning route for each student. **Conclusions.** On the basis of the set goals and objectives, the author comes to the conclusion that by the end of the course of study within the framework of the bachelor's program, students of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Taras Shevchenko National University of Luhansk have mastery of jazz performance, professional qualities of a jazz performer and teacher of pop-jazz vocals, have a high level of professional competence in jazz vocals. Thanks to the formation of a systematic approach to the issue of the choice of methods and forms of work with students studying pop-jazz vocals, as well as the gradual formation of a complex of professional competencies in the field of pop-jazz art, students have an impeccable knowledge of theory, possess a professional vocal pop-jazz manner of sound production, improvisation, and pure intonation.

Key words*:* vocal pedagogy, vocal improvisation, pop music, jazz, improvisation, swing, pop singing.

© Мальцева О. В., 2022

Актуальність теми дослідження. Сучасна вища музична освіта в галузі музичного мистецтва естради – один з найпопулярніших напрямів підготовки серед творчих спеціальностей. Сучасні першокурсники, приходячи вчитися у вищу музичну освітню установу, передусім хочуть опановувати та виконувати твори популярної естрадної музики, які приваблюють їх простотою мелодії, ритму та музичної форми. Переважно здобувачі практично не виявляють інтересу до джазової музики, вважаючи її надто складною для виконання та сприйняття, хоча вона благотворно впливає на формування їхніх художніх інтересів, суспільної свідомості, життєвих ідеалів, а також допомагає виразити себе та знайти власний шлях у музичному світі.

Ця проблема актуальна у сфері вищої музичної освіти та може бути розглянута на прикладі фаху «Естрадний спів» кафедри музичного мистецтва та хореографії Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка в межах чіткої структури навчального процесу, що дає змогу прищепити професійний смак як щодо якісної популярної естрадної музики, так і джазової.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні положення про історію становлення джазу як одного з напрямів музичного мистецтва висвітлили С. Безпала, Д. Коллієр, Ф. Ньютон, В. Олендарев, Д. Саймон, В. Симоненко, С. Фінкельштайн; з останніх дослідників можна назвати С. Безпалу, М. Герасимову, Л. Дерев'янко, Е. Воропаєву, А. Зозулю, Л. Кондакову; теоретичні положення вітчизняних і зарубіжних вчених про сутність поняття «імпровізація» розкрили О. Грицьків, Т. Діденко, Н. Дрожжина, К. Ларкін, Г. Ріман, О. Степурко, Є. Феранд, Г. Шулер; ідеї вітчизняних дослідників у галузі вокальної педагогіки щодо необхідності застосування специфічних методів та прийомів навчання вокалістів джазового вокалу та імпровізації описали О. Грицьків, Н. Дрожжина, Л. Красовська, С. Ріггс, З. Рось, О. Степурко, Б. Столов, Н. Фоломєєва, О. Хижко.

Метою дослідження є опис конкретних форм роботи зі студентами, спрямованих на оволодіння професійними компетентностями виконавців та викладачів джазового вокалу.

Виклад основного матеріалу. Починаючи роботу зі студентом 1 курсу, ми плануємо реалізувати такі завдання за весь період навчання, які, зокрема, залежать від рівня передпрофесійної підготовки здобувача: 1. Визначаємо, із чого розпочати навчання мистецтву джазу. 2. З'ясовуємо, які професійні якості має мати джазовий виконавець і викладач естрадного вокалу. 3. Складаємо план оволодіння майстерністю джазового виконавства в межах навчального процесу бакалаврської програми в мистецькому виші. 4. Регулярно, на кожному з модулів протягом кожного семестру, перевіряємо рівень вироблення професійних компетентностей із джазового вокалу.

Звернімо увагу на послідовність формування знань і навичок у джазі. Вважаємо, що насамперед потрібно поінформувати студента про те, коли, як і з яких вокальних жанрів зародився джаз, його вокальні жанри – спіричуел, блюз, ворк-сонг, балада та інструментальні, зокрема регтайм. Всі вони подарували джазу виразні виконавські прийоми, що стали його невід'ємною частиною.

Історія розвитку джазу багатогранна. Виникнувши на межі XIX–XX століть в Америці, джаз був лише напівпрофесійним мистецтвом, що поєднав європейську й афроамериканську побутову культуру. Потім, стрімко поширюючись по всьому світу, джаз проникнув і в культурне життя Західної Європи та Радянського Союзу, отримавши надалі статус професійного виду музичного мистецтва.

Єдиного розуміння поняття «джаз» не існує. Наведемо деякі загальноприйняті його визначення, згідно з енциклопедичними та деякими публіцистичними джерелами [1; 13]. Слово jazz (можливо, походить від фр. chasser – полювати) у креолів означало полювання, а також хвилювання, збудження. У 1860-ті в північноамериканській літературній мові з'явилося слово jasm, що означало піднесення, натхнення. Невдовзі йому на зміну прийшло слово jass, а також аналогічне дієслово, що означало, «ловити», «збуджуватись» тощо. Усе частіше стали використовувати звороти jazz around (блукати, мандрувати) і jazz up (впадати у веселий стан). Як музичний термін, слово jazz уперше з'явилося 1915 року у зв'язку з білим оркестром, що грав у новоорлеанському стилі, пізніше – у назві новоорлеанського оркестру Тома Брауна – «Том Браун Діксіленд Джаз Бенд», після чого термін «джаз» швидко поширився в Північній Америці, а згодом і всім світом [3].

Джазовий вокал також міцно закріпився в системі вищої музичної освіти України, будучи одним з найпопулярніших видів музичного

мистецтва. Навчально-науковий інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Тараса Шевченка є освітньою установою, що здійснює професійну підготовку кадрів вищої кваліфікації з різних напрямів освітніх програм у галузі культури та мистецтва. Навчання і виховання естрадно-джазового вокаліста здійснюється в комплексі базових (обов'язкових) і варіативних (профільних) навчальних дисциплін, які протягом бакалаврської програми формують у здобувачів професійні компетентності, необхідні для подальшої успішної професійної діяльності.

Досвід роботи солісткою Черкаської обласної філармонії та концертної діяльності за кордоном дає змогу стверджувати, що саме джазове виконавство – показник освоєння професійних компетентностей естрадних вокалістів. Це той важливий пласт їхньої художньої освіти, який допоможе правильно зорієнтувати студента на початковому етапі навчання та направити його в подальше професійне русло.

Наведемо алгоритм роботи над музичним твором. Вибравши для вивчення джазову тему, спільно зі студентом аналізуємо композицію загалом, з'ясовуємо структуру та ритмічні малюнки теми, розбираємо мелодію, занурюємося в художній текст і підбираємо тональність. На початковому етапі навчання враховуємо індивідуальні особливості та здібності кожного студента й працюємо над професійними показниками, що характеризують рівень джазового вокаліста:

1. Постановка голосового апарату та розвиток співочого голосу, володіння вокальною технікою і манерою звукоутворення.
2. Бездоганне володіння нотною грамотою та гармонією.
3. Інструментальне стильове мислення, чисте інтонування.
4. Розуміння музичного фразування.
5. Володіння точною артикуляцією.

Завдяки численним збірникам джазових мелодій, студенти знаходять потрібні їм джазові теми як у простих викладах, так і складніших. Вважаємо, що структура організації навчального процесу – запорука його успіху. Оскільки сучасні бакалаврські програми в цьому напрямі дають можливість творчо підходити до навчального матеріалу, завдання педагога – сформувати емоційно усвідомлене ставлення студента до джазового мистецтва. Переходячи від семестру до семестру, з перших курсів до старших, поступово ускладнюючи завдання, ми освоюємо основні стильові особливості виконання джазу.

Щодо джазової імпровізації, то студент має розуміти, що найкраща імпровізація – підготовлена імпровізація. Кожен справжній джазмен ретельно працює над технікою імпровізації протягом творчого життя, вважаючи її вищою формою композиції. Але, з іншого боку, елемент спонтанності в імпровізації – це те, що дає можливість урізноманітнити виконання однієї музичної теми. Під час імпровізації різко активізуються уява та фантазія, стимулюються всі творчі процеси, необхідні для формування широкої змістовної картини в актуальний момент часу [9].

Виконуючи вокальну імпровізацію тієї чи іншої джазової теми, маємо знати її структуру, орієнтуватися в джазовому квадраті. Квадратом у джазі (12, 16, 32 такти) вважають тривалість імпровізаційного соло. Усі джазові теми складаються з послідовності кількох квадратів, які відповідно містять таку кількість тактів, із якої складається конкретна джазова тема для імпровізації з її гармонічною основою.

Як відомо, основу більшості стандартів становлять три структури: AA1, AABA, блюз. Наприклад, джазова тема «How High the Moon» (AA1) – 32-тактова тема. Квадрат – 32 такти складається з двох 16 тактів (A та A1). Маючи однаковий початок, квадрати відрізняються лише закінченням – серединним (половинним) кадансом, завершеним кадансом. Джазова тема Cry Me a River написана в найбільш поширеній формі джазового стандарту – AABA. Перший та другий періоди мелодично повторюються. Третій період (8 тактів) має гармонічне відхилення, що підводить до репризи – останнього періоду (повторення 1 такту).

Відмітимо значення використання блюзового ладу. Блюзове інтонування (англ. blue notes – блюзові тони) – це специфічне для афроамериканського фольклору та джазу інтонування деяких ступенів ладу (III, V і VII ступенів). Блюзовий лад також називають ладом з мінорною терцією і низькою септимою. У блюзі обов'язково повинна зберігатися послідовність T7-S від четвертого до п'ятого такту. Блюз у джазі визначається не темпом і способом (мінорним чи мажорним), а цією гармонічною послідовністю. Гармонічна схема побудови блюзового квадрату – TTTT7-SSTT-DSTT. Є теми, що мають структуру AABA, де частина A написана, наприклад, у формі 12-тактового блюзового квадрата.

Робота над імпровізацією не віддільна від роботи над свінгом та скетом. Нерідко під час виконання імпровізації вокаліст хоче рухатися разом із музикою, включитися в ритміку твору. Це означає, що він почали свінгувати. Свінг –

синкопування, тріольна пульсація. Найчастіше професійно свінгувати непросто, це вміння приходить до співака з досвідом.

Робота вокаліста над свінгом починається з роботи над розвитком відчуттів музичного пульсу та метра. За допомогою метричної пульсації – біту та граунд-біту, почавши фразу раніше чи пізніше, вокаліст може змінити ритмічні малюнки в мелодичній лінії пісні. Рекомендуємо методику, викладену в навчальному посібнику З. Рось «Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків», а також методичні рекомендації Н. Фоломєєвої «Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу». У цих виданнях запропоновано вокалістам такі вправи: 1. Поставити метроном на темп 40–46. Потім разом з ударами метронома відплескувати пульс. Завдання – потрапити в удар метронома, плескати синхронно з ним. 2. У темпі 40–46 встановити розмір 4/4 і виділити плесканням другу та четверту долі. До плескання також можна додати кроки на другу та четверту долі. 3. Метроном відбиває чверті, а студент плесканням – восьмі. Важливо, щоб плескання були динамічно рівними та однаковими за інтенсивністю [12, 13].

Як було зазначено, робота над імпровізацією не віддільна від роботи над скетом. Неможливо уявити джаз без скету. Адже це не просто спів складами, це вокальна імпровізація, побудована за законами джазової стилістики. Як прийом джазового співу скетом насамперед може виконуватися імпровізація вокаліста й тільки в окремих випадках – інструментальна тема, що не має художнього тексту. Використовуючи в джазовій композиції техніку скету, студент має запам'ятати такі важливі правила: 1. Мова скету – індивідуальна. 2. Фонетична основа англійської – найважливіша складова у вимові. 3. Використання та чергування зубних і губних приголосних. 4. Використання відкритих та закритих складів (залежно від фразування).

Самоаналіз – одне з найголовніших завдань студента в роботі над скетом. Будь-який виступ із джазовою темою радимо записувати у відео- чи аудіофайл, а потім за допомогою викладача проаналізувати, закріпити вдалі моменти виконання скету, виявити недоліки та виправити їх, щоб зрозуміти, над чим працювати далі. Важливо розуміти, що скет – щира розмова зі слухачем над невербальною мовою. У ньому є початок, розвиток, кульмінація та висновок. Кожен вокаліст по-своєму відчуватиме й розумітиме мистецтво оспівування скету. Тому скет Луї Армстронга відрізнятиметься від скету Боббі Макферріна, скет Біллі Холідей – від скету Елли Фітцджеральд.

Відзначимо важливість використання джазових вокальних прийомів (*бендинг, дьорті-тон, глісандо, гроул, шаут*) 1. *Бендинг* (англ. bend – згинатися) – під'їзд до ноти, який, по суті, є портаменто від одного звуку до іншого, виконаний у вузькому звуковисотному діапазоні. 2. *Дьорті-тони* (англ. dirty tones – брудні тони) – один зі специфічних прийомів інтонування та подачі звуку. Відрізняється нестабільним забарвленням звуків у межах одного регістру, сильною динамікою, гіпертрофованим вібрато. 3. *Глісандо* – рівномірне ковзання від одного звуку до іншого. Позначають хвилястою лінією або межею. 4. *Гроул* (англ. growl – гарчання) – специфічний прийом у джазі, за допомогою якого вокалісти й інструменталісти (духовики) досягають ефекту хрипкого гарчання. 5. Шаут (англ. shout – крик) – використання різноманітних вигуків, характерних для негритянської манери співу. Ще є також шепіт, белтинг, фальцет та ін. [12].

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні процесу виховання джазових співаків і викладачів естрадно-джазового вокалу з урахуванням відомих методик та відповідно до індивідуальних особливостей кожного студента. Системний підхід до вибору методів і форм роботи зі студентами, які навчаються естрадно-джазовому вокалу, дає змогу поступово в них формувати комплекс професійних компетентностей у галузі естрадно-джазового мистецтва, зокрема знання теорії музики, володіння професійною вокальною естрадно-джазовою технікою, потрібною манерою звуковедення, імпровізацією та чистою інтонацією.

Висновки. На основі власного педагогічного досвіду й успішно апробованих методів роботи з вокалістами в галузі естрадно-джазового вокалу виявлено: студенти повністю занурюються як у якісну музичну попкультуру, (працюючи в різних жанрах: соул, балада, рок, рок-н-рол, госпел, пісня іноземною мовою, зарубіжний та вітчизняний мюзикл, світовий і сучасний хіт), так і в джазову, завдяки впровадженню в навчальний процес авторських регулярних додаткових виконавчих завдань на поступове оволодіння джазовими композиціями. Отже, завдяки включенню до структури навчального процесу додаткового спектру джазових тем у студентів формується індивідуальна джазова вокальна манера. У

навчальному процесі популярна естрадна та джазова музика доповнюють одна одну, формують яскраву особистість естрадно-джазового вокаліста, на яку є попит на професійній ниві.

Література

1. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 339–346.
2. Буторін П. А., Дячук Н. І. Викладання джазу : методичні рекомендації. Полтава, 2009. 78 с.
3. Джаз. *Вікіпедія.* URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джаз#Походження_терміна (дата звернення: 02.11.2022).
4. Грицьків О. А. Функціональні особливості використання сучасних вокальних технік у джазовому виконавстві. *Мистецькі пошуки*. 2018. Вип. 2 (9). С. 18–22.
5. Дерев'янко Л. А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки. *Таврійські студії. Мистецтвознавство.* 2013. № 4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21 (дата звернення: 02.11.2022).
6. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мисте*цтва. *Музична педагогіка і мистецтвознавство*. 2007. Вип. 1. С. 118–129.
7. Джаз. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23918 (дата звернення: 02.11.2022).
8. Естрада. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення: 02.11.2022).
9. Імпровізація. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-13279 (дата звернення: 02.09.2022).
10. Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 100–105.
11. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 368 с.
12. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків : навч. посіб. з метод. рекоменд. Івано-Франківськ : Сімик, 2019. 66 с.
13. Фоломєєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу : метод. реком. для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.
14. Larkin C. The Virgin encyclopedia of jazz. London : Virgin Books, 1999. 1024 p.

References

1. Bezpala, S. S. (2014). Modern level of understanding of Ukrainian jazz. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 33, 339–346 [in Ukrainian].
2. Butorin, P. A., Diachuk, N. I. (2009). Teaching jazz: Methodical recommendations. Poltava, 78 [in Ukrainian].
3. Dzhaz. Vikipediia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джаз# Походження_терміна [in Ukrainian].
4. Hrytskiv, O. A. (2018). Funktsionalni osoblyvosti vykorystannia suchasnykh vokalnykh tekhnik u dzhazovomu vykonavstvi [Functional features of using modern vocal techniques in jazz performance]. Mystetski poshuky: Zbirnyk naukovykh prats, 2 (9), 18–22 [in Ukrainian].
5. Derevianko, L. A. (2013). Singing in speech position as a problem of vocal pedagogy. Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo, 4. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21 [in Ukrainian].
6. Drozhzhyna, N. V. (2007). Rozvytok vykonavskykh zdibnostei vokalistiv u konteksti muzychnoho mystetstva estrady [Development of performance abilities of vocalists in the context of pop music]. Problemy pedahohiky mystetstva. Muzychna pedahohika i mystetstvoznavstvo, 1, 118–129 [in Ukrainian].
7. Jazz. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23918 [in Ukrainian].
8. Estrada. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 [in Ukrainian].
9. Improvisation. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Retrieved from: https://esu.com.ua/article-13279 [in Ukrainian].
10. Krasovska, L. O. (2016). Modern vocals: teaching methods in various genres of musical art. Kultura Ukrainy, 53, 100–105 [in Ukrainian].
11. Otkydach, V. M. (2013). Pop singing and show business : educational method manual. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
12. Ros, Z. P. (2019). Peculiarities of the work on the development of the vocal performance technique of pop and jazz singers : study guide with methodical recommendations. Ivano-Frankivsk: [in Ukrainian].
13. Folomieieva, N. A. (2021). Mastering vocal and performance techniques in the class of pop singing: methodological recommendations for students of higher education majors 014 Secondary Education (Musical Art) and 025 Musical Art. Sumy: FOP Tsoma S.P. [in Ukrainian].
14. Larkin, C. (1999). The Virgin encyclopedia of jazz. London: Virgin Books [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК 78.036.9 (73)“19”
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269407

Цитування:
Цап Г. В. Джазове виконавство 20-х років XX століття як складова популярної американської музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 118–122.

Tsap H. (2022). Jazz Performance of 1920s as a Component of Popular American Music. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 118–122 [in Ukrainian].

Цап Ганна Вікторівна,
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0002-0836-0735
g.tsap@kmaect.edu.ua

ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО 20-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ ЯК СКЛАДОВА ПОПУЛЯРНОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИКИ

Метою статті є спроба розглянути джаз як складову популярної музики, зокрема зіставити поняття «популярна музика» та «джаз». **Методологічною основою** дослідження стали герменевтично-компаративний метод, що дав змогу проаналізувати джаз відповідно до інтонаційно-характерного складу масової музики, популярної музики Америки 1920-х років тощо, а також загальнонаукові методи аналітичного й історично-описового змісту, що на історичному підґрунті дали змогу розглянути джазове виконавство з погляду його поширення і популярності порівняно з іншими музичними жанрами. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей побутування джазу як складової популярної музики, що трактовано як спосіб уособлення специфіки діяльності джазових виконавців. **Висновки.** Визначено, що виконавська традиція та функціонування джазу існували на межі з популярною музикою загалом. Бінарність у діяльності джазових музикантів частково нівелювала їх основну спрямованість й акцентувала на тому, що носило утилітарний характер. Констатовано, що джазові музиканти у своїй діяльності спиралися на якісну освіту, здобуту формальним і неформальним шляхом. Визначено, що відбувався процес культивування традицій джазового виконавства, яке передбачало виховання і виокремлення композиторсько-імпровізаторської та слухацької аудиторії. У контексті дослідження зроблено низку припущень, які є потенційно перспективними векторами для продовження дослідження контамінацій понять «популярна музика» та «джаз».

Ключові слова: джаз, популярна музика, американська музика, джазове виконавство, музичний стиль.

Tsap Hanna*, Associate Professor, Department of Pop Singing, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts*

Jazz Performance of 1920s as a Component of Popular American Music

The purpose of this article is an attempt to consider jazz as a component of popular music. The article is devoted to the problem of comparing the concepts of popular music and jazz, in particular jazz performance**. The methodological basis** was the hermeneutic-comparative method, which allows studying jazz in accordance with the intonation-characteristic composition of mass music, popular music of America in the 20s, as well as general scientific methods of analytical and historical-descriptive content, which formed the methodological foundations accepted for research in the field of art history and cultural studies in order to learn patterns and generalisations according to the definition of popularity in relation to jazz music. **The scientific novelty** consists in the study of the peculiarities of jazz life as a component of popular music, which is interpreted as a way of embodying the specifics of jazz performers’ activity. **Conclusions.** It was determined that the performing tradition and functioning of jazz existed on the border with popular music as a whole. The binary nature of the activities of jazz musicians was partially eliminated by their basic orientation and accentuated what was utilitarian in nature. It was considered that jazz musicians in their activities relied on quality education acquired through formal and informal means. It is clear that there was a process of cultivating the traditions of jazz performance, which involved the education and separation of the composer-improviser and listening audience. In the context of the study, a number of assumptions are made that are potentially promising vectors for continuing the study of the contamination of the concepts of popular music and jazz.

Key words*:* Jazz, popular music, American music, jazz performance, musical style.

© Цап Г. В., 2022

Актуальність теми дослідження. У процесі суспільного розвитку музична культура завжди втілювала основні погляди соціуму, відбивала зміни в ньому. Водночас є поняття, які є усталеними у своєму визначенні, але змінюються змістовно, залежно від зовнішніх факторів існування. Насамперед це стосується понять, які визначають стилі, що мають попит у різні історичні зрізи, або те, що існує в контексті масової культури як необхідної складової будь-якого історичного періоду. Ідеться про певну популярність стилю чи форми, які входять до музичної культури та мають питому вагу в загальній картині мистецького буття. Серед таких понять варто виділити джаз як такий, що вже достатню кількість часу ставить питання перед мистецтвознавцями щодо його логічної класифікації в контексті категоріального апарату. Тобто при аналітичній роботі з джазом, насамперед як виконавським стилем, його, з одного боку, відносять до класичних зразків серйозної музики, з іншого – поєднують з популярною музикою. При цьому затребуваність джазу як складової музичної культури не викликає сумнівів. Водночас поняття популярності існує в контексті масової музики, тобто такої, що не потребує інтелектуально-мистецького елітарного підходу, іноді навіть на рівні освіти та вмінь. Така бінарність і спричинює актуальність вивчення джазового виконавства як складової популярної музики.

Аналіз досліджень і публікацій. У контексті нашої статті доречно назвати імена Л. Фезера, М. Стернеса, В. Конена, чиї роботи є фундаментальними для опанування історії джазу та розуміння специфіки його впровадження в музичну культуру. Також для розуміння підходів до джазового виконавства опрацьовано роботи Д. Мехегена, М. Левена, Х. Леонардо. Серед українських дослідників більшість робіт про джаз в його історичному дискурсі, а також специфіку джазового виконавства належить Тимуру та В'ячеславу Полянським, Олені Супрун, Олександру Воропаєву. У нашому дослідженні для аналізу змісту поняття «популярна музика» використано наукові розробки Джоела Вітберна, Марка Грідлі, що дало змогу скласти концептуальну цілісність поняття відповідно до часу; а також праці українських науковців, зокрема Олександра Самойленка, Іво Бобула та ін., у яких висвітлено контамінаційні процеси в масовій культурі та іманентно розглянуто в ній поняття популярності як невід'ємної складової.

Отже, метою статті є спроба розглянути джаз як складову популярної музики.

Виклад основного матеріалу. Однією з перших спроб концептуалізувати термін «популярна музика» в масовій культурі є версія Джона Вітеборна, який визначає це поняття як похідне від слова «популярний» і буквально позначає групу людей, «яким щось подобається». Дослідник американської популярної музики Джоел Вітберн зазначає, що популярність музичного матеріалу визначає кількість проданих зразків: «якщо ми припустимо, що бути «проданим мільйоном» є відносно загальноприйнятою ознакою популярності, тоді «популярна музика» є невідповідною категорією для джазу, тому що менше ніж пару десятків джазових записів коли-небудь було продано мільйонним тиражем, а джаз традиційно займав лише близько 3% частки ринку звукозаписів» [8]. Цікаво, що коли порівняти кількість продажів запису джазової музики та класичної, то остання перевищує джаз удвічі, що дає змогу припустити думку, що класична музика більш популярна, ніж джазова. Проте джаз і класика в сукупності становлять менше 12% продажів записів, демонструючи тим самим, що жоден із них не є справді популярним видом музики [7, 114–116].

Якщо ми використовуємо версію М. Стернеса щодо факту, що «популярна музика» є похідним від виразу «музика народу» (за суттю масової культури), джаз як самостійний змістовний жанр не функціонує в загальному користуванні, оскільки ні музиканти в джазі, ні їхні шанувальники зазвичай не становлять репрезентативну вибірку потенційної публіки. Ідеться про те, що ті, хто обирає джаз «своєю» музикою як слухач або виконавець / композитор, рідко є представниками соціально-маргінального прошарку суспільства [3, 16].

З вивчення біографій музикантів-джазистів стає відомо, що більшість перших джазових виконавців, а також видатних виконавців наступних поколінь зазвичай представляли освічену еліту. Ідеться не про повноцінну музичну освіту, а наявність хоча б формального навчання, принаймні техніки гри на своїх інструментах, а також набутих знань з теорії, гармонії та композиції. Навчання часто проходило у форматі уроків, а не в умовах консерваторії, але це не був метод спроб і помилок, як часто відображено в літературі. Так, піаніст Джеймс П. Джонсон навчався в Бруно Джанніні, Кларнетист Бенні Гудман – у Франца Шоппа. Багато перших джазових

музикантів вивчали європейську класичну музику, перед тим як опанувати джазову імпровізацію. Саксофоніст Коулман Хокінс почав грати на віолончелі. Новоорлеанський трубач Фредді Кеппард, як і чиказький кларнетист Френк Тешемахер, почали грати на скрипці. Саксофоніст Стен Гетц грав на фаготі та відвідував Вищу школу виконавських мистецтв у Нью-Йорку [3, 88–95]. Варто також додати, що це достатньо усталена практика тривалого приватного навчання, яка сформувалася ще в 30-роках. Так, багато відомих темношкірих керівників джазових оркестрів у 1930-х також мали принаймні деяку вищу освіту (Флетчер Хендерсон, Джиммі Лансфорд, Дон Редмен, Тедді Вілсон). Оскільки відвідування закладів освіти темношкірими ще перебувало в статусі свого становлення, то можна оцінити елітарність джазових музикантів, порівняно з чорною субкультурою зокрема та американським суспільством загалом навіть у перші двадцять років існування джазової історії XX століття.

Джазові музиканти пізніших періодів також навчалися в коледжах та / або консерваторіях. Серед них Джон Колтрейн, який навчався в Granoff Studios і Ornstein School of Music у Філадельфії, Майлз Девіс у Джуліарді в Нью-Йорку, Білл Еванс у Southeastern Louisianna U., Рон Картер у Eastman. Юсеф Латіф, Cannonball Аддерлі, Дональд Берд і Біллі Тейлор були вчителями музики зі ступенем. А один із бендів Гербі Генкока мав двох учасників із докторськими ступенями. Іншими словами, джазові музиканти не є в прямому значенні цього слова представниками вихідців з народу. Вони не є вуличними музикантами в тому сенсі, як співаки, наприклад, блюзу та фолкмузиканти. Джаз давно створює певна освітянська музична еліта, яка має всі базові необхідні для створення музики знання. Тобто важливо розуміти, що в працях про історію джазу міф про «інтуїтивного генія – шляхетного дикуна» (за Моргенштерном) протирічить тривалій підготовці джазових музикантів [6]. Ідеться про те, що компетентний джазовий імпровізатор, професійний музикант повинен розуміти теорію та гармонію, мати досвід інтенсивної підготовки слуху та добре володіти виконавським інструментом. Варто наголосити, що наявність композиторсько-імпровізаційних навичок та майстерне володіння виконавськими можливостями, тобто безпосереднє володіння інструментами, оцінюють щоразу, коли музикант виступає в єдиному вимірі. Якщо традиційне виконання передбачає переважно інтерпретацію наявного твору, то джазовий музикант обов'язково привносить своє, імпровізаційне бачення, що, звісно, потребує певного ступеня обізнаності про форму, композицію, гармонічний склад твору тощо.

Цікавим у контексті нашого дослідження є твердження Марка Грідлі, який вказував, що «прикріплення ярлика «популярна музика» до джазу може бути результатом історичної випадковості» [5, 64]. Ідеться про те, що у 1920-х роках слово «джаз» часто використовували для позначення популярної музики загалом майже кожного виду живої американської музики. Так Мері Херрон Дюпрі зазначила у своїй «Новій формі для старих шумів» [4, 26]. Гуго Різенфельд стверджує, що те, що часто називали джазом у 1924 році, було насправді просто «популярною синкопованою музикою» з «однією фіксованою формою, якою є фокстрот, повільний марш з ритмічними ускладненнями» [6, 112]. Іншою промовистою ілюстрацією наслідків такого випадку є назва фільму Ела Джолсона про співака водевілю – «Співак джазу». Ні цей фільм, ні його недавній ремейк Ніла Даймонда не мали нічого спільного із джазом, але в листі до редактора THE FORUM, датованому груднем 1928 року, Джордж Антейл прокоментував: «Твори Вінсента Юманса є чистими та надзвичайно красивими прикладами джазу, тобто чистої музики» [6, 91–94]. У серпневому випуску журналу Fortune за 1933 рік Уайлдер Гобсон зазначив, що для одних це означає повну коктейльну поведінку післявоєнної епохи, для інших – це натяк на гучну танцювальну музику. Дослідник наголошує, що багато людей заходять так далеко, що «розділяють усю музику на «джаз» і «класику». Під «класикою» вони мають на увазі будь-яку музику, яка звучить досить серйозно, будь то «Серця і квіти» чи меса сі-мінор Баха, тоді як їхнє використання «джазу» включає африканські мотиви Еллінгтона та наспівування Руді Веллі «I'm a Dreamer»... Але Дюк Еллінгтон має майже такий самий стосунок до Валлі, як «Меса сі-мінор» до «Hearts And Flowers». Музика Еллінгтона – це джаз» [6, 184–185].

Отже, виникає ситуація, коли буквально будь-яку музику, яка має метроритмічні зсуви, називають джазом. Водночас джаз, як акцентує Марк Грідлі, входить до кінематографу, подібно до класичної музики, але він відразу існує як імпровізаційна форма. Тобто поступова специфічна риса джазу виокремлюється в основний принцип його переваги порівняно з іншими стилями та стає

вирішальною для його використання. Джаз, як і деяка класична музика, слугував неформальною танцювальною музикою, а також супроводом для розваг, таких як сценічні шоу та балети. Також джаз і низка стилів під впливом джазу (рок, ритм-енд-блюз, фанк, диско), як і деяка класична музика, були фоновою музикою на вечірках і в ресторанах. Однак, принаймні з 1940-х років, до більшості джазу «підходили з деякими зусиллями» і його цінували за його «естетичні цінності» [5, 41]. Це було обґрунтовано тим, що джаз вимагає від слухачів такого самого рівня уваги, як і класична музика. Тобто можна стверджувати, що популяризація джазу створила умов для певної опозиційності сприйняття музики джазу. З одного боку, існувало визнання його утилітарної цінності, а з іншого – тривав процес обґрунтування культивованої традиції музики в стилі джаз відповідно до його виконання, а головне – сприйняття. Так, джерелом такої опозиційності є те, що джазові музиканти часто грали танцювальну музику та популярну музику, загалом більшість джаз-бендів і сьогодні так робить. Це може бути особливо проблематичним, оскільки деякі з найбільш історично значущих джазових музикантів були відомі широкій публіці не своїми джазовими імпровізаціями, а скоріше виконанням танцювальної музики та легким виконанням популярних мелодій у різноманітних шоу. Навіть сьогодні багато людей все ще думають про Дюка Еллінгтона як про лідера танцювального гурту епохи свінгу, а не як про композитора серйозних концертних творів, що містять оригінальні джазові імпровізації. Так само, як й Луї Армстронга асоціюють скоріше зі співом Hello Dolly, ніж із розвитком стилю джазової імпровізації на трубі, що вплинув на покоління джазових музикантів. Осторонь лишається факт, що Луї Армстронг протягом більшої частини своєї кар'єри заробляв на життя, граючи популярну музику, і лише частина його записаної продукції є джазом.

Відповідно до наукових розвідок Бенні Гудмена, джаз визначаено як музику «ери біг-бенду» 1930-х і 1940-х років, існує як спільне визначення всього спектру джазу і попмузики просто тому, що більшість танцювальної музики, створеної в той період, була просто музикою для свінгу, а не імпровізованим джазом. Той факт, що багато джазових музикантів працювали в біг-бендах і час від часу отримували сольні виступи, затьмарює ідентифікацію основної природи музики біг-бендів. Істинність цієї ситуації перегукується зі словами Боба Вілбера щодо Бенні Гудмена: «...мав кращий танцювальний гурт у країні, який також був чудовою джазовою групою» [4, 91]. Численні розповіді про життя джазових музикантів у той період свідчать про практику пошуку клубів у неробочий час, у яких можна було б імпровізувати джаз після завершення танців.

Можливо, було б простіше розрізнити мистецтво та поняття популярності, якщо спиратися на факт, що джазові музиканти постають як різноманітні виконавці, щоб функціонувати в більш універсальному значенні. Ідеться про їх виконавську практику, яка необхідна для заробітку на життя, та про створення «мистецтва». Як правило, самі музиканти чітко розрізняють типи музики та свою мотивацію до виконання кожного виду (що робиться насамперед заради грошей і носить характер популістської музики, а що – заради артистичного задоволення). Наприклад, часто в той самий день лос-анджелеський трубач Конте Кандолі грає кілька годин з оркестром Johnny Carson-Tonight Show, добре знаючи, що це, по суті, піт-бенд для вар'єте, а потім переходить до оплачуваної участі в нічний клуб, де йому потрібно імпровізувати джазові соло, знаючи, що продуктом останньої діяльності є серйозна музика, яка вимагає творчості на місці та спирається на всі інструментальні знання та знання композиційних правил, які він може використати [3, 192]. Ось деякі інші приклади. Під час своєї кар'єри джазовий скрипаль Джо Венуті грав у струнній секції Детройтського симфонічного оркестру, а також у танцювальному гурті Пола Уайтмена та джазовому оркестрі Бікса Бейдербеке. Сучасні джазові басисти Річард Девіс і Рон Картер також заробляють на життя завдяки подібному розподілу, і ситуації цих виконавців не є чимось незвичайним у світі джазу. Ідеться про те, що при проведенні паралелі між джазовою музикою та популярною не слід їх ототожнювати, так само, як не можна визначати виступи Лос-Анджелеського симфонічного оркестру чимось меншим, ніж «серйозною музикою» лише тому, що члени цього оркестру відомі також тим, що беруть участь у записі музики до фільмів у Голлівуді. Зауважимо, що, безперечно, є легкий джаз, як є легковажна класична музика. І, звичайно, деяка музика, яку називають джазом, включно з більшою частиною того, що знайшло свій шлях на радіо, є легкою музикою і заслуговує на назву «популярна музика» через свою легкість. Здебільшого джаз з кінця 1940-х років не

зберігся на записах, тому загал не має до нього широкого доступу.

Наукова новизна статті полягає у виявленні особливостей побутування джазу як складової популярної музики, що трактовано як спосіб уособлення специфіки діяльності джазових виконавців.

Висновок. Проаналізувавши виконавську традицію щодо функціонування джазу, а також специфіку діяльності джазових музикантів, зазначимо, що джаз у своєму становленні мав етап, коли його використовували настільки вільно, що він позначав популярну музику загалом, і частково тому його до сьогодні можуть використовувати в штучно розлогому характері. Це зумовлено тим, що темпоритмічні зміни в джазі були утилітарними настільки, що його використовували як танцювальну музику, музику для фільмів, вечірок. При цьому свідомо відбувався процес культивування традицій джазового виконавства, яке передбачало виховання та виокремлення композиторсько-імпровізаторської і слухацької аудиторії. У контексті дослідження зроблено низку припущень, які є потенційно перспективними векторами для продовження вивчення контамінацій понять «популярна музика» та «джаз».

Література

1. Войченко О. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. *Культура України.* 2013. № 40. С. 257–266
2. Степанова О. Фортепіанна культура США: передумови виникнення та становлення. *Культура України.* 2020. № 70. С. 222–232
3. Стернс М. Історія джазу. Оксфорд : Oxford University Press, 1970. 174 с.
4. Berendt J., Huesman G. The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century. USA : Chicago Review Press, 2009. 284 p.
5. Gridley Mark C. Jazz Styles: History & Analysis, Prentice-Hall, 1985. 445 p.
6. Morgenstern D. Living with Jazz. New York : Pantheon Books, 2004. 348 p.
7. Newton F. The Jazz Scene (The Roots of Jazz). Da Capo Press.1975. 238 p.
8. Sandomir R. Joel Whitburn, Tireless Researcher of Music Charts, Dies at 82. *The New York Times.* ISSN 0362-4331. Retrieved June 17, 2022. Pp. 12–15.

References

1. Voichenko, O. M. (2013). Jazz mystery in the scope of artistic practice of the XVIII–XXI centuries. Kul'tura Ukrayiny', 40, 257–266 [in Ukrainian].
2. Stepanova, O. Yu. (2020). US piano culture: prerequisites for the emergence and formation. Culture of Ukraine. Kharkiv, 70, 222–232 [in Ukrainian].
3. Sterns, M. (1974). History of Jazz. Oxford University Press [in English].
4. Berendt, J., Huesman, G. (2009). The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century. USA : Chicago Review Press [in English].
5. Gridley, Mark C. (1985). Jazz Styles: History & Analysis, Prentice-Hall [in English].
6. Morgenstern, D. (2004). Living with Jazz. New York: Pantheon Books [in English].
7. Newton, F. (1975). The Jazz Scene (The Roots of Jazz). Da Capo Press [in English].
24. Sandomir, Richard. (2022). Joel Whitburn, Tireless Researcher of Music Charts, Dies at 82. The New York Times. ISSN 0362-4331. Retrieved June 17.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 21.11.2022

УДК 782.1
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269406

Цитування:
Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 123–129.

Guo Changlu (2022). Opera House as a Category of Ukrainian Operology. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 123–129 [in Ukrainian].

Го Чанлу,
аспірант
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0001-8926-4309
645200681@qq.com

ОПЕРНИЙ ТЕАТР ЯК КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ

Мета статті – розробити систему тлумачень оперного театру як категорії української оперології. **Методологія дослідження** базується на взаємодії методів історичного, теоретичного та виконавського музикознавства, а саме системного й термінологічного підходів, характеризується залученням історико-генетичного, порівняльного методів, позицій теорії комунікації, принципу історичної синхронізації. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації змістовних рівнів, властивих категорії, що осмислюється; уведенні до її тлумачення розвиненої понятійної системи, конкретизації значеннєвих масштабів та тлумачень, властивих її понятійним рівням; у підсумку запропоновано *актуальну наукову парадигму тлумачень категорії «оперний театр»*. Визначено механізм утворення понятійної системи навколо змістотворення категорії «оперний театр», пов'язаний, зокрема, з деталізацією її загального змісту, а також виокремлення взаємодіючих із нею більш локальних за своїм обсягом, конкретизуючих її зміст понять і дефініцій (наприклад світовий оперний театр, континентальний оперний театр, національний оперний театр тощо). Обґрунтовано доцільність уведення до сучасної української оперології понять *авторський оперний театр* і *колективний імпресаріо*. Якщо перше з них передбачає тлумачення категорії «оперний театр» як summa summarum оперних проєктів (реалізованих і не завершених; художніх і науково-критичних), сукупності художніх пошуків і закономірностей творчого мислення, втілення оперної поетики й естетики, сформованих у доробку певного композитора, то друге зумовлює тлумачення оперного театру як такого утворення, що вирішує низку творчих та організаційних проблем, шукаючи результативні шляхи подолання кризи, налагоджуючи дію оперно-театральної антрепризи, гастрольних поїздок. **Висновки.** У статті надано систему тлумачень і функцій категорії української оперології «оперний театр»; утворено цілісну понятійну систему, розроблено та запропоновано наукову парадигму тлумачень категорії «оперний театр»; визначено п'ять рівнів тлумачення категорії «оперний театр», спостережених в українській оперології (як категорії історичного музикознавства; континентального та світового масштабу; авторського явища (авторський оперний театр); архітектонічної споруди, що визначає поетику «оперного міста»; менеджерську систему, сформовану з метою вирішити організаційні завдання, що сприяють успішному здійсненню творчого продукту – оперного спектаклю). Встановлено, що категорію «оперний театр» вирізняє змістовно-функціональна подвійність як родова ознака; оперний театр постає як поле виявлення різних форм діалогу – міжнаціональної, темпоральної, топографічної, що зумовлює актуальність своєрідного «перекладу» оперного твору на рівні сценічної і вербальної мови (підтекст) у процесі його постановки в інших національно-континентальних умовах відповідно до національних традицій.

Ключові слова: оперний театр, авторський оперний театр, національний оперний театр, оперологія, колективний імпресаріо.

Guo Changlu*, Graduate Student, Kharkiv State Academy of Culture*

Opera House as a Category of Ukrainian Operology

The aim of the article is to develop the explication of an opera house as a category of Ukrainian operology. **The research methodology** is based on the combination of historical, theoretical, and performance musicology, in particular systemic and terminological approaches. The author has also applied the historical-genetic and comparative methods, principles of the communication theory, and the principle of historical synchronisation. **Scientific novelty of the research.** The author has systematised the analysed content levels and essential categories; introduced a developed terminological system into the concept interpretation; specificated valued scales and interpretations relevant to the concept's content levels. As a result, the author has suggested a topical scientific paradigm of interpreting the category of an opera house. The mechanism of making the terminology system of the opera house concept has been defined, which includes the detailed description of its content, specification of local terms and definitions that correlate with it. These terms include the world opera house, the continental opera house, and the national opera house. Moreover, the author has

© Го Чанлу, 2022

justified the necessity of introducing into the modern Ukrainian operology such terms as the authorial opera house and corporate impresario. The former term implies the interpretation of the opera house concept as «summa summarum» of opera projects (both realised and not yet finished; artistic and scientific-critical), a combination of artistic search and regularities of creative thinking, manifestation of opera poetics and esthetics as the legacy of each specific composer. The latter term specifies the opera house concept as a formation that tackles a number of creative and organisational problems, searching for an effective way of managing the crisis, preparing the opera-theatrical enterprise and professional tours. **Conclusions**. The article presents a system of interpretations and functions of the «opera house» category within the Ukrainian operology, develops a comprehensive terminology system, and suggests a scientific paradigm of interpreting the category of the opera house. The author also distinguishes five levels of interpreting the «opera house» category that can be observed in the Ukrainian operology: as a category of historical musicology of both continental and worldwide scale, as an authorial phenomenon, namely the authorial opera house, as a architectonic structure that defines the poetics of the «opera city», and as a managerial system created to solve organisational problems and favour successful realisation of the opera performance. It has been established that its content-functional duality as a generic feature distinguishes the opera house category. The opera house appears to be a field for distinguishing international, temporal, topographic forms of dialogue that stipulates for the topicality of a specific interpretation of the opera work at the level of stage and verbal language (implication) in the process of its staging in other national and continental conditions in accordance with the national traditions.

***Key words**:* opera house, authorial opera house, national opera house, operology, corporate impresario.

Актуальність теми дослідження полягає у вирішенні низки важливих для українського музикознавства завдань: систематизації тлумачень категорії української оперології «оперний театр»; визначенні рівнів тлумачення категорії, що постає предметом вивчення; розробці *наукової парадигми категорії оперний театр;* осмисленні змістовно-функціональної подвійності як родової ознаки категорії «оперний театр», а також її розуміння як поля виявлення різних форм діалогу.

Аналіз досліджень і публікацій. До пропонованої розвідки уведено наукові роботи, що представляють українську оперологію, надруковані на початку XXI століття. Серед таких визначимо праці: М. Черкашиної-Губаренко, де домінує історичний підхід до досліджуваної категорії; А. Кириченко, Ту Дуня, Чжан Кай, де категорію, що вивчаємо, розглянуто як таку, що має континентальний і світовий рівні прояву; І. Іванової і А. Мізітової, Н. Клімової, Ю. Коваленко, у роботах котрих досліджено оперний театр як композиторське явище.

Мета статті – розробити систему тлумачень оперного театру як категорії української оперології.

Виклад основного матеріалу. Оперний театр – одна з найсуттєвіших категорій української оперології як науки про оперу. Багатозначність, множинність змісту, що вирізняє сутність цієї категорії у відповідній галузі українського музикознавства, відображується у властивій їй розвиненій змістовно-понятійній структурі. Об’ємний обсяг сенсів потребує систематизації змістовних рівнів, властивих осмислюваній категорії, уведення до її тлумачення розвиненої понятійної системи, конкретизації значеннєвих масштабів та тлумачень, характерних для її понятійних рівнів. Така понятійна система утворюється, зокрема, завдяки додаванню до провідної категорії додаткових визначень (наприклад світовий оперний театр, континентальний оперний театр, національний оперний театр, авторський оперний театр тощо). Багаторівневе вивчення категорії оперний театр потребує розробки методології вивчення: дослідження категорії «оперний театр» у процесі її розвитку потребує застосування історичного методу; тлумачення оперного театру як художнього явища й музикознавчої категорії (запропоновано у дисертації Чжан Кай) актуалізує уведення системного й термінологічного, теоретичного і практичного підходів; дослідження оперного театру з погляду інтерпретаційного процесу зумовлює необхідність залучити методи й положення теорії комунікації до вивчення категорії «оперний театр» як того часопростору, у межах котрого здійснюються комунікативні процеси в оперному мистецтві.

1. У циклі наукових робіт М. Черкашиної-Губаренко [15–18] оперний театр осмислено як категорію історичного музикознавства, що дає змогу визначити етапи його розвитку та форм існування, передумови, причини й наслідки актуалізації його оновлень і криз.

2. Єдність історичного й теоретично-термінологічного підходів визначає тлумачення оперного театру як явища континентального та світового масштабів. Набуття оперним театром кінця XX – початку XXI століть світового масштабу, що спостерігаємо, зокрема, у єдності спільних процесів у репертуарній політиці, досвіді протистояння загальній кризі, взаємодії шляхів оновлення і збереження національних і понаднаціональних виконавських традицій. Наприклад, європейський і азійський оперні

театри в період глобалізованого часу-простору зберігають властиві їм форми функціонування.

Розгляд оперного театру як явища континентального та світового масштабів вирізняє дисертації представників одеської музикознавчої школи Ту Дуня [13] і Чжан Кай [19].

У кандидатській дисертації Ту Дуня (2010) актуалізовано континентальний ракурс до розкриття характерної теми сучасного музикознавства: Захід – Схід / Схід – Захід. Дослідження виконано на основі залучення методології порівняльного аналізу та принципу історичної синхронізації, завдяки котрим визначено сутність оперного принципу (13, 4–5). Встановлюючи паралелі розвитку оперного театру Китаю і Європи від початку історії до кінця XX століття, Ту Дуня окреслює специфіку «перетину якостей» у спільності «історичних шляхів, що направляються ритуально-міфологічними і філософсько-естетичними основами театральності» та спостерігаються в «епохально-стадіальній спільності ідей» [13, 5]. У XX столітті Ту Дуня визначає ознаки безпосередньої взаємодії і взаємовпливів «театральних накопичень Схід – Захід, Китай – Європа». Встановлюючи європейський генезис романтичних ідей в оперному мистецтві Сходу, Ту Дуня визначає відповідні аналогії, зокрема: єдність містеріальних і міметичних установок, спільність тяжіння до «романтичних колізій», спостерігаючи такі у важливій ролі в обох театрах образів «жінок-героїнь» і «міфологеми трікстера» та [13, 2], у втіленні китайським театром «романтичних колізій європейської опери») [13, 1].

Механізм формування понятійної системи навколо категорії оперного театру пов'язаний, зокрема, з деталізацією її загального змісту, виокремленням дефініцій, більш локальних за сенсом, що конкретизують її зміст, підкорених їй дефініцій. Важливого значення в процесі утворення понятійної системи навколо категорії оперного театру набув сучасний оперний театр, який Чжан Кай визначив як «художнє явище та категорію музикознавчого дискурсу». Дворівневий сенс, властивий сучасному оперному театру, зумовив застосування культурологічного, феноменологічного, термінологічного й інтерпретаційного методів дослідження.

Розробляючи зміст категорії «сучасний оперний театр», Чжан Кай підкреслив важливість залучення до цього процесу можливостей «сучасної фактографії <…> оперних театрів» [19, 2]. Сучасну фактографію оперних театрів становлять: аналіз репертуару, осмислення історичного значення тих творчих персоналій, завдяки котрим утворюється історія оперного театру як художнього явища. Дефініцію категорії сучасного світового оперного театру Чжан Кай розробляє на основі встановлення найбільш значущих для його репертуару «зразків європейського оперного мистецтва», закономірностей формування «цілісної інтерпретативної моделі оперного театру як основи сучасної оперної творчої практики і реалізації художньо-естетичних концептів опери» [19, 2]. Урахування єдності «музикознавчого, композиторського, виконавського планів оціночних суджень та аналітичних підходів» у розробці категоріального змісту сучасний оперний театр потребує інтердисциплінарного розгорнення і темпоральної діалогічності (урахування часу написання опери й доби її театрального здійснення) [19, 9].

Сучасний оперний театр набуває значеннєвих масштабів *міждисциплінарної гуманітарної категорії* [19, 3], що зумовлено взаємодією в жанровому полі опери синтезу видів і засобів мистецтв, семантичною природою, структурно-композиційним процесом, а також остаточною конкретизацією в «оперній ролі» та «оперному голосі» [19, 5]. Передумовами створення вчення про сучасний оперний театр постають розробка теоретико-понятійної бази й відповідного термінологічного словника. Натомість осмислення сучасного оперного театру як художнього явища потребує усвідомлення його «творчо-практичного інтерпретативного значення», осмислення процесів «оперної концептуалізації», «оперної інтерпретації», «особистісного образу оперного артиста (співака)», властивої йому «синергійної природи» [19, 3]. Ознаками сучасного оперного театру як «найбільш усуспільненої синтетичної форми художньої комунікації» [19, 1], «вершини художньо-діяльнісного синтезу», «цілісного соціохудожнього явища» [19, 5] Чжан Кай вважає вихід за межі національних локацій, утворення «міжнаціональних … видів художнього діалогу» [19, 7], актуалізацію «не тільки європейського, а й континентального євразійського досвіду, а також – міжконтинентальних взаємодій» [19, 1]. Міждисциплінарність і міжконтинентальність дають змогу розглядати категорію сучасного оперного театру з інтертекстуальних позицій.

Оперний театр як категорія світового масштабу в українському музикознавстві набула тлумачення не тільки як наслідок

процесу глобалізації, але і як властивість образно-символічного, метафоричного художнього мислення Новітнього часу. Концепційно-метафоричний підхід до тлумачення категорії «світовий оперний театр» властивий дисертації А. Кириченко [7].

Актуальним завданням української оперології слід вважати розробку поняття «національний оперний театр» як виразу національної ментальності. Поняття «національний оперний театр» має набути свого визначення і послідовного розкриття на основі узагальнення відомостей про його історію, етапи розвитку, імен найвідоміших представників, логіки вибору сюжетів та складання на їх основі лібрето, властивостей оперної драматургії, режисерсько-сценічних рішень оформлення спектаклів. До понятійного обсягу категорії «національний оперний театр» органічно входить поняття національних оперних шкіл, що мають бути розглянуті як на рівні композиторського, так і виконавського мистецтва.

3. Логічним постає уведення до сучасної української оперології тлумачення категорії оперний театр як *summa summarum оперних проєктів* (як реалізованих, так і не завершених; як художніх, так і науково-критичних), сукупності художніх пошуків і закономірностей творчого мислення, втілення оперної поетики й естетики, сформованих у доробку певного композитора. У цьому випадку категорія оперного театру набуває авторського тлумачення, що потребує затвердження поняття *авторський оперний театр,* взаємопов'язаного з певним історичним і національним контекстом.

Оперний театр як сукупність оперних творів композитора, який створив власну художню концепцію, унікальні оперні поетику й естетику, оперний стиль, пов'язаний з діяльністю геніїв опери: Монтеверді, Моцарта, Вагнера, Лисенка.

Як приклади усвідомлення значущості поняття авторського оперного театру в українській оперології наведемо праці, зокрема, І. Іванової і А. Мізітової [5], Н. Клімової [6], Ю. Коваленко [8].

До понятійної системи, сформованої навколо поняття авторського оперного театру, доцільно увести уявлення про його режисерську індивідуалізацію. Поняття *режисерський оперний театр* – закономірний наслідок розвитку «режисерського століття», що мав свої величні «плоди» в драматичному, а згодом – і в оперному мистецтві. Режисерський оперний театр набуває особливої актуалізації в сучасному часо-просторовому контексті (тобто наприкінці XX – початку XXI століть). Проблемі сценічного втілення опери в сучасному режисерському оперному театрі присвячено статтю Н. Хілобок [14].

4. Оперний театр слід розглядати також як архітектурну споруду, що, як правило, має самостійну цінність у контексті міського «пейзажу», володіє унікальною історією створення і розвитку. Саме так, наприклад, прийнято розглядати Віденську державну оперу (Wiener Staatopera, 1869), будівництво котрої пов'язано з іменами архітекторів А. З. фон Зікардсбурга й Е. ван дер Нюлля.

До поняття оперного театру в значенні архітектурної будови входить історія її створення в місті, що, завдяки їй набуває значення «оперного», усі ті легенди й міфи, що склалися в його стінах і навколо них; трагічні та кумедні події, що навіки увійшли до його історії; легендарні імена тих, хто в різні часи виступав на сцені Храму опери. До поняття оперного театру в його архітектурному значенні входять не тільки його тлумачення як цілісності, але й пов'язані з ним окремі знакові артефакти, що набули самоцінного значення (наприклад історія завіси, одного з ангелів або однієї з муз, або сюжетної композиції, що прикрашають його стелю, особливості та складності реконструкції, що відкрили раніше не відомі таємниці). Завдяки такій «деталізації» оперно-архітектурної будівлі відбувається її одухотворення, набуття нею індивідуалізації.

Важливо підкреслити функціонування оперного театру – архітектурного комплексу – як архетипового явища оперної культури й архітектури, індивідуалізованого втілення художньої думки майстра – творця оперно-театральної споруди. Культурний центр, художній заклад оперно-балетного мистецтва, призначений для здійснення репетиційного процесу та виконання оперних і балетних постановок, оперний театр – культурний об'єкт міста, архітектурний комплекс, де відбуваються не тільки оперні та балетні спектаклі, але й концерти різного роду, постановки драматичних творів і проведення кіносеансів, проходять виставки, мистецькі фестивалі та конкурси, а також урочисті громадські події. Призначення приміщення сучасного оперного театру виходить за межі лише постановчо-театральних оперно-балетних заходів, охоплюючи широкі ланки сучасного культурного життя. Як спеціальна архітектурна форма, частина міської семіотики оперний театр набуває значення фрагменту міського самоопису, віддзеркалення історії міста.

Відповідаючи єдиному архетипу, оперний театр як архітектурний комплекс має численні індивідуалізовані форми, кожного разу набуваючи оригінального втілення національних і стильових уявлень щодо свого функціонального призначення, маючи власну історію, що складається з імен видатних митців оперного мистецтва, репертуарної політики, жанрово-стильових традицій і пріоритетів. Наприклад, історія оперно-театрального мистецтва України, представлена зірковим сузір'ям: Національним театром опери і балету України імені Тараса Шевченка (див.: [2; 4; 12]), Львівським національним оперним театром опери і балету імені Соломії Крушельницької, Одеським національним академічним театром опери і балету [10], Харківським національним академічним театром опери і балету імені Миколи Лисенка [9]. Вирізняється як загальними ознаками, зумовленими спільними процесами державо- та культуротворення, так і своєрідністю, продиктованою регіональною специфікою, а також тими творчими постатями, чиї талант і майстерність сформували оригінальність оперно-театрального процесу, художніх подій і виконавських концепцій.

Враховуючи актуальність у сучасній оперології континентального підходу до вивчення категорії оперного театру, вважаємо доцільним звернутися до її тлумачення в китайській культурі кінця XX – початку XXI століть. Оперний театр новітнього Китаю як соціокультурний об'єкт та новітня архітектурна споруда, носій соціокультурної функції набуває значення центру мистецького життя країни, візитівки культурного ландшафту, реалій міської інфраструктури. Функціонування оперного театру в сучасній культуротворчій сфері Китаю віддзеркалює тенденції розвитку національної оперно-театральної інфраструктури.

5. Оперний театр постає також як «офіс», менеджерська система, де вирішують завдання організації праці, як колектив однодумців, спільна діяльність котрих зумовлює в підсумку налагоджений процес здійснення «творчого продукту» – оперного спектаклю. Вирішуючи спільну проблему «сучасності оперного мистецтва», «загального падіння інтересу публіки як до опери, так і взагалі до класичної музики» [3], оперні митці України, як і всього світу, шукають ефективні шляхи її подолання. Колектив оперного театру як об'єднання офісного типу, як своєрідний *колективний імпресаріо* вирішує низку проблем: «фінансових, кадрових, організаційних, творчих», шукаючи шляхи подолання кризи, що спостерігається в «загальному падінні інтересу публіки як до опери, так і до взагалі класичної музики», а також «питання сучасності оперного мистецтва» [3]. Окреме значення в структурі категорії оперного театру як «колективного імпресаріо» набуває репертуарна та гастрольна політика, що він проводить. Вдале вирішення питань репертуарної і гастрольної політики оперного театру значною мірою сприяє успішності його діяльності, відвідуванню, самодостатності. Вивчення репертуарності як критерію сучасної оперної практики передбачає вивчення видів репертуару, аналізу репертуарної фактографії у творчій діяльності оперного театру (Чжан Кай).

Розглядаючи проблематику репертуарної політики в контексті міжнаціонального діалогу, Чжан Кай зосереджує увагу на аналізі репертуару, формуванні «жанрово-стильової парадигми світового оперно-творчого процесу, приділяючи особливе значення в репертуарній політиці світового оперного театру «репертуарним артефактам європейської опери», зумовлюючи останнє «універсальним символічним визначенням та застосуванням» [19] її історико-художньої генетики. Правомірність судження дослідника підтверджує аналіз репертуару сучасних китайських оперних театрів, у творчому діапазоні котрих європейська опера посідає чільне місце, поруч із пекінською народною оперою і китайською національною оперою. Тобто в репертуарі китайських оперних театрів XXI століття представлений як євразійський, так і міжконтинентальний рівні.

Наведені рівні тлумачення категорії оперного театру, навколо котрого формується розвинена понятійно-категоріальна система, мають бути безпосередньо пов'язаними зі своїм головним призначенням – слугувати мистецтву опери. Саме заради здійснення функції служіння і виникла вся багаторівнева система як предмет аналізу в цьому дослідженні.

Висновки. З метою реалізації мети дослідження в роботі із множини сенсів, властивих категорії «оперний театр», утворено цілісну понятійну систему, розроблено та запропоновано наукову парадигму тлумачень категорії «оперний театр». Надано систему тлумачень і функцій категорії української оперології «оперний театр», унаслідок чого визначено п'ять рівнів розуміння категорії, що вивчається. А саме як: категорія історичного музикознавства; континентального та світового масштабу; авторське явище (авторський оперний театр); архітектурна споруда, що

визначає поетику «оперного міста»; менеджерська система, утворена з метою вирішення організаційних завдань, що сприяють успішному представленню творчого продукту – оперного спектаклю. Встановлено, що категорію оперний театр вирізняє змістовно-функціональна подвійність як родова ознака; оперний театр постає як поле виявлення різних форм діалогу: міжнаціональної, темпоральної, топографічної, що зумовлює актуальність своєрідного «перекладу» оперного твору на рівні сценічної і вербальної мови (підтекст) у процесі його постановки в інших національно-континентальних умовах відповідно до національних традицій.

Література

1. Берегова О. М. Украинская опера начала третьего тысячелетия как зеркало современной музкоммуникации. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується :* збірка наук. пр., присв. ювілею М. Р. Черкашиній-Губаренко. Київ, 2010. С. 13–52.

2. Богуцький Ю. П. Національний академічний театр опери і балету України імені Тараса Шевченка. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ, 2010. Т. 7. Мл – О. С. 309.

3. Бурнашов І. Ю. Оперне мистецтво України. Сучасні виклики (оглядова довідка за матеріалами преси та неопублікованими документами) / Міністерство культури України ; Національна парламентська бібліотека України ; Інформ. центр з питань культури та мистецтва ДЗК. 2013. Вип. 11/5. 25 с. URL: http://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2013/opera13.Pdf (дата звернення: 13.02.2022).

4. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ, 2010. Т. 7. Мл – О. С. 309.

5. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Оперний театр П. І. Чайковського в контексті загальноєвропейської традиції : метод. реком. до курсу історії світової музичної культури. Харків, 2005. 21 с.

6. Клімова Н. К. Оперний театр Клода Дебюссі: символістські аспекти організації : автореф. дис. … канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, НМАУ, 2014.

7. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2016. 16 с.

8. Коваленко Ю. Б. Оперний театр Сергія Слонімського у взаємодії з художньої традицією : автореф. дис. … канд мистецтв.: 17.0003. Харків, 2009. 19 с.

9. Милославський К., Івановський П., Штоль Г. Харківський національний академічний театр опери і балету імені М. В. Лисенка. Київ, 1965. 133 с.

10. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени : монография : в 3-х кн. Кн. 3. 1887–1926. Одеса : Астропринт, 2013. 659 с.

11. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується : зб. наук. пр. Київ, 2010.

12. Таміліна І. Є. Київський оперний театр у 80-ті роки XIX століття: антрепренери, репертуар, трупа : автореф. дис. … канд. мистецтв.: 17.00.03 / НМАУ ім П. І. Чайковського. Київ, 2013. 17 с.

13. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. … канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2010. 16 с.

14. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки.* Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191–198.

15. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис*. 2009. № 4.

16. Черкашина–Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України.* 2008. С. 118–126.

17. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. *Актуальні проблеми історичного музикознавства.* Харків : Акта, 2015. 392 с.

18. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах. К 100-летию Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковського. К 200-летию со дня рождения Рихарда Вагнера : монография. Київ, 2013. 460 с.

19. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореферат дис. … канд. мистецтв. / ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 18 с.

References

1. Beregova, O. M. (2010). Ukrainian opera at the beginning of the third millennium as a mirror of modern musical communication. Suchasnij opernij teatr i problemi operoznavstva. Marini Romanivni Cherkashinij-Gubarenko prisvjachuєt'sja: zbirka naukovih prac', prisvjachena juvileju M. R. Cherkashinij-Gubarenko. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bohutskyi, Yu. P. (2010). Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine. Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. / redkol: V. A. Smolii (holova) ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv. T. 7. Ml – O, 309 [in Ukrainian].

3. Burnashov, I. Yu. (2013). Opera art of Ukraine. Suchasni vyklyky (ohliadova dovidka za materialamy presy ta neopublikovanymy dokumentamy). Ministerstvo kultury Ukrainy. Natsionalna

Parlamentska biblioteka Ukrainy. Inform. tsentr z pytan kultury ta mystetstva. DZK, 11/5, 25. Retrieved from: http://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ ogliadi/2013/opera13.Pdf [in Ukrainian].

4. Encyclopedia of the history of Ukraine: u 10 t. (2010) / redkol: V. A. Smolii (holova) ta in. ; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv. T. 7. Ml – O, 309 [in Ukrainian].

5. Ivanova, I. L., Mizitova, A. A. (2005). P. I. Tchaikovsky's Opera Theater in the context of the European tradition. Metod. rekomendatsii po kursu istorii svitovoi muzychnoi kultury. Kharkiv, 21 [in Ukrainian].

6. Klimova, N. K. (2014). Claude Debussy's Opera House: symbolic aspects of the organization. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, NMAU [in Ukrainian].

7. Kyrychenko, A. D. (2016). The concept of «world theatre» in the opera work of German composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

8. Kovalenko, Yu. B. (2009). Serhiy Slonimsky's Opera Theater in interaction with artistic tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Myloslavskyi, K., Ivanovskyi, P., Shtol, H. (1965). Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet named after M. V. Lysenko. Kyiv [in Ukrainian].

10. Ostroukhova, N. V. (2013). Odessa Opera House in historical space and time. Monohrafiia v 3-kh knigakh. Kn. 3. 1887–1926. Odessa: Astroprynt [in Russian].

11. Modern opera theater and problems of opera research. Marina Romanivna Cherkashinii-Hubarenko is consecrated: zb. nauk. prats. (2010). Kyiv [in Ukrainian].

12. Tamilina, I. Ye. (2013). Kyiv Opera House in the 1980s: entrepreneurs, repertoire, troupe. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

13. Tu, Dunia. (2010). Parallels of the artistic development of the opera theater of Europe and China. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa, ODMA im A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

14. Khilobok, N. A. (2014). To the problem of stage implementation of opera in the modern director's opera theater. Mystetstvoznavchi zapysky, 25, 191–198 [in Ukrainian].

15. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2009). Some trends in the development of the modern opera theater. Chasopys, 4 [in Ukrainian].

16. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2008). European opera theater of the new millennium: ways of renewal. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, 118–126 [in Ukrainian].

17. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2015). Opera theater in changing space and time. Aktualni problemy istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].

18. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2013). Opera House in the Space of a Changing World: Pages of Opera History in Pictures and Faces. To the 100th anniversary of the National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky. 200th anniversary of the birth of Richard Wagner: monografija. Kiev: Akta [in Russian].

19. Chzhan, Kai. (2017). Modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Extended abstract of candidate's thesis. ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 17.11.2022

УДК 785
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269405

Цитування:
Костеньов О. Л. Підготовлена та непідготовлена техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 130–135.

Kosteniov O. (2022). Prepared and Unprepared Techniques of Improvisation in Foreign Jazz Instrumental Music of the Second Half of the XX Century. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 130–135 [in Ukrainian].

Костеньов Олександр Леонідович,
аспірант кафедри музикознавства
та музичної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-1844-0069
kostenev@ukr.net

ПІДГОТОВЛЕНА ТА НЕПІДГОТОВЛЕНА ТЕХНІКИ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ЗАРУБІЖНІЙ ДЖАЗОВІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – аналіз підготовленої та непідготовленої технік імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст., визначення тенденцій та особливостей їхнього розвитку. **Методологія дослідження** передбачає застосування історичного, аналітичного та порівняльного методів задля розкриття особливостей розвитку творчих технік у джазовій інструментальній музиці зазначеного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше досліджено підготовлену та непідготовлену техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст., аналіз яких дає можливість з'ясувати, як розвивалися ці техніки та джазова інструментальна музика зазначеного періоду загалом. **Висновки**. У другій половині XX ст. підготовлена та непідготовлена імпровізації розвивалися динамічно. Підготовлена імпровізація є досить поширеною творчою технікою в джазовій музиці, яка бере свій початок з академічної музики. Основним принципом підготовленої імпровізації є те, що її виконавець планує заздалегідь. Вона набула свого поширення в джазі в першій половині XX ст. під час ери свінгу, у період розквіту великих джазових оркестрів бігбендів. У другій половині XX ст. техніка підготовленої імпровізації розвивається вільно, взаємодіє з іншими техніками імпровізації (колективною, сольною, хорусною, ладовою). Але водночас джазова музика від початку свого виникнення асоціювалася саме з непідготовленою імпровізацією. Ця техніка не передбачає попередньої підготовки, народження музики відбувається безпосередньо в момент музикування. Якщо підготовлену імпровізацію можна позиціонувати як явище обмеженої імпровізації, то непідготовлена імпровізація надає музикантові повну творчу свободу. Крім того, принципи непідготовленої імпровізації досить близькі, подібні та споріднені з техніками вільної та спонтанної імпровізації. Значною мірою ці техніки використовують в авангардних течіях та фрі-джазі. У розвитку непідготовленої імпровізації в джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст. складно виокремити конкретні періоди, які позначені певними характерними та інноваційними тенденціями становлення.

Ключові слова: підготовлена імпровізація, непідготовлена імпровізація, творчо-виконавські техніки, джазова інструментальна музика.

Kosteniov Oleksandr, *Graduate Student, Borys Grinchenko Institute of Arts*

Prepared and Unprepared Techniques of Improvisation in Foreign Jazz Instrumental Music of the Second Half of the XX Century

The purpose of the work is to analyse the prepared and unprepared techniques of improvisation in foreign jazz instrumental music of the second half of the XX century, as well as to determine the trends and features of their development. **The research methodology** involves the use of historical, analytical, and comparative methods, which allows revealing the peculiarities of the development of creative techniques in jazz instrumental music of the stated period. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that prepared and unprepared improvisation techniques in foreign jazz instrumental music of the second half of the XX century are investigated for the first time, the analysis of which makes it possible to find out how these techniques and jazz instrumental music of the specified period developed as a whole. **Conclusions.** In the second half of the XX century, prepared and unprepared improvisations developed dynamically. Prepared improvisation is a fairly common creative technique in jazz music, which has its roots in academic music. The main principle of prepared improvisation is that it is planned in advance by the performer. It becomes widespread in jazz in the first half of the XX century during the swing era, during the heyday of big jazz orchestras and big bands. In the

© Костеньов О. Л., 2022

second half of the XX century the prepared improvisation technique develops freely, interacts with other improvisation techniques (collective, solo, choral, and modal). However, at the same time, jazz music has been associated precisely with unprepared improvisation since its inception. This technique does not require prior preparation, the birth of music occurs directly at the moment of making music. If prepared improvisation can be positioned as a phenomenon of limited improvisation, then unprepared improvisation gives complete creative freedom to the musician. In addition, it should be noted that the principles of unprepared improvisation are quite close, similar and related to the techniques of free and spontaneous improvisation. To a large extent, these techniques are used in avant-garde trends and free jazz. In the development of unprepared improvisation in jazz instrumental music of the second half of the XX century it is difficult to single out specific periods that are marked by certain characteristic and innovative tendencies of formation.

Key words: prepared improvisation, unprepared improvisation, creative and performance techniques, jazz instrumental music.

Актуальність теми дослідження. Джазова музика відрізняється від інших видів музичного мистецтва актуалізацією та взаємозв'язком творчого та виконавського начал. Від початку свого виникнення джаз здебільшого не існує поза імпровізацією. Виокремлюють шість технік імпровізації у джазі: колективну, сольну, хорусну, модальну, підготовлену та непідготовлену. Становлення цих технік припадає на першу половину XX ст. Перші чотири із зазначених технік можна вважати основними. Їх ми проаналізуємо в наших подальшим дослідженнях.

Підготовлена і непідготовлена імпровізації хоча й (умовно) не належать до провідних технік, однак вони також зіграли важливу роль у становленні джазової музики. Їхній аналіз дає можливість виявити особливості їхнього розвитку, з'ясувати, як розвивалися ці техніки в другій половині XX ст. та яким чином вони вплинули на становлення джазової інструментальної музики зазначеного періоду загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Здебільшого перспективу аналізу творчості в музиці визначають три позиції: аналіз творчості в широкому сенсі цього слова, у контексті інтерпретації музичних творів та безпосереднього створення нового об'єкта чи художнього явища. Окреслені аспекти зумовлюють і дослідження творчості в джазі. У цій статті за основу візьмемо останній момент – підготовлена і непідготовлена імпровізація, що моделюють нову музичну композицію.

Питанню творчості в джазі присвячені праці І. Берендта [8], М. Грідлі [11], В. Журби [1], Дж. Коллієра [10], Дж. Кукера [9], О. Павленка [2], У. Сарджента [12], М. Смородської [4], Б. Стецюка [5], О. Федорченка [6], Г. Шуллера [13], І. Яркіної [7]. Водночас зауважимо, що публікації цих авторів зосереджують увагу на різних питаннях творчого розвитку джазової музики. Натомість безпосередній аналіз принципів моделювання нової музичної композиції, зокрема технік імпровізації – підготовленої та непідготовленої, майже відсутній.

Мета роботи – аналіз підготовленої та непідготовленої технік імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст., визначення тенденцій та особливостей їхнього розвитку.

Виклад основного матеріалу. Як зазначено вище, становлення підготовленої і непідготовленої імпровізації припадає на першу половину XX ст. У другій половині XX ст. ці техніки використовували в джазовій музиці, і вони відповідно впливали на її розвиток. *Підготовлена імпровізація* є досить поширеним явищем у джазовому мистецтві. Такі творчі принципи джаз запозичує з академічної музики (каденції концертів, музична алеаторика, спонтанність музикування за вказаними схемами, структурами й ін.).

О. Павленко виокремлює такі типи підготовленої імпровізації: «імпровізація, яка повністю створена раціональним способом, вивчена напам'ять і не має жодного відхилення від тексту під час наступного виконання; імпровізація, яка створена раціональним способом, вивчена напам'ять, але в процесі виконання музикант може робити невеликі відхилення від тексту; імпровізація, яка має підготовлені частини (кульмінації, брейки, каденції, складні послідовності), але музикант у процесі виконання може в реальному часі замінити їх на нові» [2, 75].

Основною передумовою підготовленої імпровізації є те, що її виконавець планує заздалегідь. Іноді це відбувається на репетиціях, часто обриси такої імпровізації заздалегідь фіксують письмово (за допомогою нотного запису). У створенні попереднього варіанта музичної композиції можуть брати участь виконавець, композитор, аранжувальник, керівник ансамблю чи оркестру. У процесі музикування може змінюватися музична структура попередньо відомої для виконавців композиції; те саме стосується створених музичних фрагментів чи взятих за основу імпровізації фрагментів певних музичних творів. Непоодинокими є випадки, коли вдало виконана імпровізація набуває ознак сталої форми (музичної

композиції). Її музиканти повторюють під час наступних виступів. Водночас мелодична й гармонічна лінії можуть зазнавати певних змін. Така практика – імпровізація і виконання джазових творів – визначає виразово-стильові й творчі принципи виконавців: вони формують свій арсенал мелодичних фраз, гармонічного супроводу та музикування загалом. До цього можна додати, що багато таких імпровізацій набули популярності й стали канонічними. Відтак ці імпровізації переростають у музичні твори, які відповідно можуть бути основою для нових імпровізацій та розвитку творчого й виконавського початків у джазовій музиці загалом.

Техніка підготовленої імпровізації набуває свого поширення в першій половині XX ст. під час ери свінгу. На цей період припадає розквіт великих джазових оркестрів бігбендів, які виконували музику, де партія кожного інструмента була записана нотами. Провідна роль у таких колективах відводилася художньому керівникові й аранжувальнику (часто ці функції поєднувала одна особа). Зазвичай у такому оркестрі імпровізація зводилася до мінімуму або взагалі була відсутня. Навіть якщо у виконуваному творі була наявна сольна імпровізація, то її повністю або частково записували нотами (так зване писане соло) або ретельно шліфували на репетиціях.

У другій половині XX ст. з появою стилю бібоп ситуація кардинально змінюється. Джазове музикування починає відбуватися в невеликих камерних ансамблях (комбо), де вимоги до музикантів і до якості виконуваних творів значно послабилися. Джазові музиканти отримали свободу самовираження під час виконання імпровізації; єдине, що їх обмежувало, – це структура та акордова послідовність композиції, але й ці обмеження були зняті з приходом фрі-джазу. Так техніка підготовленої імпровізація відійшла дещо на другий план.

З цього приводу (розвитку підготовленої імпровізації в бібопі) В. Журба зазначає: «…незважаючи на те, що музиканти стилю *bebop* вдавалися до вільної імпровізації, час від часу вони використовували й підготовлені мелодичні патерни. Але необхідно зазначити, що, попри застосування попередньо вивченого музичного матеріалу, характер його використання можна охарактеризувати як спонтанний» [1, 102–103].

Загалом про розвиток підготовленої імпровізації в джазовій музиці другої половини XX ст. необхідно зазначити й таке. Ця імпровізація розвивається вільно, не надаючи переваги жодній іншій техніці. Вона передбачає тісне переплетіння з колективною, сольною, хорусною, ладовою імпровізаціями. Поширеною є практика, коли на студії музикант робить певну кількість варіантів запису, а потім відбирає з усього матеріалу найбільш цікаві моменти: мелодичні фрази, гармонічні послідовності, фрагменти розвитку музики тощо. На цій основі за компілятивним принципом створюється (імпровізується) музична композиція. У цьому випадку імпровізація набуває рис підготовленої імпровізації. Водночас у контексті зазначеного можна говорити про те, що як такої непідготовленої імпровізації не існує, а є лише той чи інший рівень її підготовки.

Непідготовлена імпровізація. На противагу підготовленій імпровізації техніка непідготовленої імпровізації ґрунтується на використанні інших творчих принципів. Вона не передбачає попередньої підготовки, народження музики відбувається безпосередньо в момент музикування – імпровізації. Якщо підготовлену імпровізацію загалом можна позиціонувати як явище обмеженої імпровізації, то непідготовлена імпровізація – це сфера повної творчої свободи музиканта, часто не обмеженої певними гармоніями, мелодіями чи іншими музичними структурами. Значною мірою цю техніку використовують у фрі-джазі, у якому мінімізуються будь-які форми обмеження (умовно) творчої фантазії (маємо на увазі використання гармонії та мелодії в імпровізації).

Непідготовлена імпровізація є найпершою технікою музикування, яка виникає разом із появою джазу як явища. На перших етапах розвитку джазова музика асоціювалася саме з непідготовленою імпровізацією. На початку XX ст. цей творчий принцип використовували в аматорських джазових ансамблях традиційного джазу. Передусім це були колективи, які переважно складалися з духових інструментів та виконували музику в стилі диксиленд. Музика цього стилю об’єднувала елементи маршів, регтаймів та блюзів, а головний його принцип був у використанні непідготовленої колективної імпровізації.

У період 1920–1930-х років використання техніки непідготовленої імпровізації відходить на другий план. Це зумовлено насамперед тим, що як зазначено, у цей період набувають популярності великі джазові оркестри бігбенди, у яких процес творення музики будувався на основі європейських принципів

музикування, що диктувало використання традиційних, академічних практик.

Нового поштовху непідготовлена імпровізація набуває в другій половині XX ст. з появою бібопу, а пізніше – фрі-джазу, який передусім ґрунтувався на використанні техніки непідготовленого музикування (імпровізації). Дж. Коллієр зазначає, що в 1950-х роках багато виконавців, які тоді прийшли в джаз, вважали, що безпосередня імпровізація здавалася їм обмеженою музичною формою, відомою вздовж і впоперек [10]. Крім того, джазова музика запозичує від академічної музики, зокрема з музичного авангарду, техніку спонтанного музикування та алеаторики, що певною мірою впливає на принципи непідготовленої імпровізації.

У 1960-х роках у фрі-джазі було проголошено тотальну імпровізацію та музичне фантазування. Завдяки цьому зникають раніше діючі обмеження, що стосується мелодії, гармонії та форми музичних творів. Така ситуація панувала протягом 1960–1970-х років. У 1980–1990-х роках необмежена свобода поступилася місцем ідеї щодо необхідності визначення драматургії джазового музикування.

Як у випадку з підготовленою імпровізацією, розвиток непідготовленої імпровізації в джазовій музиці другої половини XX ст. не містить періодів, позначених характерними й інноваційними тенденціями становлення. Ефективність музикування на основі принципів непідготовленої імпровізації залежить від свободи виконавця та можливості вільного трактування форм і стилів джазової музики.

Зазначимо, що принципи непідготовленої імпровізації досить подібні та споріднені з техніками вільної і спонтанної імпровізації. Однак треба сказати, що вільна, спонтанна імпровізації зовсім не повинні бути процесом музикування без будь-якої підготовки, яка не розвиває якихось попередніх музичних ідей. Зазвичай принципи вільної імпровізації асоціюються з експериментальним, авангардним та екстремальним типом музики, у якій, як правило, відсутня будь-яка гармонія та мелодія в їх традиційному розумінні, а замість цього музичний потік наповнений ізольованими, не пов'язаними один з одним музичними звуками. У такій музиці ці раптові сплески уявного музичного хаосу чергуються з моментами повної тиші, а процеси взаємодії між музикантами здаються випадковими. Виникає враження, що випадкові музичні звуки об'єднуються в якийсь новий, дотепер не знаний контур, звукові форми аморфні та мають невизначені межі.

Спонтанна та вільна імпровізації в джазі передусім асоціюються із фрі-джазом, а також його родоначальником – саксофоністом О. Коулменом. У своєму музикуванні він ігнорував гармонічну та метричну системи, чим дуже сильно дивував, а іноді й дратував колег по джазовій сцені.

Однак така форма спонтанного музикування далеко не завжди є єдиним можливим принципом вільної імпровізації. Імпровізатор у процесі творення спирається на весь масив попередньої музичної історії, залучає свідомо або несвідомо у своє спонтанне музикування сукупність відомих йому мелодій, гармонійних ходів і типів фактури, що передували його акту імпровізації, – тоді може виникати музика, яку інтуїтивно та безпосередньо практично неможливо відрізнити від результату композиційної творчості. Отже, уявлення про спонтанну імпровізацію, як про те, що ніби виконавець вперше в житті бере в руки музичний інструмент та не знайомий з основними принципами музикування, здебільшого є хибними. Класична імпровізація, тобто імпровізація, що користується арсеналом форм, прийомів, принципів побудови мелодій тощо, також може бути вільною, не обмеженою заданою заздалегідь сукупністю правил та принципів. Вона передусім є довільною грою, калейдоскопом ідей, запозичених із попередніх практик музикування або таких, що виникають інтуїтивно, як їх раптова метаморфоза. У такому випадку можна сказати, що вільна імпровізація є технікою, яка передбачає сукупність характерних звучань і типів фактури та має задовольняти звукові передбачення слухачів.

Прикладом непідготовленої, вільної імпровізації може слугувати творчість американського джазового й академічного піаніста К. Джарретта. Низка його імпровізаційних концертних записів для фортепіано соло демонструє використання принципів спонтанної імпровізації, але водночас залишається в руслі мелодичної та гармонічної нормативності. Також він відомий своєю співпрацею з А. Блейкі, М. Девісом, Ч. Коріа.

Варто зазначити, що формат джем-сейшен об'єднує в собі два творчі принципи: перший – це принцип колективної творчості та музикування, а другий – принцип непідготовленої імпровізації. Суть цієї техніки полягає у вільному, спільному музикуванні,

обміну ідеями або змаганні один з одним у виконавчій майстерності та мистецтві імпровізації [3, 79]. Випадковий характер таких виступів також виключає можливість попередньої підготовки музикантів, репетицій, аранжування. Склад ансамблю, що бере участь у джем-сейшені може бути визначений заздалегідь та змінюватися безпосередньо в процесі виконання. Формат джем-сейшенів отримав велику популярність у Нью-Йорку на межі 1940–1950 років, що допомогло становленню молодих джазових музикантів, які потім стали лідерами напряму бібоп (Т. Монк, Ч. Паркер, Д. Гіллеспі, Б. Вебстер, Л. Янг). Можна сказати, що саме із цих музичних «змагань» народився стиль бібоп, якому притаманні швидкий темп і віртуозні імпровізації. Пізніше, у 1960–1970 роках, з підвищенням майстерності рок-музикантів «джеми» стали звичайним елементом рок-музики, наживо почали виконувати композиції, тривалі за своєю довжиною.

Арсенал творчо-виконавських і музично-виразових засобів непідготовленої імпровізації може бути неймовірно багатим та різноманітним. Деякі її зразки можуть нагадувати швидше традиційні зразки композиторської творчості, ніж інтуїтивні твори-фантазії, інші – об'єднувати поліфонічні елементи, блюзову мелодику з напрацюваннями романтичної та імпресіоністичної доби. Все залежить від художнього смаку, гармонічного та мелодичного мислення музиканта. Так непідготовлена імпровізація може залишатися в руслі конвенційної музики, але бути наповнена інтуїтивним рухом, що створюється саме тут і зараз із переживань поточного моменту.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше досліджено підготовлену та непідготовлену техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст., аналіз яких дає можливість з'ясувати, як розвивалися ці техніки та джазова інструментальна музика зазначеного періоду загалом.

Висновки. У другій половині XX ст. підготовлена та непідготовлена імпровізації розвивалися динамічно. Підготовлена імпровізація є досить поширеною творчою технікою в джазовій музиці, що бере свій початок з академічної музики. Основним принципом підготовленої імпровізації є те, вона що виконавець її планує заздалегідь. Вона набуває свого поширення в джазі в першій половині XX ст. під час ери свінгу, у період розквіту великих джазових оркестрів бігбендів. У другій половині XX ст. техніка підготовленої імпровізації розвивається вільно, взаємодіє з іншими техніками імпровізації (колективною, сольною, хорусною, ладовою). Але від початку свого виникнення джазова музика асоціювалася саме з непідготовленою імпровізацією. Ця техніка не передбачає попередньої підготовки, народження музики відбувається безпосередньо в момент музикування. Якщо підготовлену імпровізацію можна позиціонувати як явище обмеженої імпровізації, то непідготовлена імпровізація надає музикантові повну творчу свободу. Крім того, зазначимо: принципи непідготовленої імпровізації досить подібні та споріднені з техніками вільної і спонтанної імпровізації. Значною мірою ці техніки використовують в авангардних течіях та фрі-джазі. У розвитку непідготовленої імпровізації в джазовій інструментальній музиці другої половини XX ст. складно виокремити конкретні періоди, які позначені певними характерними та інноваційними тенденціями становлення.

Література

1. Журба В. В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ : Національний університет культури і мистецтв. 2021. 260 с.

2. Павленко О. М. Принципи виконання естрадно-джазових творів. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*. 2017. Вип. 3. С. 71–77.

3. Словник музичних термінів / уклад.: В. Тимків, О. Подручна. Київ : Вадим Карпенко. 2017. 311 с.

4. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття : дис. … канд. мистецтвознавства. Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. 2020. 237 с.

5. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа) : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2019. 208 с.

6. Федорченко А. С. Стилевые тенденции развития джаза. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 34. С. 163–174.

7. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2016. 207 с.

8. Berendt J. Kniha o jazze. Bratislava : Editio Supraphon. 1968. 333 s.

9. Coker J. Improvising jazz. Englewood Cliffs : Prentice-Hall. 1964. 115 p.

10. Collier J. L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. Papermac : New Ededition. 1981. 560 p.

11. Gridly M. Jazz styles: history and analysis. New Jersey : Prentice Hall. 1994. 442 p.

12. Sargeant W. Jazz, hot and hybrid. New York : Da Capo Press. 1975. 302 p.

13. Schuller G. Musings: The Musical Words of Gunther Schuller. Oxford University Press. 1986. 320 p.

References

1. Zhurba, V. V. (2021). The style of bebop in the jazz music culture of the USA 1940 – the first half of the 1950s. Doctor`s philosophy thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Pavlenko, O. M. (2017). Principles of performing pop and jazz music. Dukhovnist osobystosti v systemi mystetskoi osvity, 3, 71–77 [in Ukrainian].

3. Dictionary of musical terms. (2017). V. TimkIv, O. Podruchna. Kyiv [in Ukrainian].

4. Smorodska, M. M. (2020). Soul style in pop-jazz vocal art of the second half of the 20th century. Doctor`s philosophy thesis. Sumy [in Ukrainian].

5. Stetsiuk, B. O. (2019). Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of Ch. Koria's work). Doctor`s philosophy thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

6. Fedorchenko, A. S. (2012). Style trends in the development of jazz. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 34, 163–174 [in Ukrainian]

7. Iarkina, I. Yu. (2016). Vocal-instrumental ensemble in funk style. Doctor`s philosophy thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Berendt, J. (1968). Kniha o jazze. Bratislava: Editio Supraphon [in Slovakia].

9. Coker, J. (1964). Improvising jazz. Englewood Cliffs: Prentice-Hall [in USA].

10. Collier, J. L. (1981). The Making of Jazz: A Comprehensive History [in England].

11. Gridly, M. (1994). Jazz styles: history and analysis. New Jersey: Prentice Hall [in USA].

12. Sargeant, W. (1975). Jazz, hot and hybrid. New York: Da Capo Press [in USA].

13. Schuller, G. (1986). Musings: The Musical Words of Gunther Schuller. Oxford University Press [in England].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК [78.7.034] (410.1)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269404

Цитування:
Шевченко Д. В. Епоха постмодернізму в контексті метанаративних установок. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 136–141.

Shevchenko D. (2022). Postmodernism Era in the Context of Metanarrative Settings. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 136–141 [in Ukrainian].

Шевченко Дар'я Вадимівна,
аспірантка кафедри
оркестрових і струнних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
https://orcid.org/0000-0003-3481-614X
dadariusso@gmail.com

ЕПОХА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В КОНТЕКСТІ МЕТАНАРАТИВНИХ УСТАНОВОК

Мета – визначити ключові ідеї та установи епохи постмодернізму через призму відмови від метанаративів. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів аналізу й синтезу, систематизації фактів, порівнянні та узагальненні результатів дослідження. Методологічну основу роботи становлять положення структуралістської та постструктуралістської наратології і філософії. **Наукова новизна** полягає в спробі усвідомити та виявити ключові ідеї епохи постмодернізму та позначити роль метанаративів у контексті понять ідеалу, істини, універсальності. **Висновки.** Постмодернізм знайшов альтернативні шляхи духовного зростання, були побудовані нові форми відносин людей між собою, а також людини із суспільством. Постмодернізм «реабілітував» попередню культурно-мистецьку традицію, що активно руйнувалася в першій половині XX століття: реалізм, академізм, класика. Постмодернізм поєднував досвід минулого із досвідом сьогодення. Однак взаємовідображення подоб і повторів витіснило категорії метанаративів (об'єктивності, реальності, істини, універсальності, ідеалу). Так, постмодерністський мислитель, французький філософ-постструктураліст Жан-Франсуа Ліотар визначав постмодернізм як недовіру до метанаратив. Термін «метанаратив» замінив поняття «філософія історії». Метанаративи пов'язували історичні події в єдине оповідання, що охоплювало тривалі періоди часу. Використання терміна «метанаратив» в епоху постмодернізму вказувало на появу нового способу осмислення історії, культури та мистецтва відповідно до постмодерної концепції істини.

Ключові слова: постмодернізм, трансформація культури, симулякр, пародійний підхід, хепенінг, метанаратив.

Shevchenko Daria*, Graduate Student, Department of Orchestral and String Instruments, Odesa A. V. Nezhdanova National Musical Academy*

Postmodernism Era in the Context of Metanarrative Settings

The purpose of the article is to determine the key ideas and attitudes of the era of postmodernism in the context of the rejection of metanarratives. **The research methodology** consists in the application of methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison, and generalisation of research outcomes. **The scientific novelty** lies in an attempt to understand the transformative changes of the key ideas of postmodern era and to mark the role of metanarratives in the context of the concepts of ideal, truth, and universality. **Conclusions.** Postmodernism has found alternative ways of spiritual growth. Besides, new forms of relations between people and society have been built. Postmodernism has «rehabilitated» the previous cultural and artistic tradition, which was actively destroyed during the 20th century: realism, academicism, and classicism. Postmodernism combined the experience of the past with the experience of the present; it can be seen as a change in cultural periods. However, mutual reflection of similarities and repetitions have displaced the categories of metanarratives (objectivity, reality, truth, universality, and ideal). Thus, Jean-Francois Lyotard, postmodernist thinker, and French poststructuralist philosopher defined postmodernism as distrust of metanarratives. The term «metanarrative» replaced the concept of «philosophy of history». Metanarratives linked historical events into a single story that had spanned long periods. The use of the term «metanarrative» in the era of postmodernism indicated the emergence of a new way of understanding history, culture, and art in accordance with the postmodern concept of truth.

Key words*:* postmodernism, cultural transformation, simulacrum, parodic approach, happening, metanarrative.

Актуальність теми дослідження. Термін «метанаратив» виник на початку XX століття. Метанаратив – це бажання надати життю сенсу. Метанаративи дають відповіді на філософські питання (метафізичні, аксіологічні, етичні, естетичні). Відповіді на ці питання забезпечують легітимність будь-якого суспільства та релігії. Так, метанаратив про християнство й Бога привів до того, що мільярди людей використовували релігію як

© Шевченко Д. В., 2022

якір для своїх переконань. Постмодернізм виявився ворогом метанаративів. Для постмодерного мислителя авторитетний і науковий спосіб пізнання є несприйнятливим. Проте сама ідея заперечення метанаративів, духовних чи наукових, сама собою стає метанаративом, що перешкоджає пізнанню істини. Базові принципи постмодернізму – це інший погляд на навколишній світ, проте така модель постмодернізму ні в чому не перевершує попередні моделі.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть засвідчує зростаючий інтерес до зазначених проблем, орієнтованих на виявлення ключових ідей епохи постмодернізму, які безпосередньо пов'язані із запереченням метанаративів. Одним із найвідоміших філософів епохи постмодерну був Ж. Ф. Ліотар, до його філософських текстів зверталися дослідники світового рівня. Працю Ж. Ліотара «Стан постмодерну: доповідь про знання» можна розглядати в контексті теоретичного вираження постмодерних ідей і поглядів. Роботи французького культуролога та філософа-постмодерніста Жана Бодріяра залишили помітний слід у постмодерністській філософії. У 1991 році критик і теоретик Ф. Джеймсон написав свою працю «Постмодернізм, або Культурна логіка пізнього капіталізму», яка визнана одним з найбільш ґрунтовних творів про постмодернізм і досі.

Мета статті – визначити ключові ідеї та установки епохи постмодернізму через призму відмови від метанаративів.

Виклад основного матеріалу. Західні філософи ділять історію на три основні періоди (або епохи) з домінуючими філософськими системами та способами мислення: архаїчний, сучасний і постмодерністський. Архаїчна епоха сягала від ранніх часів аж до 1650 року н. е., люди отримували інформацію з авторитетних джерел і повністю довіряли їм.

Сучасна епоха передбачала опору на наукові відкриття, вона умовно датувалася 1650 роком і тривала до 1950 року. У цей період висновки будували згідно з релігійними догмами, а пізніше – з науковою логікою. Найбільш повне осмислення сучасного періоду наявне в роботах французького філософа Ж.-Ф. Ліотара: «… сама ідея такої сучасності найтісніше співвіднесена з принципом можливості та необхідності розриву з традицією та встановлення якогось абсолютно нового способу життя чи мислення. Сьогодні ми починаємо підозрювати, що подібний «розрив» передбачає не подолання минулого, а скоріше його забуття чи придушення, інакше кажучи, повторення» [1, 90–91].

Слово «сучасний» містить у собі здатність постійної всеприсутності. Перетворення сучасного на стан, що вічно зароджується, може пояснити труднощі в прийнятті терміна «постмодерн», який передбачає смерть модерну. Подібно до фенікса, поняття «сучасний» пручається смерті і з'являється знову, ширяючи над руїнами і пилом часу та хаосу.

Із цього погляду постмодерн можна розглядати як нову традицію всередині модерну, яка тривала доти, доки не з'явилася наступна традиція. Твори епохи модерну прославляли «дивний світ» науки й техніки, що найчастіше сприймалося як критика чи іронія. З погляду світоглядних принципів і постулатів постмодерн має спільні риси з модерном.

У своєму есе єгипетський та американський теоретик літератури та письменник Іхаб Хасан писав: «… модернізм і постмодернізм не розділені «залізною завісою» або Китайською стіною, адже історія – це палімпсест, а культура проникна для минулого, сьогодення та майбутнього. Вважаю, що в кожному з нас є потроху від вікторіанства, модерну та постмодерну одночасно. Якщо дивитися ширше, на певному рівні оповідальної абстракції сам модернізм може бути віднесений до романтизму, романтизм пов'язаний з Просвітництвом, Просвітництво – з Ренесансом, і так далі, коли не до Олдувайської ущелини, то точно до Стародавньої Греції» [2, 88].

Складність визначення постмодернізму як концепції пов'язана з його широким використанням у низці культурних та критичних рухів із 1970-х років. У 1934 році літературознавець Ф. де Оніс у книзі «Антологія іспанської та латиноамериканської поезії» фактично вперше використав термін «постмодернізм» [3, 8]. У роботі англійського історика та культуролога Арнольда Тойнбі «Збагнення історії», написаної в 1947 році, поняття «постмодернізм» стає символом кінця західного культурного домінування і водночас феноменом саме західних досягнень, переосмислення власних цінностей [4, 39].

В американській літературній критиці 60–70-х років XX століття поняття «постмодернізм» застосовували для позначення експериментів ультрамодерну, але потім постмодернізм став означати часткове повернення до традицій і відхід від нігілізму й екстремізму неоавангарду.

У 1977 році, після виходу у світ книги американського архітектора Чарльза Дженкса

«Мова постмодерної архітектури», поняття «постмодерн» міцно увійшло в ужиток західноєвропейської культури [5, 12]. Італійський вчений, письменник, публіцист, філософ, фахівець із семіотики та середньовічної естетики, теоретик культури Умберто Еко в «Нотатках на полях Ім'я Рози» писав: «Постмодернізм – це відповідь модернізму. Коли минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німотності, його потрібно переосмислити іронічно, без наївності» [6, 67]. Так культурна епоха постмодерну набула свого вектору розвитку.

Представники постмодернізму прийняли буття таким, як воно є. Вони наповнили мистецтво реальним життєвим процесом, у якому важливе місце відведено інформаційним технологіям. Відмінною рисою цього періоду стає взаємопроникнення елітарного та масового мистецтва, іронічний синтез високого та низького, переплетення традицій минулого й сьогодення, у яких некласичне трактування класичних традицій виходить на перший план.

Домінантою цього часу стають симулякри (термін увів у філософію та естетику епохи постмодернізму Ж. Бодріяр). Мистецтво постмодерну вступило в стадію симуляції, тому що більше не уявляло реальності, а спотворило її. Симулякр – це фальшива версія реальності, «симуляція ставить під сумнів різницю між істинним і хибним, реальним та уявним» (руйнування метанаративу реальності) [7, 12].

Так, музеї воскових постатей сповнені симулякрів всесвітньовідомих людей. Сучасний світ стає музеєм, у якому не з'являється нічого нового, дійсність змінюється штучною подобою, а симулякри, як копії копій, стають наслідуванням наслідування. Еклектизм, плюралізм, поєднання алегоричних і символічних принципів найяскравіше відбиваються в архітектурі. Актуалізувалося звернення до архітектурних стилів минулого (поліхромність, еклектичне поєднання матеріалів, антропоморфні мотиви). Архітектура стала більш зрозумілим, яскравим, громадським мистецтвом. Постмодерніст гостро відчуває переповненість людського універсуму художніми образами та смислами, ідеями та напрямами.

Ж. Бодріяр доводить, що людство приречене програвати сценарії, які вже були розіграні раніше. На зміну оригінальним ідеям приходить безліч репродукцій ідеалів та образів. Парадоксально, але, перебуваючи в комфортних умовах існування, людство відчувало постійний моральний дискомфорт. Ця суперечність знайшла вихід в еклектиці та іронії. Розуміння неможливості створення оригінальних досягнень, які б перевершували твори минулого, виробило іронічне ставлення до них. Наприклад, культовий американський мультиплікаційний серіал «Сімпсони», який створив мультиплікатор і карикатурист Метт Ґрейнінґ, цитує класичну епоху сімейного ситкому. Пригоди його мультиплікаційних персонажів висміюють усі форми інституціолізованої влади: патріархальної, політичної, релігійної тощо.

Пародійний підхід із самого початку використовували в авангардистській художній культурі, що передувала постмодерну, і був заснований на унікальності та суб'єктивності. Авангард був захоплений абстракцією та мінімалізмом, руйнуванням образу, атональним шумом й абсолютною тишею в музиці, чистою сторінкою в літературі та розірваним полотном у живописі. Постмодерн прийшов до іронічного переосмислення традиційної класичної культури. Розуміючи неможливість її точного копіювання, постмодерністська людина мистецтва опинилась у ситуації, коли гармонія мислиться як дисгармонія, симетрія – як асиметрія. Формула – зло в цьому світі може обернутися добром і навпаки – простежується в сучасному театрі, де класичні трагедії інтерпретують у дусі чорного гумору, злої іронії, використовуючи нетрадиційні сценічні та драматургічні рішення.

Було знято залишки колишніх естетичних заборон, розмежування між прекрасним і потворним. Завдяки сучасним комп'ютерним пристроям старі засоби вираження: традиційні види живопису й ін., злилися з новими технічними засобами творчості: відеозаписом, електронною, звуковою, світловою та кольоровою техніками, проявившись насамперед у поп-арті та кінетизмі. Полістилістичність у поєднанні стилів уможливила злиття давнини й суперсучасності. Постмодернізм затвердив, що будь-який прийнятий стандарт краси не може бути оцінений. Синтетичне об'єднання мистецтв та їх вихід у довкілля, становлення глядача співавтором призвели до активного залучення публіки до процесу творчості. Набули розвитку мистецтва акцій, хепенінг у США та перформанс у Європі.

Американський художник Алан Капроу в 1958 році ввів термін «хепенінг», визначивши його як «сукупність подій, виконаних або сприйнятих у більш ніж одному часі та просторі. Його матеріальне середовище може бути сконструйоване, сприйняте безпосередньо

з того, що є, або злегка модифіковане, так само самі дії можуть бути вигаданими або звичайними. Хепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може статися в супермаркеті, під час автомобільної поїздки автотрасою на самоті, на кухні в друга, причому як один раз, так і регулярно. Якщо це відбувається регулярно, хепенінг може тривати більше року» [10, 2].

А. Капроу став ідейним лідером американського акціонізму. У своїх працях він наводить кілька обов'язкових пунктів-умов існування хепенінгу: фактор випадковості, невіддільність глядачів від того, що відбувається, їхня співучасть у процесі, відповідна навколишня обстановка, у якій виникає та втілюється задум, відсутність заздалегідь обдуманої сюжетної лінії та чіткого плану.

Для того щоб не обмежувати уяви художника та глядача межами замкнутого простору, хепенінги проводили у дворах, на автостоянках, у підвалах та на горищах. Режисерський задум розкривався шляхом повної імпровізації учасників та з використанням спецефектів: світлового живопису (світло різної інтенсивності, різноманітні кольори), звукові ефекти (брязкіт, скрегіт, людські голоси та звуки, що викликають шоковий ефект). Головним завданням хепенінгу було виведення мистецтва в життя, злиття з ним, що зруйнувало метанаратив про елітарність мистецтва. Можна стверджувати, що хепенінг заперечував наявні метанаративи в художньо-театральній формі сучасного мистецтва: не мав чіткого сценарію, кордонів між художником і глядачем, його не контролював сценарист повною мірою.

Постмодерністи прагнули подолати єдиний сенс універсальної системи, просуваючи множинність інтерпретацій. Виникла теорія деконструктивізму (Ж. Дерріда), що відстоює ідею відносності тієї чи іншої оцінки. Істина перестає бути істиною, а художній текст розширюється за допомогою нескінченних інтерпретацій. «Деконструкція – всюди, але в множині: не деконструкція, а деконструкції... Вони по-різному здійснюються у філософії, юриспруденції, політиці, вони можуть «набувати форми» тих чи інших технік, правил, процедур, але фактично ними не є, хоча до певної межі деконструкція доступна формалізації» [8, 368]. Істина залишається лише на рівні спроб нав'язати свою теорію. Постмодернізм, так чи інакше, відкидає категорію істини.

Популярне поняття «ризома» (кореневище) – поняття, що фіксує позаструктурний та нелінійний спосіб організації цілісності, з можливістю реалізації її внутрішнього креативного потенціалу. У ризоми не можна виділити ні початку, ні кінця, ні центру, ні єдиного коду. Термін запровадили філософ Жиль Делез і психоаналітик Фелікс Ґваттарі: «... тріумфує новий тип єдності... Множинність має бути зроблена не шляхом додавання завжди більш високого виміру, а скоріше ... з тією кількістю вимірів, яка вже є в наявності... Таку систему можна назвати ризомою... Кореневище приймає найрізноманітніші форми» [9, 7]. Отже, поняття універсальності та єдності як найпоширеніший метанаратив піддається сумніву.

Постмодернізм кидає виклик віросповіданню, націям, вірі, культурі, знанням, справедливості та науці. Постмодерн відкидає метанаративи з двох причин. По-перше, метанаративи ігнорують контекст. По-друге, метанаративи розглядають як інструмент отримання влади над іншими. Постмодерн відкидає об'єктивність. Постмодерністи стверджують, що немає системи, через яку ми можемо дивитися на світ об'єктивно. Постмодернізм відмовляється від поняття «історичний прогрес». Думка про те, що історія рухається вперед, важлива лише для епохи модернізму. Постмодернізм відкидає цю ідею лише тому, що вона заснована на метанаративі. У межах заперечення метанаративів постмодерн відкидає раціональність. Постмодерн заперечує поняття «універсальність». Натомість постмодернізм фокусується на контекстуальності, на унікальності конкретної людини. Постмодерністи відкидають поняття істини. Постмодерністи усуваються від метанаративів тому, що вони відкидають поняття «істина», яке припускає існування метанаративів. Істина насамперед залежить від історичного та соціального, а не від абсолютного та власного контексту.

З погляду деконструкції постмодерн виконав свою місію. На зміну йому приходить період «конструюючого постмодерну», тобто постмодерну другого рівня. У наукових працях різних авторів його умовно позначають пост-постмодернізм, який базувався на принципово новому мистецькому середовищі, створював нові естетичні та мистецькі канони.

Відбувається перехід від постмодерної інтертекстуальності до пост-постмодерного стирання кордонів між текстом і реальністю – віртуальна квазіреальність. Звичне поняття «текстообраз» змінилося поняттям «технообраз». Французька філософиня та

письменниця Анна Коклен писала так: «... ми спостерігаємо прихильників і практиків технологічного мистецтва, а отже, підживлюваних «новими комунікаційними технологіями», які пропагують «нові образи», цифрові чи синтетичні образи» [11, 61].

Традиційні «текстообрази» замінюються інтерактивністю, інтерпретацією. Інтерактивність замінює уявну інтерпретацію реальним впливом, матеріально змінюючи художній об'єкт. Найновіші наукові відкриття затверджують і дають розвиток ідеям віртуальної реальності. Глобалізація зберігає та посилює регіональні відмінності, виникає і посилюється інтерес до локальних відмінностей, традицій глибокої давнини та відродження діалектів, сепаратизму. Віртуальна естетика збагачується такими поняттями, як віртуальний артефакт, інтерактивність, віртуальна реальність тощо. Переміщення в онлайн-режим, комп'ютеризація процесу, освоєння 3D-технологій та багато іншого роблять мистецтво віртуальним. Обмеження, пов'язані з вірусом COVID-19, прискорюють процеси віртуалізації всіх сфер життя.

Наукова новизна статті полягає в спробі усвідомити та виявити ключові ідеї епохи постмодернізму, а також позначити роль метанаративів у контексті понять ідеалу, істини, універсальності.

Висновки. Постмодерністській епосі не судилося стати символом гармонійного світу. Певно, постмодернізм розвинувся з недоліків модерну, основна мета якого – знайти повне розуміння світу. Різні досягнення в науці (наприклад відкриття квантової фізики) чітко показали, що світ значно складніший і, отже, набагато важчий для розуміння, ніж думали багато модерністів. Світові війни першої половини XX століття продемонстрували потенційну небезпеку технологій. Разом із цим усвідомленням прийшло й розуміння, що рукотворно створити покращену модель світу неможливо. Постмодерністська ідея заснована на відмові від основних цінностей (розум перемагає забобони й емоції). Постмодерністські мислителі відкидають уявлення про те, що думка може бути вільною, не залежною від чиїхось суджень. Вони заперечують, що здатність використати розум є найбільш цінним аспектом людського буття. Творці епохи постмодерну відмовилися від пошуку теорій, здатних пояснити «все»: іншими словами, вони відкинули метатеорії чи метанаративи. Цей останній пункт найважливіший для конкретної інтерпретації постмодернізму. В епоху постмодернізму метанаративи набувають спрощеної змістовної форми, яка легко вгамовується масами, унаслідок чого метанаративи співзвучні ревнощам і викликам сучасного світу. У міру накопичення негативного досвіду суспільство відкидає метанаратив через те, що він переходить зі стадії наукової істини в стадію міфу.

Постмодерн ознаменував часткове руйнування метанаративів як колективного ідеалу. Постмодерн розмив реальність як змодельований образ, скасував ностальгію-нудьгу. Постмодерн символізував кінець натхнення як основу сакральності в літературі, кінець чаклунства як авторського фокусу, творчості як оригінальності, нарешті, постмодерн стимулював зникнення жанрової чистоти як фундаменту роману. Еволюційна трансформація метанаративів стала ключовою ланкою епохи постмодерну.

Література

1. Baudrillard J. Simulacres et simulation. Paris : Galilee, 1981. 318 p.

2. Cauquelin A. L'Art contemporain. Paris : Presse universitaire de France, 1993. 128 p.

3. Derrida J. Points de suspension. Paris : Galilée, 1992. 416 p.

4. Deleuze G., Guattari P. F. A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. London : Continuum, 2008. 632 p.

5. Eco U. The name of the rose. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 592 p.

6. Hassan I. The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. Columbus : Ohio State University Press, 1987. 288 p.

7. Jencks Ch. The Language of Postmodern Architecture. New York : Rizzoli, 1985. 104 p.

8. Kaprow A. Some recent happenings. New York : A Great Bear Pamphlet, 1966. 14 p.

9. Lyotard J. F. The postmodern explained to children: Correspondence 1982–1985. Sydney : Power Publications, 1992. 123 p.

10. Lyotard J.-F. The postmodern condition: a report on knowledge. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985. 135 p.

11. Oniz F. Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana 1882-1932. New York : Las Americas Pub. Co, 1934. 1207 p.

12. Toynbee A. Study of History. Abridgment of Volumes I-VI. Oxford: Oxford University Press. Vol. 1, 1947. 640 p.

References

1. Baudrillard, J. (1981). Simulacres et simulation. Paris: Galilee, 318 [in English].

2. Cauquelin, A. (1993). L'Art contemporain. Paris: Presse universitaire de France, 128 [in French].

3. Derrida, J. (1992). Points de suspension. Paris: Galilée, 416 [in French].

4. Deleuze, G., Guattari, P. F. (2008). A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. London: Continuum,632 [in English].

5. Eco, U. (1984). The name of the rose. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 592 [in English].

6. Hassan, I. (1987). The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. Columbus: Ohio State University Press, 288 [in English].

7. Jencks, Ch. (1985). The Language of Postmodern Architecture. New York: Rizzoli, 104 [in English].

8. Kaprow, A. (1966). Some recent happenings. New York : A Great Bear Pamphlet, 14 [in English].

9. Lyotard, J. F. (1992). The postmodern explained to children: Correspondence 1982–1985. Sydney: Power Publications, 123 [in English].

10. Lyotard, J.-F. (1985). The postmodern condition: a report on knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 135 [in English].

11. Oniz, F. (1934). Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana 1882–1932. New York: Las Americas Pub. Co, 1207 [in Italian].

12. Toynbee, A. (1947). Study of History. Abridgment of Volumes I–VI. Oxford: Oxford University Press, (1), 640 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 04.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.221/228(477):791.65.079(100)](045)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269403

Цитування:
Погребняк Г. П. Балет як сенс особистісної свободи у креативних візіях сучасних режисерів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 142–149.

Pogrebniak G. (2022). Ballet as a sense of personal freedom in the creative visions of modern directors. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 142–149 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/ 0000-0002-8846-4939
galina.pogrebniak@gmail.com

БАЛЕТ ЯК СЕНС ОСОБИСТІСНОЇ СВОБОДИ У КРЕАТИВНИХ ВІЗІЯХ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРІВ

Мета статті – цілісний аналіз та визначення специфіки режисерських прийомів у зображенні формування засобами балету вільної мистецької особистості та окреслення наукових векторів, які сприятимуть різнобічному вивченню феномену режисури балету на сцені й екрані. **Методологія дослідження**. Застосовано міждисциплінарний підхід, ґрунтований на використанні таких загальнонаукових методів, як: індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез, що сприяло опрацюванню широкої фактологічної бази екранного прочитання балетної творчості через формування особистісної свободи виконавця. Аргументацію унікальності режисури балету в контексті екранного мистецтва було забезпечено шляхом використання методів систематизації та узагальнення. Типологічний метод дав змогу розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного та сценічного мистецтва. Аналітичний і системний методи у своїй єдності стали в пригоді для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна.** Систематизація та розширення наукових уявлень про місце й роль екранної та сценічної режисури в системі гуманітарного знання на сучасному етапі розвитку суспільства. Визначення режисури як універсального різновиду художньо-естетичної, морально-етичної і виховної діяльності; в уточненні взаємовпливу та взаємозбагачення театрального й аудіовізуального мистецтв у розвитку режисерських прийомів. **Висновки**. Обґрунтовано, що творчість кінорежисерів розвиває і розширює знання про балетне мистецтво, дає поштовх для розвитку творчості балетмейстерів, балетних виконавців у сценічній площині, зокрема в продукуванні мюзиклів.

Ключові слова: режисура, балет, свобода, екранні мистецтва, сцена, балетмейстер, мюзикл.

Pogrebniak Galyna, *Doctor of Arts Studies, Associate Professor, Professor of the Larisa Khorolets Department ofDirecting and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

Ballet as a sense of personal freedom in the creative visions of modern directors

The purpose of the article. Comprehensive analysis and determination of the specifics of directorial techniques in depicting the formation of a free artistic personality by means of ballet and delineation of scientific vectors that will contribute to the versatile study of the phenomenon of ballet directing on stage and screen. **Research methodology**. The research uses an interdisciplinary approach based on the application of such general scientific methods as: induction, deduction, identification, complex art analysis, synthesis, which contributed to the development of a broad factual base of screen reading of ballet works through the formation of the performer's personal freedom. Argumentation of the uniqueness of ballet direction in the context of screen art was provided by using methods of systematization and generalization. The typological method made it possible to consider common artistic principles in the creative pursuits of masters of screen and stage art. Analytical and systematic methods in their unity became useful for studying the art history aspect of the problem. **Scientific novelty**. Systematization and expansion of scientific ideas about the place and role of screen and stage direction in the system of humanitarian knowledge at the current stage of the development of society. Definition of directing as a universal type of artistic-aesthetic, moral-ethical and educational activity; in clarifying the mutual influence and mutual enrichment of theatrical and audiovisual arts in the development of directing techniques. **Conclusions.** It is substantiated that the creativity of film directors develops and expands knowledge about ballet art, gives impetus to the development of creativity of choreographers, ballet performers in the stage plane, in particular, in the production of musicals.

Key words: direction, ballet, freedom, screen arts, stage, choreographer, musical.

© Погребняк Г. П., 2022

Актуальність теми дослідження. Відомо, що вже з перших років існування кіномистецтва кінематографісти намагались зафіксувати на плівку балетні чи то хореографічні номери. Так, зокрема, Т. Едісон ще далекого 1894 року зафільмував (для демонстрації кінетоскопом власного виробництва) сюжет «Танок змії» у виконанні танцівниці А. Уітфорд-Мур. Ж. Мельєс у 1899 році запросив до зйомок у фільмі «Попелюшка» італійську балерину П. Леньяні, використавши в ігровій експериментальній стрічці фрагменти з однойменного балету. Незважаючи на малорухливість знімальної камери й складності при синхронізації танцю і музичного супроводу, протягом усієї історії німого кінематографу митці здійснювали численні спроби включити хореографію, зокрема балет, у мистецьку тканину кінокартин.

При цьому значну частину екранних робіт протягом тривалої історії розвитку кіно присвячено формуванню творчої особистості засобами балету, становлення та розвитку її в професійній сфері сцени. Разом з тим існує низка фільмів, що викликають потребу проаналізувати та визначити майстерне відображення за допомогою екранних режисерських прийомів категорії свободи як здатності опановувати, передовсім молодою людиною, умов свого часом нестерпного буття, зберігати й розширювати можливості самобутності, самовизначеності, активно напрацьовувати потужну силу волі задля власного мотивованого вибору дій та вчинків у прагненні саморозвитку та самовдосконалення у сфері балетного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що різноманітні аспекти проблеми художньо-естетичного виховання особистості засобами хореографії, зокрема й формування в балеті особистісної свободи, представлено в публікаціях таких практиків і теоретиків балетного мистецтва, як: С. Бень, Т. Благова, М. Варзацька, Л. Виготський, В. Денисенко, О. Зав'ялова, І. Кощавець, О. Лань, О. Мартиненко, З. Макарова, О. Морозенко, Л. Павлішена, О. Плахотнюк, М. Погоріла, С. Спарджер, Ю. Станішевський, Е. Шумилова. Так І. Кощавець у статті «Естетичне виховання дітей засобами хореографії» артикулює думку про те, що нині в умовах постійних соціокультурних змін «чільне місце у виховному процесі посідає проблема всебічного й гармонійного розвитку молодої особистості, що поринає в суспільне життя», разом з тим «у формуванні естетичної і художньої культури особистості хореографічне мистецтво є найважливішим аспектом естетичного виховання. В роботі висловлено переконання, що «хореографія – це світ краси, руху, звуків, світлових фарб, костюмів, тобто світ чарівного мистецтва, а діти прагнуть побачити це на балетних виставах, у художніх альбомах, фільмах» [4]. Своєю чергою О. Лань у статті «Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу» наголошує на тому, «сьогодення вимагає від хореографа високий рівень мистецького погляду, здатність перетворити балетну виставу на майже інтерактивне дійство з потужним та духовним виховним потенціалом» [5], а це вимагає від балетмейстера високого рівня особистісної свободи. В роботі «Let's make Ukrainian ballet great again! Що не так з балетною освітою в Україні?» О. Морозенко, аналізуючи рівень балетної освіти в Україні, зазначає, що «в Україні страждає школа сучасного балету. Через це наші студенти не можуть повноцінно конкурувати на міжнародних конкурсах. Студенти успішно проходять етап класичного танцю і часто програють на етапі сучасної хореографії. Саме тому нам критично важливо омолоджувати педагогічний склад у балетних навчальних закладах, запрошувати туди прогресивних художніх керівників та, безперечно, постійно розвивати педагогів, які присвятили своє життя цій справі». Аналізуючи міжнародний досвід підготовки артистів балету, авторка вказує, що «топові світові школи балету будують свою роботу на тому, щоб постійно розширювати горизонти – вони проводять обміни студентами і викладачами, залучають іноземних фахівців, а студенти цих шкіл – постійні учасники міжнародних конкурсів». Дослідниця і водночас радниця директора зі стратегічних питань та міжнародних відносин Київського державного фахового хореографічного коледжу додає, що балетні «школи тримаються в тренді, забезпечують стабільну якість викладання, розвивають своїх студентів, тоді як в Україні з міжнародною складовою роботи балетних шкіл значно гірша ситуація. Міжнародна співпраця та обміни досвідом потребують бажання та додаткових зусиль керівництва, з одного боку, та фінансування – з іншого» [7].

Здійснивши аналіз досліджень і публікацій із заявленої теми, можемо констатувати, що роботи, котрі всебічно висвітлюють становлення і розвиток особистісної свободи в балетній творчості крізь призму екранної режисури практично відсутні, тож спробуємо

заповнити прогалину нашими науковими розвідками.

Мета статті полягає в необхідності розширити уявлення про можливості режисури у відтворенні особистісної свободи як однієї з універсальних категорій та характеристик людського буття в контексті балетного й екранного мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Виокремлюючи поняття особистісної свободи як загальнолюдської цінності, «без якої немислимий духовний прогрес як окремої людини, так і цивілізації загалом» [2, 136] і однієї з домінант авторської балетної та кінематографічної творчості, зосередимо нашу увагу на інтерпретації вказаного поняття у фільмі «Біллі Елліот» у режисурі відомого театрального діяча Стівена Долдрі. Символічним, на нашу думку, є слоган названого фільму: «Усередині кожного з нас є особливий талант, який чекає свого виходу назовні. Хитрість у тому, що треба знайти цей вихід». І цим талантом, що потужно проривається в особистісному виявленні, є шалене прагнення і здатність головного героя – Біллі Елліота – займатись балетною творчістю, тим самим долаючи життєві перепони в здобутті власної як внутрішньої, так і зовнішньої свободи.

Англійські кінематографісти пропонують глядачам просту й доступно викладену історію про запеклу боротьбу одинадцятилітнього хлопчика за власну свободу як сміливої талановитої людини (ще не розчарованої труднощами життя), де полем битви передовсім виступає його сім'я, а ще громада вигаданого шахтарського містечка Еверінгтон на півночі країни. На тлі невтішного горя – смерті матері, соціальної кризи, пов'язаної з кривавим страйком шахтарів, юний герой переживає ще й кризу самоствердження, що є нестерпним гальмом у його розвитку як особистості й виражається в запальних танцях на вулиці під музику T-Rex, оскільки саме через танець (що виникає ніби нізвідки, поза логічними мотиваціями, просто тому, що ходити, ступати, плестися по землі – болісніше, ніж танцювати [9]), відбувається його саморозкриття і виплеск стримуваних до того емоцій. Важливим як для драматургії стрічки, так і її блискучої режисури видається той факт, що кожний танок головного героя (а особливо в епізоді різдвяного танцю перед ошаленілим від люті батьком (Гері Льюїс), у якому юнак починає затято танцювати, стрибати й виробляти пекельні па, стрімко наступаючи в шаленому розвороті і на батька, і на кінопубліку), не є вставним номером, а, надаючи фільму можливості вийти на метафізичний рівень, є тим переконливим і водночас щасливим доказом сенсу життя Біллі, котрий обирає для себе особистісну свободу.

Дія фільму невипадково відбувається під час страйку, що робить випробовування та загартовування малолітнього героя ще складнішими. Так, чи не найяскравішим є епізод, котрий викликає бажання аналізувати його покадрово, а саме блискуче знята й змонтована погоня (котра відбувається на очах у титульного героя) за одним із лідерів профспілки, братом Біллі – Тоні Елліотом, який накиває п'ятами від цілої орди поліцейських, що оточили район. Поки слуги закону наступають на страйкарів, зловісно стукаючи гумовими палицями по щитах, герой уривається в чужі будинки, стрімко прошиває їх, дворики, кімнати, завішані білизною, щоб потрапити в тенета кінних поліціянтів. Ми ж нагадаємо, що стрічку недарма відзначать у майбутньому за кращу операторську роботу і монтаж. Ще одним ключовим екранним моментом є, приміром, ніби «пересічний» епізод, де Біллі, йдучи повз стіну щитів поліції й невимушено розмовляючи з подружкою про різні дрібниці, машинально постукує по них рукою, як це зазвичай роблять зі стіною будівлі. Тож у такий спосіб автори ненав'язливо натякають, що поліцейські кордони стали в соціумі шахтарського містечка буденністю.

Показово, що в авторів стрічки було бажання показати спільноту сильних чоловіків, з якої хлопчик намагається виринути, звільнитись від її впливу, а крім того, подолати широкий діапазон стереотипів. Тож, беручи потай від батька уроки класичного балету, хлопець таким чином намагається відчайдушно вирватись і визволитись від затхлої атмосфери провінційного містечка, що гнітить його як особистість. Він розуміє, що коли не зробить чогось важливого для свого саморозвитку, то назавжди залишиться жити так, як його старший брат (Джеймі Древен) і батько – пересічні шахтарі, що ледве зводять кінці з кінцями й не можуть активно впливати на свою долю. При цьому глядачі стають свідками того, що поступово батько героя – Джек Елліот, котрий спочатку категорично відкидає можливість навчання сина танцям (адже це вважається нечоловічою справою) якось побачивши, як танцює Біллі, змінює свою думку й розуміє, що хлопчик має здібності, і він повинен допомогти йому реалізувати його мрію, а тому й сам звільняється від заскорузлих суспільних упереджень і стереотипів [17],

прагнучи, як і син, свободи як усвідомленої необхідності [6, 260]. Тож у фінальній сцені стрічки доказом звільнення від стереотипів як Біллі Елліота, так і його батька, брата режисер обирає виконання вже дорослим героєм партії Лебедя (тієї самої, яку він жваво обговорював із нереалізованою у творчості викладачкою балетного класу Місіс Вілкінсон – Джулі Уолтерс) з «Лебединого озера» в адаптації Метью Борна, котру від класичної версії відрізняє те, що всі ролі грають чоловіки.

Відмітимо, що досвідчений театральний режисер, але дебютант у кіно – Стівен Долдрі проникливо розповідає засобами екрану й хореографії символічну історію, що дає потужний заряд життєствердної енергії, і може торкатися будь-кого, хто проходить через пошуки себе в боротьбі, через розкриття власного потенціалу в доволі складних обставинах [9]. В основу фільмової історії сценаристом Лі Холлом була покладена біографія відомого балетного виконавця родом з британської півночі – Філіпа Марсдена (його роботи як прем'єра Лондонського королівського балету кіноглядачі могли побачити в екранних версіях балетів «Аліса в країні чудес», «Марна пересторога», «Дон Кіхот», «Коппелія»), у сім'ї котрого чоловіки протягом кількох поколінь працювали на шахті. Дотичною до історії головного героя фільму виявилась і доля виконавця головної ролі – Джеймі Белла, що з шестилітнього віку починає професійно займатись класичним балетом (щоправда, згодом віддаючи перевагу степу), тим самим розвиваючи традиції своєї сім'ї (адже з балетом пов'язане життя його бабусі, матері, тітки та старшої сестри), проте саме матір спершу категорично забороняє синові навчатись хореографії [3], а згодом стає одним із хореографів стрічки. Прикметно, що, прагнучи особистісної свободи як своєрідного ціннісного орієнтира [2,141], Джеймі Белл приймає самостійне рішення стати актором та вже в дев'ятилітньому віці вступає до місцевої театральної школи, а згодом стає членом Національного музичного молодіжного театру (NYMT), британської мистецької фундації, яка надає молодим людям якісну допрофесійну освіту та сценічний досвід музичного театру [15]. Становлення театральної кар'єри юного виконавця відбудеться навіть раніше, ніж кінематографічної, адже його дебют на професійній сцені станеться в 1998 році в мюзиклі-пародії «Багсі Мелоун» (котрий К. Станіславська визначає як «сценічно-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, танцю))» [8,185], прикметною особливістю котрого було виконання всіх ролей дітьми.

Нагадаємо, що саме сценічний досвід (хоч і незначний, але вже наявний у житті талановитого підлітка), а також дивовижна пластика й уміння танцювати допомогли Джеймі Беллу виграти кастинг на головну роль (у 2000! конкурентів) у стрічці Стівена Долдрі «Біллі Еліот» у 1999 році [15]. В одному з інтерв'ю режисер стрічки згадував, що при виборі виконавця вся складність завдання постановника (на відміну від театрального) полягала в тому, щоби обрати з величезної кількості претендентів такого хлопчика, котрий би вмів танцювати (адже на пластиці та здатності юного актора рухатись тримається усе кінематографічне дійство), був наділений акторським талантом (бо ж фільм цілковито залежить від гри актора-дитини) та ще й хоч би приблизно відповідав віковій категорії головного 11-літнього героя (це саме той вік, коли можна вступати до Королівської балетної школи). Крім того, хлопчик повинен був мати ще й певні візуальні характеристики фотогенічного штибу, а саме бути схожим на жителя шахтарського містечка [3]. І режисер не помилився з вибором виконавця, затвердивши на головну роль саме Джеймі Белла, передовсім наділеного унікальним відчуттям ритму (на відміну від його конкурентів, що в основному відчували енергію музики), оскільки за цю роль актор-дебютант, створивши неймовірно живий, щирий, зворушливий образ свого сучасника, отримує низку престижних нагород, зокрема й приз «Видатна робота юного актора» від Національної ради кінокритиків США та премію британської академії кіно- і телемистецтва – BAFTA, на котру 2000 року номінувались володарі премії «Оскар» – всесвітньовідомі кіноактори Майкл Дуглас, Рассел Кроу, Джеффрі Раш, Том Хенкс [15]. Однак прикро, що попри той факт, що публіка вперше із захопленням зустріла Джеймі Белла в ролі балетного вундеркінда з британської глибинки Біллі Елліота, на екрані виконавець, що стрімко потрапив до плеяди найкращих акторів свого покоління і потужними кроками вибудовує кар'єру в Голлівуді, більше не танцює, а грає ролі, які підходять його акторському кумирові Джеймсу Діну [17].

Слід додати, що, пропускаючи головних героїв (образи котрих створили виконавці британської театральної школи) через горнило перешкод і демонструючи їх поступову трансформацію, Стівен Долдрі створює

самобутній фільм, котрий невипадково був номінований на неймовірну кількість престижних кінонагород по всьому світу (від премій національних академій, професійних фундацій до призів міжнародних кінофестивалів, зокрема й МКФ «Молодість») у десятках номінацій: за кращий сценарій, кращу режисуру, кращу операторську роботу, кращу роль другого плану, кращий художній фільм, кращий іноземний фільм, кращий дебют, кращий танок, кращий монтаж, краща музика тощо. Успіх названого фільму викликав бажання в театральних колах створити його сценічну версію, що є безпрецедентним випадком (бо ж зазвичай відбувається навпаки). У режисурі знову-таки Стівена Долдрі мюзикл «Біллі Елліот» на музику Елтона Джона (прем'єра якого відбулася в театрі Вест-Енда – «Victoria Palace» у травні 2005 року) став лондонським хітом, отримавши схвальні відгуки за вишукане музично-хореографічне рішення (хореографія, як і у фільмі, Пітера Дарлінга), що підкреслювало кінематографічну концепцію Лі Холла. Крім того, популярність британської сценічної постановки викликала до неї інтерес і в інших країнах, що потягло за собою розгортання своєї версії мюзиклу в Австралії (виробництво шоу відкрилося в Сіднеї 2007), Південній Кореї (прем'єра в Сеулі 2010), США (де прем'єра на Бродвеї, презентована тією самою творчою командою, що й у лондонській: Ієн Макнейл (декорації), Нікі Гіллібранд (костюми), Рік Фішер (освітлення) та Пол Ардітті (звук)) відбулася у жовтні 2008 року в Imperial Theatre [10]. Як і фільм, мюзикл «Біллі Елліот» був увінчаний цілою низкою нагород, серед яких найпрестижніші премії: Laurence Olivier, Drama Desk Award, Tony Award, Young Artist Award [11].

Отож, винахідливо й делікатно оповідаючи екранно-сценічну історію Біллі Елліота, режисер, зберігаючи об'єктивний погляд на світ, спробував відшукати у вчинках героїв, створених у блискучому акторському ансамблі, морально-етичні домінанти взаєморозуміння й довіри, терпимості й поваги, пристрасті й самовіддачі, котрі дозволили би висвітлити «сенс любові загалом як пошуку й віднайдення людиною жаданої цілісності – тілесної, духовної чи тілесно-духовної – цілісності, до котрої вона прагне» [6,350], й котру, як виявляється, не завжди і не кожному вдається здобути у своєму житті.

Щодо проблеми особистісної свободи як універсальної характеристики людського буття особливу увагу слід звернути на її висвітлення в індійському кінематогарафі, де ця категорія відображається через хореографію, зокрема балет. Нагадаємо, що в Індії існує сім видів класичного танцю, тоді як восьмий – боліно (в якому кожний жест, найтонший мімічний порух, емоція має свій сенс, розкриває прихований зміст) призначений саме для індійського кіномистецтва й має не менше значення ніж вербальна складова акторських образів. Прикметно, що в Індії навіть існує спеціальний трактат, в якому чітко розписано всю техніку міміки в танці, а саме: 36 різноманітних поглядів; 13 рухів голови; 6 рухів носом; 7 рухів брів тощо. Авторитетна дослідниця індійського кіно О. Бабій зазначає, що в Індії виходить у прокат «близько тисячі стрічок щороку – ідеться не лише про Боллівуд, а й про бенгальське кіно, переважна більшість фільмів якого – потужний артгаус». Авторка додає, що індійське кіно пропонує кінокартини на будь-який смак, при цьому зазначає, що ведучи мову про національну кінематографію будь-якої країни, слід пам'ятати, що кожна з них має свої особливості, зокрема, індійська має унікальну специфіку – в піснях і танцях. Критикеса акцентує на тому, що в індійському кіно, як правило, звучить пісня, чи пісня з танцем, яка, зазвичай, ілюструє дію на екрані. Тоді як чимало індійських кінематографістів вважають, що підтримка цієї специфіки й забезпечує збереження автентики індійської культури, її невмирущість [1].

Нині вставні хореографічно-пісенні номери в індійських фільмах (а по суті, музичні кліпи) зазнали досить серйозної трансформації. Адже, як вказує О. Бабій, «якщо раніше ми бачили сцени під дощем, у сарі десь серед гір і красивих пейзажів, то зараз це радше нагадує високоякісні кліпи естрадних зірок» [1]. Інший зріз традиційної індійської кінематографічної культури – класичний балет, що виступає сюжетотворчим елементом у режисурі фільму. Такою є, приміром, робота режисерки Суні Тарапоревали «Так, балет».

У фільмі оповідається щира та в чомусь наївна історія (до того ж базована на реальних подіях) про двох мумбайських хлопчаків, які, зрісши чи не на самому соціальному дні й долаючи опір батьків, відчайдушно намагаються віднайти свій життєвий шлях, присвятивши себе високому мистецтву класичного європейського балету. Слід наголосити, що в доволі примітивному (проте відвертому й доброчесному) драматургічно-режисерському рішенні суто індійські персонажі Асіф і Нішу, котрі ще й мають різні віросповідання (а до культури танцю це має

безпосереднє відношення), сказати б, розбавляються образом харизматичного американського хореографа-балетмейстера Сола Аарона. Він – відомий у минулому танцівник (що через вік виявився не потрібним у себе на батьківщині), у пошуку заробітку опинився в далекому Мумбаї, запрошений у балетну школу задля її більшої важливості та розбудови іміджу. Справжній професіонал своєї справи, Сол (у виконанні Джуліана Сендса), що зустрів на своєму віку значну кількість молодих танцюристів, які так і не зробили балетну кар'єру, власне, розгледів у названих вище юнаків балетний хист і неабиякий творчий потенціал і переконав-змусив їх рухатися до мистецьких висот класичного балету, таких не доступних у злиденній Індії. Показово що, використовуючи специфічний режисерський прийом, Тарапоревала вводить у наратив одного із дивних «персонажів» фільму – Мумбай – місто, де сама режисерка народилася, виросла і яке продовжує надихати її в особистому житті й професійній діяльності. При цьому введення в сюжет названої «дійової особи» (Мумбая) дає можливість мисткині дати запальному Солу Аарону притулок і дім та створити сприятливу платформу для розвитку балетних здібностей юних виконавців Нішу та Асіфа, конкурентів і друзів водночас [16].

Прикметною є історія створення фільму «Так, балет», що, власне, і наклало своєрідний відбиток на режисерські засоби, використані мискинею. Адже нагадаємо, що події названої ігрової стрічки були не лише базовані на реальних фактах, але й повнометражній картині «Так, балет» передував неігровий короткометражний (хронікально-документальний) фільм Суні Тарапоревали з такою самою назвою. Між ігровим та неігровим кінотворами (у фільмуванні названою режисеркою) є як схожість, так і навмисні відмінності, проте обидва об'єднує танець як унікальне динамічно-пластичне дійство, що оживає та надає виконавцеві свободи рухів, думок, поведінки. Так сюжет однойменного документального фільму 2017 року було зосереджено на танцюристах з робітничого класу Маніші Чаухані й Аміруддіні Шаху, які проходили навчання під керівництвом ізраїльського інструктора з балету на ім'я Єгуда Маор. Незважаючи на те, що герої неігрової стрічки походили з економічно неблагополучного середовища Індії, з дитячого віку не знали балет або західну класичну музикую і починали свої уроки відносно пізно, підлітки, попри складнощі в навчанні, таки досягли успіху під опікою Маора. Зрештою, вони, прагнучи свободи саморозвитку, самовираження, долаючи власні технічні невправності у володінні балетною технікою пройшли виснажливий кастинг та були відібрані для Орегонського балетного театру в США. З тих пір Чаухан повернувся до Мумбаї, а Шах вступив до Королівської школи балету в Лондоні. При цьому в повнометражному ігровому фільмі «Так, балет» Маніш Чаухан грає Нішу, вигадану версію його справжнього «я». В одному з інтерв'ю Маніш Чаухан зізнавався, що йому (виконуючи настанови режисерки), вже професійному артисту балету, довелося прикидатися й демонструвати свої невправності в балетній техніці. Сама ж мисткиня зазначала, що, вдаючись до реалізації власних режисерських засобів, «дуже уважно ставилася до того, що балет повинен бути правильним», і фільм знайшов визнання за межами Індії, де поціновувачі знаються на балеті». Показаво, що з цією метою вона залучила Сінді Журден, досвідчену артистку балету, яка й донині живе і працює в Мумбаї [16].

У підсумку можемо констатувати, що у зворушливому і бадьорому фільмі Суні Тарапоревали «Так, балет», майстерно зітканому із соковитих та запальних музичних моментів, доволі рішуче ламаються стереотипи щодо традиційного використання хореографії, зокрема балету (як мистецтва вишуканої краси та і дивовижної чистоти руху, єдності динаміки та витонченої рівноваги) в індійському кіно, що сміливо розсовує межі усвідомленого та вільного буття людини передовсім у мистецькому світі. Тоді як індійські виконавці справді дивують і переконливо доводять, що класичний балет з його сакральною мовою високого мистецтва може бути навдивовижу органічним у багатонаціональному розмаїтому стильовому кінематографічному середовищі Індії.

У фільмі «Танець-спалах» (1983) – режисура Едріана Лайна – вісімнадцятилітня Алекс Оуенс (Дженніфер Білз) мріє досягнути особистісної свободи, ставши професійною балериною (беручи уроки балетної техніки у знаменитої балерини Ханни Лонг), а до того вдень вона – зварювальниця на сталеливарному заводі в Піттсбурзі, а вечорами – танцівниця у барі Mawby's. Кінематографічна історія танцівниці, що прагне свободи вибору відповідно до своїх бажань (як і у фільмі «Біллі Елліот») базується на реальній історії відомої балерини Морін Мардер, котра подібно до героїні стрічки тривалий час прагнула вступити

до престижної балетної школи, зокрема при Пенсільванській консерваторії [14]. Фактично автори фільму (не особливо переймаючись оригінальними способами екранної оповіді) розповідають невигадливу історію про невпевнену в собі дівчину, яка, мріючи про сценічну кар'єру, намагається іти до своєї мрії, але, побоюючись невдач, постійно уникає демонстрації власних здібностей досвідченим фахівцям. Однак «несподівано» її життя перетворюється на казку, в якій з'являється Нік Герлі (Майкл Нурі) – багатий красень-«принц», що опікується талановитою дівчиною і допомагає перетворити її мрію про балетну школу на реальність. Тож по суті глядачеві пропонують таку собі історію балерини-Попелюшки, яка з волі долі стає принцесою. Попри стриману реакцію критики на доволі пересічну стрічку, де ще й домінувало тьмяне освітлення (що частково пояснюється присутністю дублера в кадрі – французької актриси Марін Джехан, котра виконувала більшість танців головної героїні), а фінальний стрибок у танці титульної героїні під час прослуховування був виконаний професійною гімнасткою Шерон Шапіро [13], глядачі зустріли її із захопленням. Можливо, це й сприяло з'яві сценічної адаптації фільму через багато років, адже 2008 року в Королівському театрі британського Плімуту відбулася прем'єра мюзиклу Flashdance The Musical, де автором сценічної версії виступив Том Хедлі (сценарист фільму «Танок-спалах»), а хореографом – Арлін Філліпс, що також брав участь у постановці балетних номерів стрічки [12]. Прикметно, що, попри присвяту фільму балетній творчості й темі пошуку особистісної свободи митця в танці, визнання американських кіноакадеміків здобула його основна музична тема – пісня What a Feeling у виконанні Айрін Кара, композитора Джорджо Мородера, що отримав свого другого «Оскара» за «Кращу оригінальну пісню» й був удостоєний двох премій Голлівудської асоціації іноземної преси «Золотий глобус».

Наукова новизна статті. Вперше феномен балету як сенсотворчого фактора формування мистецької особистості розглянуто крізь призму екранної режисури. Визначено та проаналізовано оригінальні режисерські прийоми, що застосовуються в аудіовізуальному мистецтві задля популяризації балетного сценічного дійства в широкому глядацькому соціумі.

Висновки. У підсумку наших розмислів зазначимо, що талановиті режисери – Стівен Долдрі, Суні Тарапоревала, Едріан Лайн – аналізованих нами фільмів («Біллі Елліот», «Так, балет», «Танець-спалах») своєю творчістю доводять, що балет володіє тією свободою і самобутньою експресією, що справляє потужний вплив на морально-етичну, естетичну й трансцендентну природу особистості та дозволяє максимально розкрити межі усвідомленого й вільного буття людини у світі. При цьому людина, яка танцює, наділена унікальною здатністю мислити рухом, що є одним із проявів внутрішньої особистісної свободи.

Література

1. Бабій О. В Індії щороку виходить близько тисячі стрічок. URL: http://litakcent.com/2021/03/15/olena-babiy-v-indiyi-shhoroku-vihodit-blizko-tisyachi-strichok/ (дата звернення: 03.08.2022).
2. Братерська-Дронь М. Т. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі. *Мистецтвознавство України* / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. 2009. Вип. 10. С. 137–143.
3. За кадром фильма «Билли Эллиот». URL: https://www.youtube.com/watch?v=b3jPEtbMN9o (дата звернення: 05.08.2022).
4. Кощавець І. Естетичне виховання дітей засобами хореографії. URL: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2014/39/41.pdf (дата звернення: 06.08.2022).
5. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z vykorystanniam pryyomiv-suchasnoho-performansu.pdf (дата звернення: 06.08.2022).
6. Малахов В. Етика. Київ : Либідь,2000. 384 с.
7. Морозенко О. Let's make Ukrainian ballet great again! Що не так з балетною освітою в Україні? URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2022/01/5/247065/ (дата звернення: 05.08.2022).
8. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.; іл.
9. Billy Elliot. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/billy_elliot/ (дата звернення: 13.08.2022).
10. Billy Elliot – The Musical to open at the Imperial Theatre on 16 Oct. URL: https://www.newyorktheatreguide.com/news-features/billy-elliot-the-musical-to-open-at-the-imperial-theatre-on-16-oct (дата звернення: 04.08.2022).
11. Bill and Lee's excellent adventures. URL: https://www.scotsman.com/news/bill-and-lees-excellent-adventures-2465526 (дата звернення: 06.08.2022).
12. Flashdance Debuts in Plymouth, Sweeney Shouts | What's on Stage News | Whatsonstage. URL: http://www.whatsonstage.com/index.php?pg=207&story=E8821202487573 (дата звернення: 11.07.2022).
13. Flashdance,' 30 Years Later: B-Boy Recalls Girling Up for Final Scene. URL: https://www.yahoo.

com/entertainment/blogs/movie-talk/flashdance-30-years-later-b-boy-recalls-girling70107851.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly9ydS5 (дата звернення: 02.08.2022).

14. Hoofers Hidden in the Shadows Dream of the Limelight. URL: https://people.com/archive/hoofers-hidden-in-the-shadows-dream-of-the-limelight-vol-21-no-13/ (дата звернення: 03.07.2022).

15. Jamie Bell. URL: https://www.filmportal.de/person/jamie-bell_8b38f1f70d0d43bfa2edc34a74f2bd67 (дата звернення: 03.07.2022).

16. Nandin Ramnath. In Netflix film 'Yeh Ballet', two male ballet dancers find their feet and leap for the sky. URL: https://scroll.in/reel/953602/in-netflix-film-yeh-ballet-two-male-ballet-dancers-find-their-feet-and-leap-for-the-sky (дата звернення: 09.07.2022).

17. Two Indies, «King Kong», Green Day Clip: Jamie Bell's a Long Way From «Billy Elliot». URL: https://www.mtv.com/news/2kci8h/two-indies-king-kong-green-day-clip-jamie-bells-a-long-way-from-billy-elliot (дата звернення: 08.08.2022).

References

1. Babii, O. V Indii shchoroku vykhodyt blyzko tysiachi strichok. Retrieved from: http://litakcent.com/2021/03/15/olena-babiy-v-indiyi-shhoroku-vihodit-blizko-tisyachi-strichok/ [in Ukrainian].

2. Braterska-Dron, M. T. (2009). Interpretatsiia problemy svobody v kinematohrafi. Mystetstvoznavstvo Ukrainy. Instytut problem suchasnoho mystetstva AMU Zbirn. nauk. prats. Vyp.10. S.137 –143[in Ukrainian].

3. Za kadrom fylma «Bylly Эllyot». Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=b3jPEtbMN9o [in Russian].

4. Koshchavets, I. Estetychne vykhovannia ditei zasobamy khoreohrafii. Retrieved from: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2014/39/41.pdf [in Ukrainian].

5. Lan, O. Praktyka rezhysury odnoaktnoho baletu z vykorystanniam pryiomiv suchasnoho performansu. Retrieved from: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z-vykorystanniam pryyomiv-suchasnoho-performansu.pdf [in Ukrainian].

6. Malakhov, V. (2000). Etyka. Kyiv: Lybid. 384 s. [in Ukrainian].

7. Morozenko, O. Let's make Ukrainian ballet great again! Shcho ne tak z baletnoiu osvitoiu v Ukraini? Retrieved from: https://life.pravda.com.ua/columns/2022/01/5/247065/ [in Ukrainian].

8. Stanislavska, K. I. (2016). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia; vyd. druhe, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM, 352; il. [in Ukrainian].

9. Billy Elliot. Retrieved from: https://www.vokrug.tv/product/show/billy_elliot/ [in English].

10. Billy Elliot – The Musical to open at the Imperial Theatre on 16 Oct. Retrieved from:: https://www.newyorktheatreguide.com/news-features/billy-elliot-the-musical-to-open-at-the-imperial-theatre-on-16-oct [in English].

11. Bill and Lee's excellent adventures. Retrieved from: https://www.scotsman. com/news/bill-and-lees-excellent-adventures-2465526 [in English].

12. Flashdance Debuts in Plymouth, Sweeney Shouts | What's on Stage News | Whatsonstage. Retrieved from: http://www.whatsonstage.com/index.php?pg=207&story=E8821202487573 [in English].

13. Flashdance,' 30 Years Later: B-Boy Recalls Girling Up for Final Scene. Retrieved from: https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/movie-talk/flashdance-30-years-later-b-boy-recalls-girling 70107851.html?guccounter=1&guce_referrer= aHR0cHM6L y9ydS5 [in English].

14. Hoofers Hidden in the Shadows Dream of the Limelight. Retrieved from: https://people.com/archive /hoofers-hidden-in-the-shadows-dream-of-the-limelight-vol-21-no-13/ [in English].

15. Jamie Bell. Retrieved from: https://www.filmportal.de/person/jamie-bell_8b38f1f70d0d43 bfa2edc34a74f2bd67 [in English].

16. Nandin Ramnath. In Netflix film 'Yeh Ballet', two male ballet dancers find their feet and leap for the sky. Retrieved from: https://scroll.in/reel/953602/in-netflix-film-yeh-ballet-two-male-ballet-dancers-find-their-feet-and-leap-for-the-sky [in English].

17. Two Indies, «King Kong», Green Day Clip: Jamie Bell's a Long Way From «Billy Elliot». Retrieved from: https://www.mtv.com/news/2kci8h/two-indies-king-kong-green-day-clip-jamie-bells-a-long-way-from-billy-elliot [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 792
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269401

Цитування:
Донченко Н. П. Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 150–155.

Donchenko N. Historical Perspective of Role System Functioning in the Process of Actor's Role Image Creation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 150–155 [in Ukrainian].

Донченко Наталія Петрівна,
професор, професор Навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
https://orcid.org-0000-0003-1484-6800
donchenko.nata1@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ФУНКЦІОНУВАННЯ СИСТЕМИ АМПЛУА В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРОМ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ РОЛІ

Мета роботи – висвітлити та охарактеризувати художньо-естетичну доцільність амплуа як способу існування актора драматичного театру в образі ролі в різні історичні періоди. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні функціонального методу для визначення пізнавально-смислової категорії амплуа в майстерності виконавця, його прагматичних характеристик як принципу організації ефективності художньої творчості актора над роллю; мистецтвознавчого методу – для аналізу ідейно-естетичної цінності способу амплуа у відтворенні образу персонажа драматургічної форми; компаративного методу – для здійснення порівняльного аналізу продуктивності амплуа у творчості актора та його класифікаційного орієнтиру за певними ознаками; аксіоматичного методу – для узагальнення сталих уявлень творчої доцільності використання амплуа в процесі створення ролі, його художньої цінності; культурно-історичного методу для ключового розуміння критеріїв артистизму у виконавській діяльності майстрів амплуа в різні історичні періоди. **Новизна дослідження** полягає в комплексному аналізі амплуа як способу існування актора в ролі, його ефективності, результативності та естетичної цінності в сценічній діяльності виконавця певного рольового матеріалу. **Висновки.** З появою реформаторської режисури театральне мистецтво зазнало глобальних змін у структуризації творчої майстерні актора, розширивши його діапазон артистичного виконавства, який був конкретно спрямований на розвиток індивідуальності виконавця загалом, його внутрішньої і зовнішньої техніки сценічної творчості, а не на акцентування артистизму на зовнішніх природних даних актора, які раніше були передбачені амплуа. І це спонукало переміщення категорії амплуа як мистецької цінності на другий план і затвердило артистичну ігрову функцію як широкомасштабність експресії виконавства. Амплуа як спосіб існування актора в ролі втрачає сьогодні свою багатовікову театральну практику, але не полишає деякі типи сценічних підмосток сучасного театрального мистецтва.

Ключові слова: актор, театр, амплуа.

Donchenko Natalia, *Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Educational and Scientific Institute of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Historical Perspective of Role System Functioning in the Process of Actor's Role Image Creation

The purpose of the article is to highlight and characterise the artistic and aesthetic expediency of the role as a way of an actor's existence in a dramatic theatre in the image of a role in different historical periods. **The research methodology** consists in using the functional method to determine the cognitive-semantic category of the role in the performer's skill, their pragmatic characteristics as a principle of organising the effectiveness of the actor's artistic creativity over the role. The art history method has been applied to analyse the ideological and aesthetic value of the role method in reproducing the character's image in a dramatic form. The comparative method enabled the conducting of the comparative analysis of the role performance in the actor's work and its classification reference by certain criteria. The axiomatic method has been used to generalise the well-established ideas of the creative expediency of using a role in the process of role creating and its artistic value. The cultural and historical method made it possible to understand the criteria of artistry in the performing activity of role masters in different historical periods. **The novelty of the research** consists in a comprehensive analysis of the role as a way of an actor's existence in a role, their effectiveness, efficiency, and aesthetic value in the performer's stage activity of a certain role material. **Conclusions.** With the advent of reformatory directing, the theatrical art underwent global changes in the structuring of the actor's creative workshop, expanding their range of artistic performance. That artistic performance was specifically aimed at developing the performer's individuality as a whole, their internal and external technique of stage creativity, and not at emphasising artistry on the actor's external natural data, which were previously predicted lineage. And this prompted the shifting of the role category as the value of art to the background and approved the artistic playing function as a large-scale performance expression. The role as a way of an actor's existence in a role loses its centuries-old theatrical practice, but does not leave some types of stage for contemporary theatrical art.

Key words*:* actor, theatre, role.

© Донченко Н. П., 2022

Актуальність теми дослідження. Кінець XIX – початок XX століття розпочав доленосну, епохальну реформацію сценічного мистецтва, доктриною якого стала режисура зі своїми новітніми прийомами й операціями пізнання та практичного перетворення драматургічної форми в контексті інноваційних засобів ідейно-емоційної виразності, смислового трактування сценічного твору й розробки ефективних методів розкриття внутрішнього світу дійової особи в роботі актора над образом ролі. «По-перше, ми прагнемо вивільнитися від еклектизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, у чому полягає специфіка театру і чого не можна скопіювати або калькувати у видовищах іншого типу. По-друге, наші пошуки зосереджені навколо того, що ми вважаємо сутністю театру як мистецтва, тобто навколо координат глядач – актор, духовна та структуральна техніка актора, – мають характер тривалих досліджень» [2, 13].

Феномен артистизму в майстерності виконавця ролі в мистецтві театру являє собою аксіопостулат у віртуозності та знаковості високого професіоналізму. Досконалості, багатогранної дієвості артист досягає завдяки поетапному відтворенню всіх функціональних елементів, характерних виразних елементів і смислових ознак партитури ролі. Пошук ефективних методів і засобів роботи над роллю був і є актуальною проблемою в сценічній діяльності її майстра – виконавця певного ігрового матеріалу. Альтернативою до зазначеного залишається проблема відтворення оригінального образу персонажа крізь призму амплуа, яке було повноправним володарем протягом усієї історії існування сценічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми створення універсальної моделі артистичного ансамблю театру, ігрової постаті кожного сценічного індивіда, знайдення ефективного інструментарію смислового існування актора в ролі, ідейного, емоційно-виправданого ексцентризму у виконавстві відтворення оригінального образу персонажа крізь призму амплуа розглядав корифей української сцени М. Кропивницький у листуванні з А. Марковичем та в листі до редакції газети «Одеський вісник»; В. Василько у своїх спогадах характеризував майстерність амплуа Мар'яненка – актора театру Садовського. У стилістичному векторі нового покоління драматургів, що створило певний тип різноманітних персонажів проблему амплуа розглядав французький режисер А. Антуан у своїй програмі «Вільного театру». До функціонування системи амплуа в процесі створення актором образу ролі звертався і Лесь Курбас, про що зазначено в його протоколах режисерських практик. Режисер-драматург Б. Брехт у своїх дослідженнях системи амплуа не мав постійного міркування про професійні якості цього способу. Питання про доцільність способу амплуа актора, категорію амплуа в театральній концепції, принципи класифікації амплуа, аналіз виникнення у XX столітті нових амплуа з класовою ознакою певного державного устрою, модель форми амплуа та загалом амплуа як спосіб існування актора в ролі, естетичну категорію цього казусу або феномену, на жаль, сучасні науковці України дослідили не достатньо.

Мета роботи – висвітлити й охарактеризувати художньо-естетичну доцільність амплуа як способу існування актора драматичного театру в образі ролі в різні історичні періоди.

Виклад основного матеріалу. Театр, його публічність і видовищність незмінно залишалися на чолі всіх прогресивних ідей і суспільних проблем кожного державного устрою країн світу. І ця домінанта театрального мистецтва у вирії політичних, економічних та інших важливих подій висувала перед митцями вирішення питання образу відповідного героя свого часу з певними моральними якостями та антагоніста конкретної характерної особи. Так виникав необхідний зовнішній формат сценічного ідеалу й злодія відповідно до потреб глядача і склалася практика існування актора в ролі у форматі амплуа.

Родоначальником чіткої системи функціонування амплуа у створенні художнього образу ролі став французький театр класицизму. Система амплуа мала стійку життєздатність на театральних підмостках до кінця XVIII століття. Великий вплив на систему амплуа здійснив німецький театр. Саме від нього походить більша кількість визначень категорій амплуа: жіночі ролі, пристойні ролі, ролі слуг тощо.

Дослівний переклад слова «амплуа» з французької мови означає «посада». У мистецтві театру – фах, спеціалізація професійної діяльності актора у відтворенні сценічного життя певного типу, особи-персонажа за драматургічним матеріалом або інсценізацією літературного твору, що «охоплює однорідні ролі, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним актора; відносно

стійка відповідність психофізичних даних актора виконуваним ролям [5, 93].

Поняття «амплуа» не потрібно плутати з поняттям «тип». Амплуа – це спосіб існування актора в ролі, а тип (типаж) – це персонаж, певна дійова особа, яка «має заздалегідь відомі публіці фізичні або моральні характеристики, зафіксовані літературною традицією. Тип являє собою якщо не індивідуальність, то принаймні роль, що характеризується тим чи іншим станом або вадою» [11, 424]. Також нічого спільного немає між зовнішньою характерністю образу та амплуа. Зовнішня характерність має стосунок до запропонованих обставин дієвості ролі: ментальність, вік, фізичні недоліки, соціальний статус. Це те саме, що провести паралель між амплуа, іміджем та епатажем, що стало модним у сучасному театральному світі. Одне пов'язує ці форми – штамп зовнішньої поведінки і внутрішнього самопочуття.

Французький просвітник і філософ Дені Дідро у своїй книзі «Парадокс про актора» близько двох століть тому логічно вмотивовано вказав на вирішення проблеми природи та закономірності сценічної творчості, ролі актора в цьому процесі, складових його професійної діяльності і стверджував, що «середніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості» [3, 24]. Цей його постулат деяка акторська спільнота сприйняла як вказівку на творчу діяльність у форматі амплуа.

Сконцентруємо увагу на деяких термінах, що сформувалися за період існування театральної справи, зокрема «амплуа актора» та «амплуа ролі». Амплуа актора має знакову конкретність рольового матеріалу, який відповідає його творчим даним. А амплуа ролі – заздалегідь всеоб'ємна характеристика певної дійової особи. Амплуа актора має первинне значення, і йому, безумовно, підкорюється амплуа ролі, встановленої літературно-художньою формою. Ці два поняття в сценічній творчості актора одночасні та об'єднують зерно ролі і її надзавдання. «Перебування в одному колективі з Панасом Карповичем Саксаганським мало велике значення для формування творчого профілю Василько-актора. <…> Висока героїка – не моя стихія, – не раз казав Василь Степанович, – зовнішні мої дані наче пасують для героїчних ролей, але внутрішні тяжіють до гумору, до лірики, навіть до драми, але не до високого героїчного пафосу» [9, 14]. Отже, імплементація амплуа ролі за класифікаційним орієнтиром жанрових ознак та конкретизацією характеристики персонажа підпорядкована алгоритму амплуа артиста як способу ігрової дії, його сценічному функціонуванню.

З перших кроків заснування стародавнього театру Греції виникає амплуа як модель виконання ролі, що має певні межі амплітуди майстерності. Атрибутом амплуа стає маска як зовнішній інструмент визначення категорії персонажів відповідно до жанрових ознак трагедії та комедії, що виражали смуток або радість. Згодом ці маски стали емблемою світового театрального мистецтва. «Приміром, театральна маска-предмет (накладка на обличчя) дає можливість акторові створити узагальнений образ, виразити універсальну емоцію. Емблематика такої маски допомагає розпізнавати певні групи персонажів. Наприклад, саме так було в античному театрі, де маска, яка плаче, і маска, яка сміється, стали символами трагічних і комічних персонажів. З плином століть гра актора в масці не обмежувалася статичними позами та застиглою гримасою обличчя, бо він почав вивільнюватися з обладунків маски, ставав пластичним і рухливим. Відтак грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчям, бо маскою стало все тіло актора» [1, 175].

Тут доцільно провести аналогію з театральним мистецтвом епохи Римської імперії, а саме із самодіяльним театром ателлани, де, до речі, поняття «самодіяльний» у римському значенні не визначає достеменно його аматорство, у цьому театрі виступали й відомі професійні актори того часу. Основним репертуаром театру ателлани були фарсові мініатюри в дусі буфонади та стилю бурлеск. В ателлані були чотири постійні маски: блазень і ловелас Макк (Maccus); дурень-чванько Буккон (Bucco – «щока»); старий дурень Папп (Pappus); горбатий псевдовчений, пройдисвіт Доссенн (Dossennus, від dorsum – «горб»). Акторами були не професіонали, а аматори. Вони актуалізували зміст п'єси, висміюючи окремих осіб, гостро критикували державні порядки (за що зазнавали жорстоких переслідувань). Типологічно спорідненими з образами-масками давньоримської драми є національні фольклорні образи: німецький Ганс Вурст, чеський Кашпарек, а також деякі образи-маски українського вертепу [4].

У прадавніх грецьких театрах актори, що виконували функції трагедійного дієвого персонажа ніколи не грали роль сценічного образу комедії. Функціональними обов'язками артиста античного театру було виконання

певних амплуа: героя, що являв собою центральну постать п'єси і відповідав за розвиток сюжетної лінії дії та визначення конфлікту; персонажів, які не очолювали низку подій і не мали впливу на побудову драматичних колізій; вісників, що грали ролі повідомників про дієві перипетії, які відбувалися поза сценічною дією, вказаних у авторському тексті постановника.

У період Середньовіччя в класифікаційному орієнтирі амплуа спостерігаються суттєві зміни. Спеціалізація артиста доповнюється співаками-оповідачами, трубадурами, жонглерами тощо.

Згодом на підмостках європейської сцени з'являється амплуа блазня-простака. Фундаментально по цей час це амплуа вкоренилося в комедії дель арте за допомогою сталих масок персонажів з постійною театральною функцією дійових осіб у всіх драматургічних колізіях. В іспанському театрі протягом двох століть (XVI–XVII ст.) панувало амплуа характерних дійових осіб похилого віку, вихователів, компаньйонів, посередників любовних інтриг та ін.

Французький театр класицизму поповнився постійними персонажами королів, коханців, яких за покликанням амплуа системно грали одні й ті самі актори. Театр Європи в кінці XVII століття створив консервативну дієвість амплуа персонажів, насамперед героя, навколо якого і розвивалася драматургічна дія. Треба зазначити, що образ цієї особи залежав від класифікаційного орієнтиру плану вистави та вікового різновиду амплуа.

Актори театру арабського Сходу свого часу плекали образи ролі широким гіперболізованим мазком, створюючи не характери, не індивідуальності, а типи. У кожного персонажа був свій костюм, свій грим, спочатку навіть своя маска, що з перебігом часу зникла з підмостків сценічної майстерності. Техніку акторської гри арабського театру можна визначити як перебільшене удавання, тобто гіперболізовану демонстрацію типових даних. Згодом актори арабського Сходу перейшли до більш високого ступеня артистизму, але одночасно набули рис виконавства майданного ярмаркового театру з перебільшеною активізацією глядача та участю його в театральній дії. Функціонування системи амплуа у створенні сценічного образу ролі в японському та китайському театрах і сьогодні залишаються незмінними. Так, наприклад, у японському театрі Но всі виконавці рольового матеріалу – лише чоловіки. Загалом у театрах цих країн перехід актора з одного амплуа в інший не практикують.

У 1880 році в українському театральному житті відбулися зміни щодо введення відповідних норм сценічного артистизму, «про яке 22 грудня Марко Кропивницький у листі до А. В. Маркович писав: «У великих трупах, наприклад, в імператорських, якщо ви хоч скільки-небудь спостережливі, зустрівши актора навіть на вулиці, можете визначити його амплуа (так як у великих трупах на кожне амплуа є спеціальний актор), це правильно! Граючий лиходіїв: вираз обличчя звірячий, їжаком хода, погляди спідлоба тощо. Драматург і трагік – вічно похмурі, зітхаючі, погляд презирливо-іронічний або жалісливий тощо. Простак – вічно каламбурить, жартує, дурить, анекдоти збирає і сам пише» [5, 97–98].

В українському театрі корифеїв амплуа мало зовсім інший принцип у роботі актора над створенням образу ролі. Так, наприклад, М. Садовський не звужував межі виконавства тільки героя-коханця, яким відповідали його внутрішні та зовнішні дані. Він був одночасно і яскраво характерним артистом. «Про широту акторського діапазону М. Л. Кропивницького, його надзвичайну майстерність у типізації сценічних образів та неповторність цих образів маємо такі відгуки <…> – він вражає нас у драмі та комедії і захоплює в опереті. Не часто зустрічається така різносторонність! Бездоганна декламація, дивовижно вірне розуміння ролі, правдивість у передачі всіх зовнішніх і внутрішніх рухів, сповнена правди і життя гра і, що найважливіше, – глибоке розуміння типу, що виявляється в здатності відтворювати його» [8, 35].

Влучно щодо гри корифеїв української сцени і вистави «97» Куліша в харківському театрі зазначав Л. Курбас у своїх лекціях з практики сцени про зв'язок театру із сучасністю. «Театр Саксаганського, Кропивницького – це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили, а це такий епігонський театр, де коханець грає як коханець, дядько – як дядько, нема побуту, винайденого десь – не те, що робив Кропивницький: він брав з гущі життя. А тут – просто за штампом. Тут чисто театральні абстракції» [7, 23].

Принцип системи функціонування амплуа у сценічній діяльності актора в процесі створення образу ролі торкнувся і реформатора сценічного мистецтва Леся Курбаса. «Амплуа – це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості щодо фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним

характером реагування на певні завдання ситуації. Точного розмежування амплуа акторського не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік знайти своє амплуа» [5, 100].

З появою у XX столітті реформаторських ідей у режисурі, нових драматичних творів, з'являються персонажі нових соціальних типів, які відкидають потребу класифікаційного орієнтиру на життєві типи осіб, що напряму заперечує поділ акторської сценічної діяльності на амплуа. Про це не раз зазначали майстри сценічного мистецтва – Б. Брехт, А. Антуан та ін. А. Антуан у своєму Théâtre libre при проведенні радикальних змін у сценічному мистецтві відразу відмовився від системи амплуа в процесі створення актором образу ролі. Головною метою режисера стає психологічне трактування характерів персонажів, побудова живої взаємодії акторів у ролі. Антуан детально відпрацьовував кожну характерну рису майбутнього художнього образу ролі, роблячи акцент на ідентифікації сценічного обличчя персонажа.

Сталої думки щодо використання системи амплуа у виконавчій майстерності актора дотримувався англійський режисер Гордон Крег, який вважав актора «надмаріонеткою». «Актор же сприймає життя як фотоапарат і намагається створити образ, що змагався б із фотокарткою. Він ніколи не мислить про своє мистецтво як про дещо схоже, наприклад, на музику. Він прагне імітувати натуру. Лише зрідка він за допомогою свого єства намагається щось винайти і ніколи не мріє про творчість. <…> Пам'ятайте таку істину: крім вашого обличчя і фактури існує і дещо інше, що ви можете використовувати й легше за все контролювати <…>. Іншими словами, тільки маска – єдино вірний засіб передати експресію духу через експресію обличчя» [6, 56; 6, 95].

Загалом амплуа – це своєрідна категорія відображення особистості, її ідентифікації як позитивної або негативної дійової особи. Так, наприклад, французький театральний режисер Жак Копо при створенні власного театру, його театральної трупи керувався лише критеріями відбору на посаду майбутнього актора відповідно до його зовнішніх даних, тобто, як він вважав, амплуа. Ж. Копо заздалегідь передбачив обрання в акторський ансамбль десять-дванадцять акторів, відповідно до амплуа. Зі спогадів режисера дізнаємося, що амплуа Сюзани Бінг, яка одразу вразила Ж. Копо голосом та стриманістю гри, включало в себе інженю та молоду першу коханку. Амплуа Бланш Альбан «з її зовнішністю знатної дами, – м'якою чарівністю, холоднуватою грацією» [10, 105].

Історія сценічного мистецтва в роботі актора над роллю складається з двох радикально протилежних естетичних категорій виконавської майстерності: «перший – здатний виконувати лише деякі ролі, що відповідають його амплуа або характеру обдарованості, тоді як другий – універсальний виконавець, що повністю поглинутий роллю, професіонал сцени. Подібне визначення збігається не з трактуванням актора як драматичної функції, протагоніста, а актора у визначенні «професіонал» як соціальної ролі, покликання до відповідного роду діяльності в силу особистісних відмінностей, а саме – особливої емоційності, відчутною поза сценою» [11, 34–35]. Отже, синтетичність, різноплановість, експресія, органічність – домінуючі критерії майстерності сучасного актора театру.

Новизна дослідження полягає в комплексному аналізі амплуа як способу існування актора в ролі, його ефективності, результативності й естетичної цінності в сценічній діяльності виконавця певного рольового матеріалу.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, ми дійшли висновку, що з появою реформаторської режисури театральне мистецтво зазнало глобальних змін у структуризації творчої майстерні актора, розширивши його діапазон артистичного виконавства, який був конкретно спрямований на розвиток індивідуальності виконавця загалом, його внутрішньої і зовнішньої техніки сценічної творчості, а не на акцентування артистизму на зовнішніх природних даних актора, які раніше були передбачені амплуа. Це спонукало переміщення категорії амплуа як мистецької цінності на другий план і затвердило артистичну ігрову функцію як широкомасштабність експресії виконавства. Амплуа як спосіб існування актора в ролі втрачає сьогодні свою багатовікову театральну практику, але не полишає деякі типи сценічних підмостків сучасного театрального мистецтва.

Література

1. Бойко Т. А. Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 174–178.

2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.

3. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 146 с.

4. Зварич В. З. Ателлана. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Ателлана (дата звернення: 16.06.2022).

5. Клековкін О. Theatrica / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

6. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 320 с.

7. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.

8. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ : Мистецтво, 1953. 181 с.

9. Недзвідський А. В. Василь Василько: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1981. 116 с.

10. Copeau J. Registres VI: L'École du Vieux-Colombier / ed. Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2000. 460 p.

11. Pavis Patrice. Dictionnaire du théâtre / par Patrice Pavis ; préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod,1997. Vol. 1. 447 p.

References

1. Boyko, T. A (2021). Mask in Ukrainian theatrical art: national aesthetic and artistic parameters. Performing arts: dominating the problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, graduate students and undergraduates. Kyiv: Ed. Center KNUKiM, 174–178 [in Ukrainian].

2. Grotovsky, E. (1999). Theater. Ritual. Performer: lane. from the floor. Lviv: Litopys, 185 [in Ukrainian].

3. Diderot, D. (1966). The paradox of the actor. Kyiv: Art, 146 [in Ukrainian].

4. Zvarych, V. Z. Atellana. Great Ukrainian Encyclopedia. Retrieved from: https://vue.gov.ua /Atellana [in Ukrainian].

5. Klekovkin, O. (2012). Theatrica / Inst. of Modern Problems. art NAM Ukraine. Kyiv, Phoenix, 800 [in Ukrainian].

6. Craig, E. G. (1974). On the art of theater. Kyiv: Art, 320 [in Ukrainian].

7. Kurbas, L. (1988). Berezil. From the creative heritage. Kyiv: Dnipro Publishing House, 518 [in Ukrainian].

8. Maryanenko, I. (1953). The past of the Ukrainian theater. Kyiv: Art, 181 [in Ukrainian].

9. Nedzvidsky, A. V. (1981). Vasily Vasilko: an essay on life and work. Kyiv: Art, 116 [in Ukrainian].

10. Copeau, J. (2000). Registres VI: L'École du Vieux-Colombier / ed. Claude Sicard, Paris: Gallimard, 460 [in France].

11. Pavis, Patrice. (1997). Theater Dictionary / by Patrice Pavis; preface of Anne Ubersfeld. Paris: Dunod, (1), 447 [in France].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 792. 57 (73+477)
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269400

Цитування:
Белименко Л. І. Особливості та тенденції розвитку сучасного вітчизняного дитячого мюзиклу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 156–160.

Belymenko L. (2022). Features and Development Trends of Modern Domestic Children's Musical. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 156–160 [in Ukrainian].

Белименко Ліляна Іванівна,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7323-9528
lilyana.belimenko@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ

Мета статті – виявити особливості дитячого мюзиклу, створеного для виконання дитячим колективом, а також проаналізувати специфіку його постановки на прикладі вистав провідних вітчизняних театрів-студій мюзиклу. **Методологія дослідження.** Застосовано загальнонаукові методи аналізу та синтезу, спеціальні мистецтвознавчі методи спостереження, систематизації та узагальнення, а також жанрово-стильового аналізу, компаративний метод (для виявлення загальних і специфічних особливостей дитячого мюзиклу) і метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** пов'язана з уведенням до наукового обігу на прикладі постановок мюзиклів вітчизняних аматорських дитячих театрів-студій знань про музичну природу дитячого мюзиклу, зумовлену взаємодією музики, вербальних та невербальних засобів виразності, що відповідають специфіці дитячого сприйняття і мислення (музичність розуміємо як особливі інтонаційні прояви, властиві всім засобам художньої виразності). Досліджено дитячі мюзикли, створені для виконання дитячим колективом в аспекті жанрової специфіки; проаналізовано мюзикли, постановку яких здійснили київські аматорські дитячі театри; розглянуто закономірності дитячого мюзиклу у творчій практиці українських театрів для дітей: театру-студії «ОКей!», театру мюзиклу «Мюзик Холл» та ін. **Висновки.** Дитячі мюзикли в постановці вітчизняних аматорських дитячих колективів – унікальний жанровий різновид, у якому в найбільш досконалому вигляді пов'язані різноманітні галузі художньо-творчої діяльності: музика, рух, танець, мова, слово, гра, спів, костюми, декораційне оформлення, сценічне освітлення та спецефекти. Особлива видовищність, яскравість, мальовничість та побудова цього музично-драматичного твору як своєрідної гри – характерні ознаки, що створюють знаковий простір, у якому сценічну дію глядач сприймає максимально щиро. Дитячий мюзикл наділений різноманітними позитивними ознаками, що створюють передумови для занурення юного глядача в образний світ емоцій та почуттів, фантазій і роздумів, при цьому лишаючись максимально зрозумілим та простим для сприйняття завдяки візуалізації казкового світу вигадки, чар та фокусування всієї палітри почуттів і настроїв довкола сценічного видовища.

Ключові слова: дитячий мюзикл, аматорський дитячий колектив, театр-студія, вистава, сценічне видовище.

Belymenko Liliiana, *Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

Features and Development Trends of Modern Domestic Children's Musical

The purpose of the article is to reveal the features of a children's musical, created for performance by a children's team, as well as to analyse the specifics of its production on the example of the performances of the leading domestic theatres-studios of musicals. **Research methodology.** General scientific methods of analysis and synthesis, special artistic methods of observation, systematisation and generalisation, as well as genre and style analysis, comparative method (to identify general and specific features of children's musicals) and the method of theoretical generalisation are applied. **Scientific novelty** is in the introduction into scientific circulation on the example of musical productions of domestic amateur children's theatre-studios of the knowledge about the musical nature of children's musicals, caused by the interaction of music, verbal, and non-verbal means of expression that correspond to the specifics of children's perception and thinking (musicality is understood as special intonation manifestations characteristic of all means of artistic expression). Children's musicals created to be performed by a children's group were studied in terms of genre specificity; musicals staged by Kyiv amateur children's theatres were analysed; the regularities of children's musicals in the creative practice of Ukrainian theatres for children: studio-theatre «OKAY!», musical theatre «Music Hall», and others are considered. **Conclusions.** Children's musicals staged by domestic amateur children's groups are a unique genre variety in which various branches of artistic and creative activity are connected in the most perfect form – music, movement, dance, language, speech, acting, singing, costumes, decoration, stage lighting, and special effects. The special spectacularity, brightness, picturesqueness, and construction of this music-dramatic work as a kind of game are characteristic features that create a symbolic space in which the stage action is perceived by the audience as sincerely as possible. The children's

© Белименко Л. І., 2022

musical is endowed with a variety of positive qualities and properties that create the prerequisites for immersing the young viewer in the imaginative world of emotions and feelings, fantasies and thoughts, while remaining as clear and easy to understand as possible thanks to the visualisation of the fairy-tale world of fiction, charm and focus of the entire palette of feelings and moods around the stage spectacle.

Key words: children's musical, amateur children's group, theatre-studio, performance, stage spectacle.

Актуальність дослідження. Мюзикл – унікальний жанр музично-театрального мистецтва, у якому органічно поєднано в єдиний цілісний сценічний твір різні види творчої діяльності: музика, спів, хореографія, акторська гра, режисура, художнє оформлення. Завдяки особливим, характерним ознакам цього жанру, таким як: видовищність, відчутний ігровий аспект, яскравість, динамічність форм та ін., мюзикл набув значного поширення серед дитячої аудиторії.

Проблематика особливостей мюзиклу для виконання дитячим колективом у процесі становлення жанру в умовах новаторських тенденцій світового сценічного простору, на національному та соціальному ґрунті актуалізує питання принципу взаємодії мистецтв у драматургії сценічного твору, його особливостей форми, специфічних прийомів створення та розвитку музично-сценічних образів.

У вітчизняному мистецтвознавстві питання жанрової особливості дитячого мюзиклу в постановці аматорським дитячим театральним колективом не лише не досліджено, але й донині не було порушено.

Актуальність статті зумовлена необхідністю теоретизації сучасної практики постановок дитячих мюзиклів, здійснених аматорськими дитячими колективами з метою розширення наукової бази.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на відчутне зростання наукового інтересу українських мистецтвознавців до різноманітних аспектів розвитку мюзиклу, теоретизація практики постановок вітчизняного дитячого мюзиклу перебуває на початковому етапі.

Безумовно, важливий і цінний для подальшого наукового осмислення питання тенденцій розвитку сучасного дитячого мюзиклу в Україні матеріал подано в наукових публікаціях: Д. Вакуленко «Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні» [1], М. Мельник «Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття» [3], К Новікова «Специфіка мюзиклу як жанру сучасного театрального мистецтва» [4], Х. Новосад-Лесюк «Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986–1990)» [5] М. Харченко та М. Крипчук «Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів» [7], О. Шевельової «Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту» [8], О. Спіліоті «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту» [9] та ін.

Недостатньо досліджена на сьогодні проблема специфіки розвитку вітчизняного дитячого мюзиклу вимагає розгляду одного з його різновидів – мюзиклу в постановці дитячого колективу, оскільки проблематика особливостей і тенденцій його розвитку наразі лишається невисвітленою.

Мета статті – виявити особливості дитячого мюзиклу, створеного для виконання дитячим колективом, а також проаналізувати специфіку його постановки на прикладі вистав провідних вітчизняних театрів-студій мюзиклу.

Виклад основного матеріалу. В умовах розвитку сучасного музично-театрального мистецтва один із його найбільш провокативних жанрів – мюзикл – знаходиться в процесі масштабної популяризації [2, 45].

Специфіка дитячого мюзиклу надає можливість дитині (як виконавцеві, так і глядачу) фактично одразу зануритися в унікальний світ музично-сценічної вистави, що засвідчує сукупність усіх засобів та способів впливу музично-художньої виразності. Вони відрізняються різноманітністю змістовно-образних асоціацій сенсів, що інтонуються, а також детерміновані сюжетно-образним рядом, який співзвучний психології сприйняття дитини певного вікового періоду розвитку.

Основними складовими в драматургії мюзиклу для дітей є виражальні засоби драми та естрадної вистави, поєднання яких зумовило:

- наявність комплексної драматургії, що синтезує на відносно рівних началах драму, музику та хореографію;
- наявність властивого народним виставам зіставлення таких полярностей, як епічне та лірико-філософське, сучасне й архаїчне, канонізоване та імпровізаційне начало;
- вільну імпровізаційну форму вистави – звернення до сценічної фантазії, характерної для театральних постановок різних історичних епох та жанрів;
- прийом монтажу епізодів;
- підвищену динаміку дії;

- розмаїття та стилістичну різнорідність музичного матеріалу;

- естрадність як домінуючу ознаку стилю вистави.

Найважливішими умовами створення дитячого мюзиклу є посилена образність основних героїв, підвищена динамічність розвитку дії, мальовничість середовища та характерність образу персонажів, імпровізаційна свобода організації матеріалу, що дає можливість для включення музичних і хореографічних інтермедій.

Можливість поєднання принципів класичної драматургії та імпровізаційної структури народних видовищ з монтажним принципом побудови надає композиторам, драматургам та режисерам-постановникам дитячого мюзиклу свободу у виборі засобів виразності, багатоаспектному висвітленні матеріалу та залученні широкого кола художніх асоціацій, зрозумілих дитячій аудиторії.

У контексті сформованої провідними теоретиками мюзиклу XX ст. парадигми сучасний вітчизняний дитячий мюзикл розглядаємо як явище історично та соціально зумовлене, пов'язане з особливостями розвитку сучасної театральної культури України.

Аналізуючи представлені у вітчизняному культурно-мистецькому просторі дитячі мюзикли, можемо констатувати наявність кількох різновидів:

- дитячі мюзикли в постановці музично-драматичних театрів (вистави, які створили професійні режисери й актори для дитячої аудиторії);

- дитячі мюзикли, постановку яких організували продюсерські центри (вистави, які створили професійні постановники, в акторському складі – талановиті діти та професійні зіркові актори);

- дитячі мюзикли, постановку яких здійснили аматорські дитячі театри-студії.

Активним репрезентантом сучасного дитячого мюзиклу є театр-студія мюзиклу «ОКей!» (художня керівниця О. Ковальова), заснований у 2010 р. на базі студії мюзиклу, яка існує з 2007 р. У репертуарі вистави «Маленька історія великого міста», «Котячий рай», «Одного разу на Купала», «Багато галасу», «Зграя» або «Дім, чека я йду» за повістю К. Сергієнко «До побачення, яре!», «Король-Профітроль» та ін., покази яких відбуваються на сценічних майданчиках столичних театрів та концерт-холів. Важливу роль керівництво театру приділяє і фестивальній діяльності, популяризуючи вітчизняний дитячий мюзикл на різноманітних міжнародних театральних фестивалях у країнах Євросоюзу.

Особливі вимоги до артиста мюзиклу зумовлюють специфіку завдань, які постають перед педагогічним складом вітчизняних дитячих театрів. Не відкидаючи традиційних форм класичного музично-театрального аматорського навчання, синтез жанрів, характерний для мюзиклу, зумовлює приділення більшої уваги пластичній та вокальній підготовці юних артистів. Так, наприклад, з дитячим колективом театру-студії мюзиклу «ОКей» активно працюють викладачі хореографії (Л. Шрамко та А. Коньяр) і вокалу (А. Поліщук, Ю. Шаркевич, М. Янкіна).

Дитячий театр «Мюзик Хол», діяльність якого розпочалася понад 12 років тому, має у своєму репертуарі більше 10 вистав: «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно», «Пеппі Довгапанчоха», «Місто дитинства», «Тролі», «Ваяна» (2021) та ін. Окрім того, дитячий театр співпрацює з київським Національним театром оперети. Так, наприклад, молоді артисти ансамблю дитячого театру грають дітей родини фон Трапп у мюзиклі «Звуки музики» (композитор Р. Роджерс, текст О. Хаммерстайн, автори Г. Ліндсей та Р. Круз).

Окрему увагу привертає специфіка сценографічного оформлення вистав у дитячих театрах і студіях мюзиклу, оскільки, на відміну від професійного театру, в аматорському дитячому закладі культури зазвичай сценічну дію доповнює сценографічне оформлення: відеопроєкційний мепінг на задню кулісу створює мальовниче видовищне тло відповідно до кожної сцени мюзиклу. На основі мистецтвознавчого аналізу мюзиклів з репертуару дитячих театрів України можемо констатувати, що сучасний вітчизняний дитячий мюзикл репрезентує сюжети, які, незважаючи на казковість та містичність (оскільки здебільшого першоджерелом дитячого мюзиклу є народні або літературні казки), є своєрідним «обігруванням» одвічних і новітніх життєвих ситуацій. Основними темами, які розкриваються в сучасних вітчизняних дитячих мюзиклах, є:

- взаєморозуміння (живих істот, кожна з яких має власну життєву філософію, принципи, погляди);

- віра в мрії та власні можливості їх реалізувати;

- реальність справжнього дива в буденному житті, яке треба тільки побачити; взаємовідносини між людиною і твариною;

- важливість надання пріоритету найголовнішому – рідним і близьким та ін.

На сцені Вінницького музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського, за сприяння Дитячого продюсерського центру «Stars.ua kids», здійснено постановку мюзиклу, що є унікальною інноваційною платформою для творчого розвитку дітей. У центрі сюжету – актуальні соціальні проблеми XXI ст., пов'язані передусім з інформаційно-комунікативним простором – залежність сучасної людини від Всесвітнього павутиння, соціальних мереж, мобільного зв'язку, комп'ютерних ігор та різноманітних гаджетів.

Одна з тенденцій подальшого розвитку вітчизняного дитячого мюзиклу, на нашу думку, полягає в його органічному зв'язку з українською національною культурою, про що свідчать постановки дитячих театральних колективів, у яких органічно використано все багатоманіття виражальних засобів народних мистецтв. Яскравим прикладом успішної практики безпосереднього поєднання синтетичної вистави з традицією народних свят є мюзикл «Одного разу на Купала» (Театр-студія мюзиклу «ОКей!», режисер-постановник О. Ковальова), присвячений захопливій історії із життя стародавнього слов'янського етносу, вирішений у стилістиці етно-модерну. У виставі органічно поєднано народні українські пісні та сучасну музику в стилі рок-фолк, поп-фолк та джаз-фолк [6].

Дитячий мюзикл як художній феномен не є однорідним явищем – це твердження справедливе як щодо творів різних історичних періодів (від взірців XX ст. і донині), так і відносно сучасних мюзиклів різних локальних напрямів, які або перебувають у руслі загальноукраїнських тенденцій, або відрізняються від них. Відмінності можуть бути зумовлені особливостями трактування музичної лексики, специфікою сценічного прочитання сюжету, створення композитором і лібретистом творів, призначених для втілення силами конкретного колективу, який відрізняється певною творчою спрямованістю.

Вітчизняний мюзикл для дітей – унікальний феномен, який являє собою поєднання класичних західних традицій жанру з традиціями української театральної школи, коли дитяча аудиторія не лише розважається, а й співпереживає сценічній дії. Лишаючись у межах мистецтва, від шоу-бізнес-індустрії західного мюзиклу вітчизняний мюзикл для дітей бере яскравість барв та вміння радувати, а також прораховану до дрібниць організацію постановчого процесу.

Наукова новизна статті полягає в уведенні до наукового обігу на прикладі постановок мюзиклів вітчизняних аматорських дитячих театрів-студій знань про музичну природу дитячого мюзиклу, зумовлену взаємодією музики, вербальних та невербальних засобів виразності, що відповідають специфіці дитячого сприйняття та мислення (музичність розуміємо як особливі інтонаційні прояви, властиві всім засобам художньої виразності). Досліджено дитячі мюзикли, створені для виконання дитячим колективом в аспекті жанрової специфіки; проаналізовано мюзикли, постановку яких здійснили київські аматорські дитячі театри; розглянуто закономірності дитячого мюзиклу у творчій практиці українських театрів для дітей: театру-студії «ОКей!», театру мюзиклу «Мюзик Холл» та ін.

Висновки. Дитячі мюзикли в постановці вітчизняних аматорських дитячих колективів – унікальний жанровий різновид, у якому в найбільш досконалому вигляді пов'язані різноманітні галузі художньо-творчої діяльності: музика, рух, танець, мова, слово, гра, спів, костюми, декораційне оформлення, сценічне освітлення та спецефекти. Особлива видовищність, яскравість, мальовничість та побудова цього музично-драматичного твору як своєрідної гри – характерні ознаки, що створюють знаковий простір, у якому сценічну дію глядач сприймає максимально щиро.

Дитячий мюзикл наділений різноманітними позитивними ознаками, що створюють передумови для занурення юного глядача в образний світ емоцій та почуттів, фантазій і роздумів, при цьому лишаючись максимально зрозумілим та простим для сприйняття завдяки візуалізації казкового світу вигадки, чар та фокусування всієї палітри почуттів і настроїв довкола сценічного видовища.

Література

1. Вакуленко Д. Ю. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 559–561.

2. Котляр Л. О. До питання вивчення мюзиклу як жанру театрального мистецтва. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 45–49.

3. Мельник М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 22 березня 2018 р.). Київ : КУК, КНУКіМ, 2018. С. 137–140.

4. Новіков К. І. Специфіка мюзиклу як жанру сучасного театрального мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали Всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. (Харків, 23–24 квітня 2020 р.). Харків : ХДАК, 2020. С. 148–149.

5. Новосад-Лесюк Х. Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986–1990). *Грааль науки.* 2022. № 11. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/18026 (дата звернення: 12.09.2022).

6. Театр-студія мюзиклу «ОКей!». URL: Theatre.love. https://theatre.love/performances/odnogo-razu-na-kupala/ (дата звернення: 12.09.2022).

7. Харченко М. В., Крипчук М. В. Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 80–84.

8. Шевельова О. В. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 30–44.

9. Шевельова О. В. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2021. № 3–4 (52–53). С. 262–276.

References

1. Vakulenko, D. Yu. (2021). Development of musicals as a popular genre in Ukraine. International scientific journal «Grail of Science», 1, 559–561 [in Ukraine].

2. Kotlyar, L. O. (2020). To the question of studying the musical as a genre of theatrical art. Performing arts: creative assets and innovative processes: materials of the 2nd All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff, doctoral students, graduate students and master's students. Kyiv: KNUKiM, 45–49 [in Ukraine].

3. Melnyk, M. (2018). The musical as a phenomenon of Ukrainian stage art of the 21st century. Economy and culture of Ukraine in the world globalization processes: positioning and realities: materials of the III International Scientific and Practical Conference, March 22, 2018. Kyiv: KUK, KNUKiM, 137–140 [in Ukraine].

4. Novikov, K. I. (2020). The specificity of the musical as a genre of modern theatrical art, Culture and information society of the 21st century: materials of the All-Ukrainian. science - theory conf. of young scientists, April 23–24, 2020. Kharkiv: KhDAK, 2020, 148–149 [in Ukraine].

5. Novosad-Lesyuk, H. (2022). Formation of the musical genre on the Lviv stage (1986–1990). The grail of science, 11. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/18026 [in Ukraine].

6. Theater-studio of the musical «OK!». Theater.love. Retrieved from: https://theatre.love/performances/odnogo-razu-na-kupala/ [in Ukraine].

7. Kharchenko, M. V., Krypchuk, M. V. (2021). Directing technologies for creating modern children's musicals. Current discourses of stage art: traditions and European integration: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, post-graduate students, candidates, master's students and students. Kyiv: KNUKiM, 80–84 [in Ukraine].

8. Shevelyova, O. V. (2020). Children's and youth repertoire of modern musical theater of Ukraine: problems of research of director's concept. Ukrainian musicology, 46, 30–44 [in Ukraine].

9. Shevelyova, O. V. (2021). Modern children's musical «Masha the Frog» by O. Spilioti in the context of the director's modeling of a creative art project. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 3–4 (52–53), 262–276 [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 792.071
DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269398

Цитування:
Дадукевич О. В., Цивата Ю. В. Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 4. С. 161–166.

Dadukevich O., Tsyvata Yu. (2022). Intonation as Means of Logic-Emotional Expressiveness in Professional Actor's Verbal Action. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 161–166 [in Ukrainian].

Дадукевич Ольга В'ячеславівна,
старша викладачка кафедри сценічної мови
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені Івана Карпенка-Карого
https://orcid.org/0000-0003-3771-5619
dadukevicholga@gmail.com

Цивата Юлія Валеріївна,
асистентка кафедри
режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-5288-0714
yuliyatsyvataya@gmail.com

ІНТОНАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ЛОГІКО-ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ В СЛОВЕСНІЙ ДІЇ ПРОФЕСІЙНОГО АКТОРА

Мета статті – виявити особливості інтонації як одного з важливих засобів логіко-емоційної виразності професійного актора та визначити особливості логічного інтонування мовної фрази в контексті словесної дії. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний метод, системний метод, а також метод функціонального аналізу (для розгляду інтонування в контексті словесної дії професійного актора; метод термінологічного аналізу (для уточнення базових понять дослідження), метод когнітивного аналізу (для екстраполяції теоретичних положень лінгвістики та мовознавства на галузь сценічного мистецтва) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено інтонацію як основний засіб логіко-емоційної виразності в контексті специфіки словесної дії професійного актора; проаналізовано функції інтонації, особливості інтонаційних елементів (логічний та словесний наголоси, паузи, підвищення та пониження голосу, мелодику тону, тембр голосу, темп мовлення) та інтонаційні конструкції в сценічній мові, а також розглянуто деякі типи висловлення з різними емоційними відтінками в контексті підбору актором мовних засобів виразності персонажа. **Висновки.** Сенсові та емоційно-стилістичні відмінності мовлення актора в образі виникають у результаті взаємодії синтаксичної конструкції речення, його лексики, інтонацій та сенсових зв'язків у контексті. Емоційна експресивність мови професійного актора – це результат складної роботи на всіх рівнях мовної системи: лексичного, синтаксичного та просодичного. За допомогою інтонації актор може виразити різноманітні види емоцій персонажа: подив, захват, радість, сум, страх, гнів та ін. Логічне інтонування в контексті мовлення професійного актора – складна сукупність мелодики, сили голосу, темпу мови, її тембрового забарвлення та ін. – невід'ємний компонент словесної дії і могутній інструмент впливу на глядача, який завдяки лише одній інтонації здатен розпізнати конкретну емоцію, репрезентовану актором в процесі розкриття образу персонажу. Опанування сценічної мови на професійному рівні передбачає ретельний відбір інтонаційних конструкцій відповідно до їх комунікативного та прагматичного потенціалу в конкретному драматургічному матеріалі. Врахування впливу інтонаційного малюнку рідної мови персонажа є одним із важливих елементів підбору мовних засобів виразності актора в процесі роботи над створенням образу.

Ключові слова: інтонація, логічне інтонування, логіко-емоційна виразність, сценічна мова, професійний актор.

Dadukevich Olga, *Senior Lecturer, Department of Histrionical Speech, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television;* ***Tsyvata Yuliya,*** *Assistant, Department of Directing and Acting Skills, Kyiv National University of Culture and Arts*

Intonation as Means of Logic-Emotional Expressiveness in Professional Actor's Verbal Action

The aim of the article is to reveal the peculiar features of intonation as one of the most essential means of a professional actor's logic-emotional expressiveness, as well as to define the specificity of logical intonation of an utterance in the context of verbal activity. **The research methodology**. The author has applied typological, systems methods and the method of functional analysis to analyse intonation in the context of verbal activity by a professional actor. The method of terminological analysis has been used to specify basic terms and definitions of the research. The method of cognitive analysis has enabled the extrapolation of theoretical foundations of linguistics to the theatrical art. **Scientific novelty**. The article presents the research of intonation as the main means of logic-emotional expressiveness in the context of a professional actor's verbal activity. The author has analysed the functions of intonation, peculiar features of its components, such as logical and verbal stress, pauses, rising and falling tones, speech melody, voice timbre,

© Дадукевич О. В., 2022
© Цивата Ю. В., 2022

tempo, as well as intonation constructions in the theatrical speech. Moreover, the author has described some types of utterances with different emotional shades in the context of selecting language means by an actor to make a character expressive/well-marked. **Conclusions**. Connotative and emotional-stylistic differences in an actor's speech when in an image appear as a result of cooperation between sentence syntactic structure, the lexis, intonation patterns used and denotative relations in the context. Emotional verbal expressiveness of a professional actor is a result of a complex work at all language levels: lexical, syntactical, and prosodic. Using intonation an actor can express various character's emotions such as surprise, elation, joy, sadness, fear, and anger. Logical intonation in the professional actor's speech comprises speech melody, tempo, and timbre. It is an inseparable component of a speech act and a powerful tool of influence on the audience. The spectators can understand through intonation only a specific emotion the actor expresses during the character presentation. Mastering stage speech at the professional level means a thorough selection of intonation means according to their communicative and pragmatic potential in a specific dramaturgic piece. Taking into account the influence of intonation pattern of a character's mother tongue is one the essential elements of selecting verbal means of an actor's expressiveness in the process of creating an image.

Key words: intonation, logical intonation, logic-emotional expressiveness, stage speech, professional actor.

Актуальність дослідження. Сучасні тенденції розвитку методики сценічної мови в навчанні майбутнього професійного актора характеризуються підвищенням рівня науковості, психологічним та лінгвістичним обґрунтуванням, пошуком нових підходів, спрямованістю на мовленнєвий розвиток студентів-акторів, підвищення їх мовної та комунікативної компетентності.

Інтонація – один із найважливіших параметрів володіння сценічною мовою, її багатофункціональність в українській мові робить опанування законами і правилами інтонування необхідною умовою навчання сценічної мови як унікального інструмента професійного актора для вираження різноманітних відтінків думок та почуттів їх персонажів. Це актуалізує дослідження інтонації як засобу логіко-емоційної виразності в контексті словесної дії професійного актора.

Мета статті – виявити особливості інтонації як одного з важливих засобів логіко-емоційної виразності професійного актора та визначити особливості логічного інтонування мовної фрази в контексті словесної дії.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання інтонаційної виразності викликає науковий інтерес у вітчизняних дослідників, які в публікаціях розглядають різноманітні аспекти цього явища. Так, наприклад, Т. Симоненкова в статті «Інтонаційна виразність усного мовлення особистості як показник загальної мовної культури» [7] досліджує інтонаційну виразність в контексті аналізу усного мовлення особистості в комунікативному аспекті; Н. Донченко та О. Винар у науковій публікації «Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театрального мистецтва» [1] розкривають ключові складові системи законів і правил засвоєння основ сценічного мовлення, його технічних та художніх прийомів для кваліфікованої творчої діяльності артиста над створенням образу ролі; деякі аспекти інтонації мовлення розглядає А. Овчиннікова в науковій статті «Виразність і логіка мовлення в системі К. С. Станіславського» [5], приклади професійних прийомів для покращення інтонації актора пропонує А. Коленко в статті «Аналітико-синтетичні вправи з текстом як засіб удосконалення мистецтва сценічної мови» (2019) [4] та ін.

Визнаючи наявність солідної наукової бази з питань, пов'язаних з різноманітними аспектами сценічної мови, наголосимо, що логічна інтонація лишається однією з найменш досліджених її ланок. Особливості інтонації як одного з важливих засобів логіко-емоційної виразності професійного актора все ще не достатньо досліджені, а узагальнюючих наукових праць, що дають змогу зрозуміти сутнісні механізми логічного інтонування мовної фрази в контексті словесної дії актора, надзвичайно мало. Тому подальше наукове дослідження означеної проблематики важливе як для теорії, так і для практики сучасного сценічного мовлення.

Виклад основного матеріалу. Загостримо увагу на деяких основних положеннях теорії інтонації, які були враховані в нашому дослідженні, передусім на змісті понять «інтонація» та «інтонування». Інтонацію визначають як чергування тонів з безперервними переходами між ними або як рух тону вверх або вниз від середнього рівня. На думку П. Роч, інтонація – це «мелодія мови», вона забезпечує ритм та правильний потік мови, і її доцільно аналізувати з погляду коливання висоти тону [10, 34]. Дж. Уелс наголошує, що інтонація – «це мелодія мови, вивчаючи інтонацію, ми вивчаємо, як висота голосу підвищується і понижується і як мовці використовують цю варіацію висоти тону для передачі лінгвістичного та прагматичного значення». Водночас вивчення інтонації передбачає вивчення ритму мови й того, як взаємодія наголошених і ненаголошених

складів функціонує як каркас, до якого прикріплюються інтонаційні моделі [11, 1].

Енциклопедичні видання визначають поняття «інтонація» як «сукупність звукових мовних засобів, завдяки яким передається смисловий, емоційно-експресивний і модальний характер висловлення, комунікативне значення та ситуативна зумовленість, стилістичне забарвлення тексту, індивідуальність виражальних прийомів мовця» [8, 210].

У Словнику української мови інтонацію визначено як «ритміко-мелодійний лад мови, послідовну зміну висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відбиває інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення; тон, манеру або відтінок вимови, які виражають яке-небудь почуття мовця, його ставлення до об'єкта мовлення» [2, 40], а поняття інтонування трактовано як вимову або спів з певною інтонацією [3, 40].

Інтонація, осмислене використання висоти звуку в слові або фразах, сприяє інтерпретації значення дискурсу, граматичного та афективного значення. У дискурсі інтонація ідентифікує важливу для слухача інформацію, показує, як різноманітні фрагменти інтонації співвідносяться один з одним, встановлює рівень взаємодії між співрозмовниками та керує розмовними зворотами. У граматиці особливий інтонаційний патерн є спільним з певними структурам, які допомагають відрізнити твердження від питань, а у своїх афективних функціях інтонація відображає ставлення та емоції мовця [9, 85].

Сприйняття інтонації зазвичай випереджає сприйняття сенсу, відповідно неправильне інтонування може призвести до порушення необхідної комунікації: при розпізнаванні сенсу сприйняття, викликане помилковим інтонуванням, спричинює неправильне осмислення фрази.

Поняття «інтонація» (від лат. intonare – голосно вимовляти) ми розуміємо в контексті сценічної мови як складне явище, що являє собою сукупність просодичних засобів, які беруть участь у членуванні та організації мовленнєвого потоку відповідно до сенсу тексту; звукове вираження думки за допомогою відповідної висоти, темпу, сили та тембру голосового звучання.

У сценічній мові інтонація виконує кілька важливих функцій:

- фонетичну (полягає у поділі мовленнєвого потоку на фрази засобом об'єднання та розподілу суперсегментних одиниць: при оформленні синтагми інтонація виконує основну фонетичну функцію, надаючи сенсову та фонетичну цілісність, поділяючи мовленнєвий потік на ритміко-сенсові одиниці);
- синтаксичну (безпосередньо пов'язана з фонетичною функцією і полягає в оформленні висловлення за допомогою надання синтагмі завершеності);
- емоційно експресивну (передає прагматичне начало мови, реалізує емоційні та експресивні відтінки значення, що виражають стан мовця, його волевиявлення);
- сенсовідмінну (здатність інтонації привносити у фразу відтінки значення, наприклад протиставлення питальних та оповідних фраз).

Окрім того, важливою функцією інтонації в сценічному мовленні є реалізація актуального членування висловлення та виділення певних одиниць фрази, вираження її сенсових та стилістичних відтінків, а також характеристика персонажа та ситуації, у якій він спілкується з іншими персонажами.

В українській мові інтонація містить:

- мелодику мовлення: підвищення та пониження тону;
- темп мовлення: прискорення і сповільнення вимови;
- інтенсивність мовлення: збільшення та зменшення сили голосу;
- ритм мовлення (певне чергування наголошених та ненаголошених складів);
- фразовий, логічний та емфатичний наголос: виділення слова у фразі особливим наголосом [6, 205].

Інтонаційна виразність залежить від рівня сформованості мовленнєвого слуху актора як одного з важливих показників розвитку сценічного мовлення, що відповідає за наявність в актора здібностей, умінь та навичок сприймати інтонаційні елементи (логічні та словесні наголоси, різні за тривалістю та характером паузи, підвищення та пониження голосу, мелодику тону, тембр голосу й темп мовлення).

Інтонаційна конструкція є типом співвідношення основного тону, тембру, інтенсивності, тривалості, що здатне виразити відмінності в намірі висловлення в реченнях з однаковим синтаксичним ладом та лексичним складом.

Традиційно в українській мові розрізняють сім інтонаційних конструкцій, кожна з яких характеризується зміною тону голосу на наголошеному складі головного за сенсом слова; вона пов'язана із синтаксичною організацією речення та його лексичним

наповненням. Опанування сценічної мови на професійному рівні передбачає ретельний відбір інтонаційних конструкцій відповідно до їх комунікативного та прагматичного потенціалу в конкретному драматургічному матеріалі.

Сценічна мова являє собою складну комунікативну систему, що визначається мовними, емоційними та поведінковими факторами відповідно до специфіки сценічного твору та характеру персонажа.

У процесі інтонаційно-логічного аналізу тексту важливо досліджувати та запам'ятовувати не інтонаційні ходи, а безпосередньо логічний хід думок, бачень, оцінки, ставлення до подій, що призвели до правильного методичного звучання слів чи фрази.

Особливого значення в цьому випадку набуває співвідношення типів інтонаційних конструкцій з іншими мовними явищами, такими як особливості синтаксичних конструкцій, комунікативні типи речення.

У процесі вивчення сценічної мови завдання викладача полягає в тому, щоб навчити студентів-акторів співвідносити вказані явища при виборі інтонаційної конструкції для інтонаційного оформлення мовлення персонажа. Безперечно, у процесі дослідження можливих інтонацій персонажа необхідно враховувати його просодичні характеристики, зокрема етнокультурні.

Врахування впливу інтонаційного малюнка рідної мови персонажа є одним із важливих елементів добору мовних засобів виразності актора в процесі роботи над створенням образу. Наприклад, якщо персонаж – іноземець і говорить не рідною мовою, доречно, під час роботи над образом, застосувати такі прийоми: порушення ритмічного малюнка мовлення; сповільнення темпу мовлення; неправильне або недостатнє виділення центру інтонаційної конструкції; зменшення конотативного забарвлення фрази; неправильне виділення фонетичних слів; збільшення числа наголошених слів; надмірна паузація; зміна локалізації наголошеного складу; заміна питання описовою конструкцією.

Засобами інтонаційного оформлення в сценічній мові є скандована вимова, подовжені голосні та приголосні. Змінюючи тембр, актор має можливість передати ставлення персонажа до подій та до співрозмовника.

Розглянемо деякі типи висловлення з різними емоційними відтінками. Інтонація питальних речень з питальними словами разом з питанням може передавати докір, співпереживання, іронію, зацікавленість, недовіру й ін.

У питальних реченнях з питальним словом спостерігаємо значне підвищення тону на ударному складі питального слова, що являє собою логічний центр висловлення, потім – поступове зниження тону. Якщо в питальному слові перед наголошеним складом є ненаголошені, то їх вимовляють трохи нижчим тоном порівняно з наголошеними. Тож у цих фразах можуть бути два варіанти: низхідний, якщо питальне слово починається з наголошеного складу, або висхідно-низхідний, якщо в питальному слові перед наголошеним складом є ненаголошені.

В українській мові центр інтонаційної конструкції може зміщуватися: він може бути не лише на питальному слові (наприклад «*Куди* ти йдеш?»), але й на решті слів («Куди *ти* йдеш?», Куди ти *йдеш*?).

Широке поширення в українській мові має тип питальних речень без питальних слів. Специфіка їх інтонування полягає в різкому підвищенні та наступному пониженні тону в межах інтонаційного центру; пониженні тону нижче від рівня середнього тону в постцентровій частині; вільному пересуванні інтонаційного центру; високому рівні тону в центрі відносно передцентрової частини.

Окрім того, питальні речення в українській мові вимовляють засобами такого типу інтонаційної конструкції, який найбільш яскраво представлено в неповних питальних реченнях з порівняльним сполучником «а». Передцентрову частину вимовляють на середньому тоні мовника; у центрі інтонаційної конструкції спостерігають висхідний рух тону, який починається нижче від рівня передцентрової частини і до кінця складу досягає або перевищує цей рівень.

Різноманітні емоції здатні передавати й питальні речення без запитальних слів. Багаті можливості в цьому контексті мають окличні речення. Наприклад, фраза «Прийшов знову!» може бути носієм таких емоційних відтінків, як незадоволення, гнів, радість, подив та ін. Окличні речення зі значенням високого ступеня дії, означення та стану можуть виражати як позитивні емоції: захват, радість та ін., так і протилежні: осуд, обурення, лють та ін. (наприклад, «Яка дивна людина!»). Додатковими емоційними відтінками можуть збагачуватися і речення з логічною експресією, тобто логічним наголосом. Наприклад, речення «Тобі не дам ані копійки» може існувати в кількох емоційно-експресивних варіантах,

оформленню яких слугує інтонація. У випадку логічного виділення слова «дам» можливо отримати варіанти, які передають гнів, знущання, рішучість та ін.

Наведені вище емоційні варіанти основних інтонаційних конструкцій утворюються за участі різних засобів інтонації: темпу, мелодики, тембру, паузи, інтенсивності. При цьому ступінь участі перерахованих просодичних засобів не однакова в оформленні різноманітних варіантів.

В українській мові логічний наголос є посиленим словесним наголосом (виділення одного з елементів висловлення тими чи іншими просодичними засобами). Словесний наголос вважають одним із найважливіших явищ сценічного мовлення, що забезпечує максимальну ефективність словесної дії актора. Особливої затребуваності це явище набуває в риторично орієнтованому мовленні. Словесний наголос зазвичай використовують для вираження контрасту, для контекстуально зумовленого виділення елемента висловлення, для вираження ставлення до предмета висловлення, тобто модальності; і в спеціальних емфатичних конструкціях зазвичай використовують в атрибутивних поєднаннях (підмет + присудок), у яких інтонаційно підкреслюють перший компонент, а також у поєднаннях прислівник + прикметник. Також словесним наголосом виділяють слова, які виражають ступінь якості, яку можна виміряти, та вставні слова, виражені прислівником.

Зазвичай словесний наголос супроводжується паузацією, проте існують і винятки. Обов'язковим компонентом просодичного виділення є гучність, оскільки більшість слів, відмічених словесним наголосом, вимовляють з підвищеним рівнем гучності. Ефекту виділення сприяє також темп, який завжди помітно сповільнюється в словах, які виділяють; цього досягають за допомогою змін на сегментному рівні, тобто шляхом збільшення тривалості голосного звуку.

Інтонаційно-звуковими засобами, які виражають емоції персонажа, є емоційна реалізація інтонаційних конструкцій, провідною особливістю яких є темброві характеристики, що виникають у результаті таких артикуляційних змін у мовленні актора, як:

- відмінності звуків за ступенем вираженості артикуляції в межах однієї і тої самої фонетичної позиції (зміщення голосних вперед або назад, ступінь звуження або розширення глотки, збільшення-зменшення мускульної напруженості артикуляції звуку, зрушення гортані вверх або вниз, зміна фонації;
- артикуляції, які використовують та посилюють переважно в емоційній мові: придих, назалізація, тверде примикання приголосного до голосного, висування губ при вимові голосних і приголосних, збільшення тривалості наголошених і ненаголошених голосних, збільшення тривалості приголосних.

Засобом вираження емоцій виступає не якась одна артикуляційна особливість, а поєднання двох-трьох артикуляційних характеристик звуку з певним типом інтонаційної конструкції в середньому, верхньому та нижньому регістрах.

Наукова новизна. Досліджено інтонацію як основний засіб логіко-емоційної виразності в контексті специфіки словесної дії професійного актора; проаналізовано функції інтонації, особливості інтонаційних елементів (логічний та словесний наголоси, паузи, підвищення та пониження голосу, мелодику тону, тембр голосу, темп мовлення) та інтонаційні конструкції в сценічній мові, а також розглянуто деякі типи висловлення з різними емоційними відтінками в контексті підбору актором мовних засобів виразності персонажа.

Висновки. Сенсові та емоційно-стилістичні відмінності мовлення актора в образі виникають у результаті взаємодії синтаксичної конструкції речення, його лексики, інтонацій та сенсових зв'язків у контексті. Емоційна експресивність мови професійного актора – це результат складної роботи на всіх рівнях мовної системи: лексичного, синтаксичного та просодичного. За допомогою інтонації актор може виразити різноманітні види емоцій персонажа: подив, захват, радість, сум, страх, гнів та ін. Логічне інтонування в контексті мовлення професійного актора – складна сукупність мелодики, сили голосу, темпу мови, її тембрового забарвлення та ін. – невід'ємний компонент словесної дії і могутній інструмент впливу на глядача, який завдяки лише одній інтонації здатен розпізнати конкретну емоцію, яку репрезентує актор у процесі розкриття образу персонажа.

Опанування сценічної мови на професійному рівні передбачає ретельний відбір інтонаційних конструкцій відповідно до їх комунікативного та прагматичного потенціалу в конкретному драматургічному матеріалі. Врахування впливу інтонаційного малюнка рідної мови персонажа є одним із важливих елементів підбору мовних засобів виразності актора в процесі роботи над створенням образу.

Література

1. Донченко Н., Винар О. Складові системи сценічного мовлення як основа художньо-творчої діяльності майстра театрального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 2. С. 291–295.

2. Інтонація. *Словник української мови*: в 11 т. Т. 4. 1973. С. 40.

3. Інтонування. *Словник української мови*: в 11 т. Т. 4. 1973. С. 40.

4. Коленко А. Аналітико-синтетичні вправи з текстом як засіб удосконалення мистецтва сценічної мови. *Молодь і ринок*. 2019. № 3. С. 148–153.

5. Овчиннікова А. Виразність і логіка мовлення в системі К. С. Станіславського. *Правове життя сучасної України :* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 15 травня 2020 р.). Одеса : Гельветика, Т. 1. С. 52–55.

6. Поворознюк С. І. Формування ритміко-інтонаційних навичок при вивченні української мови як іноземної. 2012. С. 205–206. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4856/Povorozniuk.pdf?sequence=1 (дата звернення: 12.09.2022).

7. Симоненкова Т. П. Інтонаційні виразність усного мовлення особистості як показник загальної мовної культури. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8: Філологічні науки (мовознавство).* 2013. Вип. 5. С. 156–161.

8. Українська мова: енциклопедія / редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. 2-е вид., випр. і доп. Київ : Українська енциклопедія, 2004. 824 с.

9. Lane L., Brown H. Tips for teaching pronunciation. White Plains, N.Y. : Pearson Longman, 2010.

10. Roach P. English phonetics and phonology. Cambridge Univ. PressRoach, 2001.

11. Wells J. C. English Intonation PB and Audio CD: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

References

1. Donchenko, N., Vynar, O. (2020). Component systems of stage speech as the basis of artistic and creative activity of a master of theatrical art. Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts, 2, 291–295 [in Ukraine].

2. Intonation. (1973). Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes, (4), 40 [in Ukraine].

3. Intonation. (1973). Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes, (4), 40 [in Ukraine].

4. Kolenko, A. (2019). Analytical and synthetic exercises with the text as a means of improving the art of stage language. Youth and the market, (3), 148–153 [in Ukraine].

5. Ovchinnikova, A. (2020). Expression and logic of speech in the system of K. S. Stanislavskyi. In: Legal life of modern Ukraine. Materials of the International Scientific and Practical Conference. Odesa, Ukraine, May 15, 2020. Odesa: Helvetica, (1), 52–55 [in Ukraine].

6. Povoroznyuk, S. I. (2012). Formation of rhythmic and intonation skills when learning Ukrainian as a foreign language, 205–206. Retrieved from: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4856/Povorozniuk.pdf?sequence=1 [in Ukraine].

7. Simonenkova, T. P. (2013). Intonational expressiveness of an individual's oral speech as an indicator of general language culture. Scientific journal of the NPU named after M. P. Drahomanova. Series 8. Philological sciences (linguistics), 5, 156–161 [in Ukraine].

8. Rusanivskyi, V. M., Taranenko, O. O., Zyablyuk, M. P. (ed). (2004). Ukrainian language: encyclopedia. Kyiv: Ukrainian Encyclopedia [in Ukraine].

9. Lane, L., Brown, H. (2010). Tips for teaching pronunciation. White Plains, N.Y.: Pearson Longman [in English].

10. Roach, P. (2001). English phonetics and phonology. Cambridge Univ. PressRoach [in English].

11. Wells, J. C. (2006). English Intonation PB and Audio CD: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 17.11.2022

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Герчанівська П. Е. Історична ідентичність у системі координат світового розвитку 3

Кислюк К. В., Божко Л. Д. Війна очима військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у фейбуку)..... 8

Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва..... 15

Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А. Тенденції розвитку міжкультурної комунікації в соціальних мережах 21

Соболєвська С. О. Вузлова лялька як символ української ідентичності 26

Karpenko D. Theoretical understanding of «choregraphic culture» concept in scientific discourse [Теоретичне осмислення поняття «хореографічна культура» в науковому дискурсі] 30

Сенько Т. В. Хаби як інноваційна складова соціокультурного простору 35

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Ропецький В. А. Лемківське різьбярство як частина ужиткового мистецтва 42

Жданович Ю. А. Метаморфози української орнаментики на слов'яно-романському пограниччі України..... 48

ХОРЕОГРАФІЯ

Пастухов О. А. Хореографічна освіта онлайн: за і проти 55

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Afonina O. «Aladdin» Ballet by Composer Oleksandr Rodin [Балет «Аладдін» композитора Олександра Родіна]..... 61

Соколова А. В. Феномен взаємодії італійської та англійської придворної культури в першій половині XVII століття 67

Асталош Г. Л. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості..... 73

Huralna S., Syrotynska N. Aesthetic Dimension of Sacred Monody in Cultural and Educational Environment in Ukraine in 17th Century [Естетичний вимір сакральної монодії в контексті культурно-освітнього середовища в Україні XVII ст.]..... 79

Журба Я. О., Журба В. В. Трансформації музичної форми «12-ти тактовий блюзовий квадрат» у джазовій музиці..... 85

Кулиняк М. А. Комунікативна семантика в естрадно-джазовому континуумі Львова: «Піккардійська терція» та «Орфей» 91

Майчик О. І. Західноєвропейський музично-виконавський професіоналізм в історико-еволюційному та суспільно-культурному контекстах 96

Марченко В. В. Інтернаціоналізація музичної освіти в Україні 102

Микуланинець Л. М. Біографічні концепти «Карпатського капричіо» Віктора Теличка..... 107

Мальцева О. В. Підготовка професійного естрадно-джазового вокаліста в закладі вищої освіти..... 113

Цап Г. В. Джазове виконавство 20-х років XX століття як складова популярної американської музики..... 118

Го Чанлу Оперний театр як категорія української оперології..... 123

Костеньов О. Л. Підготовлена та непідготовлена техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини XX століття 130

Шевченко Д. В. Епоха постмодернізму в контексті метанаративних установок 136

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Погребняк Г. П. Балет як сенс особистісної свободи у креативних візіях сучасних режисерів 142

Донченко Н. П. Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі 150

Белименко Л. І. Особливості та тенденції розвитку сучасного вітчизняного дитячого мюзиклу 156

Дадукевич О. В., Цивата Ю. В. Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора 161

CONTENTS

CULTUROLOGY

Gerchanivska P. Historical Identity in the Coordinate System of World Development 3

Kysliuk K., Bozhko L. War through the Eyes of the Military (Based on Photocontent of Official Pages of Infantry Brigades in the Armed Forces of Ukraine on Facebook) 8

Sadovenko S., Poriadchenko L. Culturological reflection on creative interaction between director and actor: neurolinguistic technologies as cultural-creating paradigm in the field of stage arts 15

Konyukova I., Sydorovska E. Development Trends of Intercultural Communication in Social Networks 21

Sobolievska S. Knot Doll as Ukrainian Identity Symbol 26

Karpenko D. Theoretical understanding of «choregraphic culture» concept in scientific discourse 30

Senko T. Hubs as Innovative Element of Sociocultural Space 35

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Ropetskyi V. Lemko Carving Traditions as Part of Applied Art 42

Zhdanovych Yu. Metamorphosis of Ukrainian Ornaments on Slavic-Romance Borderland of Ukraine 48

CHOREOGRAPHY

Pastukhov O. Choreographic Education Online: Pros and Cons 55

MUSICAL ART

Afonina O. «Aladdin» Ballet by Composer Oleksandr Rodin 61

Sokolova A. Phenomenon of Interaction between Italian and English Court Culture in the First Half of 17th Century. 67

Astalosh G. Artistic Interpretation of National Idea in Professional Music Creation 73

Huralna S., Syrotynska N. Aesthetic Dimension of Sacred Monody in Cultural and Educational Environment in Ukraine in 17th Century. 79

Zhurba Ya., Zhurba V. Transformations of Musical Form «12-Bar Blues» in Jazz Music. 85

Kulyniak M. Communicative semantics in Lviv pop-jazz continuum: «Picardian third» and «Orpheus» 91

Maychyk O. Western European Musical and Performance Professionalism in Historical-Evolutionary and Social-Cultural Contexts. 96

Marchenko V. Internationalisation of Music Education in Ukraine 102

Mykulanynets L. Biography Concepts of Viktor Telychko's «Karpatske Kaprytchio». 107

Maltseva O. University Training of Professional Jazz Vocalist. 113

Tsap H. Jazz Performance of 1920s as a Component of Popular American Music 118

Guo Changlu Opera House as a Category of Ukrainian Operology 123

Kosteniov O. Prepared and Unprepared Techniques of Improvisation in Foreign Jazz Instrumental Music of the Second Half of the XX Century. 130

Shevchenko D. Postmodernism Era in the Context of Metanarrative Settings 136

STAGE ART

Pogrebniak G. Ballet as a sense of personal freedom in the creative visions of modern directors 142

Donchenko N. Historical Perspective of Role System Functioning in the Process of Actor's Role Image Creation 150

Belymenko L. Features and Development Trends of Modern Domestic Children's Musical 156

Dadukevich O., Tsyvata Yu. Intonation as Means of Logic-Emotional Expressiveness in Professional Actor's Verbal Action 161

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2022

Редактор ***О. І. Бугайова***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***О. Б. Рубчак***
Комп'ютерна верстка ***Л. М. Міненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 210
e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 01.12.2022. Підп. до друку 08.12.2022. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 9,9.
Облік.-вид. арк. 18,6. Наклад 300 прим.