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

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

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

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT
HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2022

Київ – 2022

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ. 2022. № 1. 240 с.

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

Редакційна колегія

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 7 від 22 лютого 2022 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022

© Автори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2:008
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257422.

Цитування:
Андрущенко Т. І. Культурологія як системоутворююча наука. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 3-10.

Andrushchenko T. (2022). Culturology as a system-forming science. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 3-10 [in Ukrainian].

Андрущенко Тетяна Іванівна,
доктор філософських наук, професор,
завідувачка кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0381-171X

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК СИСТЕМОУТВОРЮЮЧА НАУКА

Мета роботи – розгляд культурології як системного знання про культуру, що є інтегративним феноменом, виявлення основних тенденцій сучасних культурологічних досліджень. **Методологію роботи склали:** міждисциплінарний та системний підходи до проблематики, що дозволило комплексно розглянути культурологію як цілісну систему культурологічного знання, що перебуває з цілісному зв'язку з усіма підсистемами; метод аналізу, синтезу, синергетичний, аксіологічний – для виявлення головних аспектів культурології як системного погляду на розвиток культури, її функцій та ролі у міжкультурній комунікації, появі нових культурних феноменів, опосередкованих технологічними детермінантами. **Наукова новизна** роботи полягає у систематизації і розширення наукових уявлень про місце і роль культурології в системі філософського знання на сучасному етапі суспільного розвитку. **Висновки**. Культурологія є системоутворюючою наукою і своїм предметом вважає систему знань, що могли б концептуально впливати на формування життєдіяльності культури у глобалізованому світі, особливо в сучасних умовах глобалізаційного світоглядного зламу, світового локдауну та психологічного напруження. Тому так важлива сьогодні концепція культури, яка зв'язує теоретичні і практичні уявлення про всі сфери життєдіяльності людини, методологія, що забезпечує комплексне дослідження культури як цілісного явища єдності набутків культур народів світу, такі системні підходи аналізу культури до державної політики і системи управління, які здатні забезпечити комфортне існування людини в модернізовано-технологічному світі.

Ключові слова: культурологія, культура, антропоцентрична парадигма, методологія, ідеологія, цифрова культура, цінності.

Andrushchenko Tetyana, *Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Social Sciences, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

Culturology as a system-forming science

The purpose of the article is to consider culturology as a systemic knowledge about culture, which is an integrative phenomenon, to identify the main trends in modern culturological research. **The methodology** of the work consisted of: interdisciplinary and systematic approaches to the issue, which allowed us to comprehensively consider culturology as a holistic system of culturological knowledge, which is in integral connection with all subsystems; method of analysis, synthesis, synergetic, axiological - to identify the main aspects of culturology as a systemic view of the development of culture, its functions and role in intercultural communication, the emergence of new cultural phenomena mediated by technological determinants. **The scientific novelty** of the work lies in the systematization and expansion of scientific ideas about the place and role of culturology in the system of philosophical knowledge at the present stage of social development. **Conclusions.** Culturology is a system-forming science and its subject is a system of knowledge that could conceptually affect the formation of cultural life in a globalized world, especially in today's globalization breakdown, world holocaust, and psychological stress. That is why the concept of culture is so important today, which connects theoretical and practical ideas about all spheres of human life, a methodology that provides a comprehensive study of culture as a holistic phenomenon of unity of cultural heritage, able to ensure the comfortable existence of man in the modernized technological world.

Key words: culturology, culture, anthropocentric paradigm, methodology, ideology, digital culture, values.

©Андрущенко Т. І., 2022

Актуальність теми дослідження. Культурологія виникла як відповідь на потребу інтегрованого, системного погляду на культуру – феномена, який вивчається різними науками, а тому й має декілька сотень визначень. Оскільки первинні уявлення про культуру формувались з часів Конфуція та античної філософії, культурологію можна вважати наукою давньою, історичною. Однак, як предмет більш-менш цілеспрямованого дослідження, своєрідний підрозділ гуманітарного знання, вона виокремилась в період Нового часу. Витоки культурології знаходяться у філософських розвідках Джамбатісти Віко, Йогана-Готфріда Гердера та Фрідріха Гегеля. Термін «культурологія» вперше запропонував німецький філософ і фізик В.Освальд (1909). Дещо пізніше його поглибив американський антрополог, етнолог і культуролог Л. Уайт (1939). Системність і предметну визначеність культурології забезпечили такі дослідники, як М. Вебер, В. Віндельбанд, Е. Гуссерль, Г. Зіммель, Е. Кассірер, Г. Ріккерт, А. Тойнбі, О. Шпенглер, К. Ясперс. Саме тому культурологія вважається наукою молодою й такою, що все ще утверджується.

Аналіз досліджень і публікацій. Вагомий вклад у культурологічні дослідження внесли Р. Арон, Й. Гейзинга, Т. Еліот, К. Леві-Стросс, Х. Ортега-і-Гассет, К. Поппер, У. Ростоу. Відомими є також культурологічні дослідження українських гуманітаріїв, зокрема, В. Андрущенка, Є. Головахи, В. Кременя, Л. Левчук, М. Михальченка, М. Поповича, М. Тарасенка, Н. Хамітова, В. Шинкарука та низки інших дослідників. У сучасному науковому розумінні специфіка культурології полягає у її інтегративному баченні культури як оригінального виміру буття та діяльності людини й суспільства як цілісних феноменів.

Мета роботи – розгляд культурології як системного знання про культуру, що є інтегративним феноменом, виявлення основних тенденцій сучасних культурологічних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Культурологія є наукою інтегративною. Вона зв'язує теоретичні і практичні уявлення про світ культури, який охоплює собою всі сфери життєдіяльності людини. Спираючись на філософію як свою власну світоглядно-методологічну основу, культурологія забезпечує комплексне дослідження культури як цілісного явища в єдності набутків культур народів світу, утверджує системні підходи аналізу культури до державної політики, системи управління, організації суспільного і особистого життя людини, формує аксіологічні установки, які здатні забезпечити комфортне існування людини в модернізовано-технологічному світі.

Щодо місця культурології в системі наукового знання існує дві основні точки зору: *ізоляціоністська*, що бачить культуру окремою наукою зі своїм особливим підходом, та часто підміняє культурологію іншими науками – філософією культури, мистецтвознавством, соціологією культури та ін.; та *інтегративна*, що розглядає культуру в синтезі соціальних і гуманітарних знань, розгортає поле культури як галузь знань, що виникла на стику філософії культури, культурної антропології, соціології культури, теології культури, психології культури, етнології, історії. У цьому розумінні культурологія вивчає не окремі культурні системи, а універсальні властивості, притаманні всім культурам, формулює загальні тенденції та закономірності. Вона вивчає культуру як цілісне системне явище, узагальнює знання інших наук про культуру.

Ми поділяємо й дотримуємось інтегративного підходу, реалізованого, насамперед, в роботах таких відомих вчених та дослідників цієї проблематики, як Г. Арендт, Р. Вільямс, П. Вірилліо, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Еспаня, А. Маттелара, П. Муліньє, К. Поланьї, М. де Серто, Л. Фльорі, М. Фуко. В дослідженнях означених авторів стверджується необхідність розгляду парадигми культури у контексті вивчення її багатогранності, цілісності, здатності впливати на всі аспекти суспільного життя. Такий погляд нам видається найбільш евристичним, конструктивним і перспективним.

На сьогодні зазначений підхід успішно реалізується представниками Римського клубу – неурядової міжнародної організації, що об'єднує у своїх рядах вчених, громадських діячів,лідерів думок і ділових людей більш, ніж з тридцяти країн світу. Майже через два століття після Ф. Ніцше вченими Римського клубу знову проголошується необхідність переоцінки цінностей, в якій пропонується переглянути місце і роль людини у світі, взаємодію культур не як зіткнення, за С. Гантінгтоном, а як співпрацю і взаємний розвиток, що здатний відродити людину за викликами соціокультурної динаміки нашого часу, забезпечує подолання духовної прірви падіння людських цінностей та повернення їх

у формування цивілізації культури миру без страждання, насильства і війн.

Автори намагаються зрозуміти й витлумачити витоки і патології сучасного світогляду та описують альтернативну філософію «нового Просвітництва», визнаючи, що саме світогляд відповідальний за нинішні кризові ситуації.

Сучасні культурологічні дослідження побудовані на міждисциплінарному інтегруванні різноманітних знань про культуру – історії, філософії, соціології, психології, власне, всіх галузей гуманітарного знання. Вони позначені синергетичним, об'ємним підходом до аналізу досліджуваної проблематики з використанням широкого спектра сучасних наукових методів.

Як відомо, поняття культури має декілька сотень визначень. Скажімо, А. Кребер та К. Клакхон у своїй праці «Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions» (1952) наводять 180 визначень терміну «культура». Французький культуролог А. Моль наводить 250, американський дослідник Р. Робін – понад 800. Більшість західних культурологів вбачають у ній примат духовного над матеріальним. Вони розуміють культуру як сукупність духовних символів (Вебер), форму розумової діяльності (Кассірер), систему знаків, комунікацію (Леві-Стросс), інтелектуальний аспект штучного середовища (Люнь) тощо. Досить поширеними є визначення культури як всього того, що є результатом людської діяльності, є мірою людяності людини, як того, що людина створила власним розумом, а не отримала від природи, як матеріальний і духовний прогрес як індивідів, так і різноманітних соціально-національних спільнот.

Сучасні культурологічні дослідження в Україні присвячені фундаментальним проблемам культури в її життєвих проявах, зокрема дослідженню синергетики регіональних ідентичностей у культурному континуумі України, гуманітарних комунікативних систем як чинників європейської інтеграції, крос-культурного діалогу між Україною та європейськими країнами, ґенези та становлення лінгво-культурології в контексті антропоцентричної парадигми.

Цікаві культурологічні моделі українських дослідників з'явилися після проголошення незалежності. Звільнившись від ідеологічного тиску, притаманному науковому простору колишнього СРСР, українські вчені запропонували низку системних досліджень культурологічного профілю, які збагатили загальне предметне поле культурології, утвердили нове системне бачення культури, її функціональне позиціювання та призначення. Підкреслюючи евристичність системно-інтегративного погляду на культуру, вони зазначають, що цей погляд дозволяє зрозуміти феномен культури як універсальне явище, як предмет, явище, процес (духовний чи матеріальний), створений (реалізований) людиною у результаті її багатогранної діяльності, як продукт життєдіяльності людини. Далеко не випадково поняття культури здавна трактували як результат перетворення природи, зокрема, як «обробіток землі». В основі культури лежить праця, ширше – суспільне виробництво, завдяки якому створюються матеріальні і духовні предмети, що забезпечують життєдіяльність людини. «Культура» – це «надбання людства», створені людиною (для людини) шляхом перетворення природи для забезпечення чисельних потреб свого існування. Разом з тим, слід звернути увагу на те, що не всі продукти людської діяльності можна з певністю назвати «культурою». Створені людиною продукти за своєю сутністю і спрямуванням можуть бути різними, такими, що сприяють розвитку людини, підтримують її життєдіяльність і такими, які руйнують її. Людські творіння стають «культурою» тільки тоді, коли вони органічно входять у життєвий процес, забезпечують його існування і розвиток. А відтак культура виступає своєрідним зрізом суспільно-історичного процесу з боку його людинотворчого змісту, сферою, де об'єктивні закони, не втрачаючи об'єктивності, підкоряються людським цілям для задоволення людських потреб [1, 600-604].

У трактуванні В. Андрущенка зазначений зріз характеризують, принаймні, три умови, поза якими про культуру в філософському значенні слова говорити не можна. *Перша* із них стосується «участі предмета» (речі, ідеї або відношення) в розвитку сутнісних сил і здібностей людини. У цьому розумінні культурою є лише те, що сприяє утвердженню людини як людини, розвиває її сутнісні сили і здібності, звеличує особистість. *Друга* умова стосується глибини освоєння людиною загальнокультурного змісту предмета. Незрозуміла, неосвоєна річ (ідея, процес, відношення), своєрідна «річ у собі», не є предметом культури, не може бути використаною адекватно до її культурного призначення. *Третя* умова пов'язана із включенням предмета в контекст

загальнолюдської практики. Ті чи інші предмети, що через унікальний збіг обставин опинились за межами практики, втрачають (нерідко назавжди) загальнокультурний зміст. Нормальне функціонування культури, зазначає автор, вимагає безпосередньої життєвої реалізації, чуттєвої відкритості цінностей для суб'єкта. Культура постає як опредметнена сутність людини. Міра розвитку культури визначається мірою розвитку людини. Таке розуміння культури дає можливість диференційовано підійти до історичних типів суспільства, визначити їх місце та роль у загальнолюдській історії [2, 602-603].

Розробці фундаментальних проблем культурології та історичного мистецтвознавства присвячене дослідження О. Яковлева «Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття». Ця робота є вдалою спробою створення цілісної картини національної культури України, її історії та суперечливого сьогодення. Автор пропонує концепцію синергетичної парадигми розбудови культурного континууму України, розкриває специфіку історії та етнографії основних культурних регіонів України, водночас підкреслюючи наявність у них спільної культурної основи. Він обґрунтовує методологічні засади дослідження з позицій філософії, естетики, культурології, етнокультурології та регіоніки, що надало можливості виявленню універсального наукового знання через транскультурний діалог локальних культурно-мистецьких явищ на рівнях конкретно-унікального, культурно-історичного і геокультурного хронотопів.

Зорієнтованість автора на регіональний напрям і комплексно-системний підхід у дослідженні трансрегіональних процесів розвитку культури України кінця XX – початку XXI століття сприяє формуванню наукового уявлення про культурний континуум України як своєрідну «систему специфічних концептів, категорій і понять "духовної метафізики" української культури як кросрегіональної єдності етноментальних характеристик, геокультурних і регіональних хронотопів». Безперечною заслугою автора є спроба застосуванням теорії синергетики для осмислення кросрегіонального розвитку, трансформації та інтеграції регіональних ідентичностей у цілісний культурний континуум України в проєкції від особливого (регіонального) до універсального (світового) рівнів з метою консолідації сучасного поліетнічного суспільства засобами транскультурного проєктування [3]. Проєкт синергії культури відображає становлення нової філософсько-культурологічної парадигми самосвідомості, в якій культура виділяється і обґрунтовується як підстава інтеграції людства при збереженні ідентичності етносів та націй. Таким чином, на сучасному етапі розвитку культурології синергетичний підхід в дослідженні культурного простору є «ключем» до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки, культурний континуум в цілому. Визначення нового методологічного базису та розроблення відповідного категоріально-понятєвого апарату в річищі системних досліджень відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації етнонаціональної культурної ідентичності в умовах світових глобалізаційних процесів.

Розгляд культури у синергетичному аспекті відкриває можливості відтворення цілісної картини національної культури сучасної України, розробки концепції розбудови культурного континууму України та здійснення концептуального синтезу результатів культурологічного дослідження у процесі верифікації наукової гіпотези в міжнародній діяльності інституцій України і зарубіжжя. Синергетичний підхід забезпечує більш глибоке розуміння стратегії транснаціонального розвитку культурних ідентичностей України на основі узагальнення досвіду соціокультурного проєктування в європейських країнах. Він також дозволяє сформулювати основні принципи та тенденції розвитку сучасних етнокультур, об'єднаних історико-генетичними та типологічними зв'язками в просторі своїх макроетносів, осмислити ідею універсалізму як світоглядно-методологічну кореляцію загальнолюдського, етнонаціонального й регіонального в культурних змістах і формах.

Культурологічні дослідження, проведені вітчизняними вченими в останнє десятиліття, дозволяють виявити й зрозуміти коріння (витоки, причини) як фундаментальної (історично обумовленої) величі української культури, так і глибокої духовної кризи, яка охопила суспільство на початку другого тисячоліття. За визначенням вчених, духовна криза є розладом (дисгармонією) внутрішнього світу особистості (внаслідок тимчасової втрати духовної рівноваги) у напрямку або відновлення перерваного духовного стану або активізації змістовно нового духовного стану,

який визначатиме подальший особистий розвиток. Духовну кризу (як кризу культури) характеризують втрата історичної пам'яті; деформація моралі та естетичних цінностей; недовіра до людини (владних структур, батьків, вчителів та друзів); втрата довіри до вічних загальнолюдських цінностей; втрата віри у святе – віри в Бога; зневіреність в науці і в людському досвіді. У стані духовної кризи людина втрачає здатність насолоджуватись мистецтвом, не відчуває прекрасного; втрачає надію на майбутнє («надія помирає останньою»), розглядає себе не інакше, як невдаху, який нічого не вміє, ні на що не здатен. Людина духовної кризи не має авторитетів, не шанує героїв, символи. Така людина стоїть на межі життя і смерті, вона здатна до суїциду; ця людина пригнічена; вона втрачає сенс життя, а разом з ним – власну гідність. Зрештою, духовна криза – це втрата себе, зневіреність у власних можливостях і здібностях, втрата людяності, розгубленість перед обставинами, втрата духовних орієнтирів, своєрідних опор, на яких тримається людина в життєвому просторі і часі.

Сьогодні людина, за висловом У. Еко, втрачає здатність сприймати здобутки людської культури крізь призму «дерева життя» – одного з найбільш вагомих символів роду людського: «І нарешті цар всіх списків світу, інтернет, безкінечний за визначенням, оскільки постійно знаходиться у розвитку, найсправжніша павутина, лабіринт, а не акуратне дерево, інтернет, захоплюючий у невимовно містичну, абсолютно віртуальну упокоєність. інтернет, що дає у наше розпорядження каталог інформації, від якого ми відчуваємо себе багатими та всесильними, але натомість втрачаємо уяву про те, що в ньому відноситься до даних реального світу, а що ні, і втрачаємо здатність відрізняти істину від дрібноти» [4, 360].

Осмислюючи цю ситуацію та вводячи поняття симулякр, Ж. Бодрійяр, переконливо доводить, що світ ввійшов в еру тотальної симуляції всього і в усьому. Влада, соціальні інституції, політичні партії, культурні інститути із сферою мистецтва, не займаються реальними проблемами, а проводять симулятивну гру у глобальному масштабі. Результатом такої гри стає гіперреальність, яка сьогодні реальніша за саму реальність, адже людині приходиться жити і діяти лише в ній. Природньо, що сучасне мистецтво займає у виробництві симулякрів особливе місце. Бодрійяр простежує, як історично художній образ перетворювався у симулякр, поступово відходячи від відображення реальності, деформуючи її, а потім маскуючи її відсутність, щоб повністю заперечити приналежність до будь-чого, крім самого себе. Цей «чистий симулякр» не має прообразу і симулює художню діяльність зі створення естетичних цінностей псевдомистецтва на ні до чого не зобов'язуючих симулякрах, псевдоречах, пародійно-іронічній насмішці над сучасністю і всією культурою. Ж. Бодрійяр називає віртуальність гіпер-реальністю, яку розглядає як соціокультурний простір сучасності, де втрачені традиційні цінності: «В наші дні віртуальне рішуче бере верх над актуальним... Ми перебуваємо вже не в логіці переходу можливого в дійсне, але в гіпер-реалістичній логіці залякування самою можливістю реального» [5, 33]. Якщо розглядати історію як прогрес людської свободи, то гіпер-реальність виглядає як трансформація звичного способу життєдіяльності на основі перебільшеного уявлення про свободу: «віртуальна реальність веде свою ґенезу аж ніяк не від комп'ютера і навіть не від схоластичної філософії, а з самих глибин первісності – від початку символічної діяльності людини, зі створення системи симулякрів, які лише умовно і конвенційно позначають предмети і події – слів, малюнків, ліпних і різьблених зображень» [6, 23]. Потужною системоутворюючою ланкою культури сьогодні виступає віртуальний світ, що небезпечно стирає межі реальності, руйнуючи звичну для людини систему координат. «Наснилося мені цієї ночі, що я метелик, і тепер не знаю, чи людина я, якій наснилося, що вона метелик, чи – метелик, якому сниться тепер, що він є людиною» [7, 73].

Інформаційні технології здатні консолідувати монументальні масштабні пласти культури, продукуючи віртуальну реальність, що часто виступає пріоритетнішою від живої реальності та формує хворобливу залежність людини від неї. Віртуальна реальність являє собою нелінійність часу, суцільність сьогодення, а, отже, не потребує пам'яті і традицій, не потребує культури для трансляції досвіду і зв'язку поколінь, руйнує її важливу захисну функцію. Культура, створена людиною за власним архітектурним проєктом, потребує захисту від самої себе, потребує рівноцінної реалізації всіх своїх сутнісних сил.

З початку 2000-х років людство вступило в добу цифрової культури. Це поняття є до певної міри суголосним із постіндустріальним

та інформаційним суспільством, хоча цифровий спосіб представлення інформації призвів до серйозних культурних змін уже в межах інформаційного суспільства. Це поява не лише нових культурних форм, норм, але й нових типів фрагментації часу і простору, представлених у програмному забезпеченні, інтернет-медіа, комп'ютерних іграх, віртуальній реальності загалом. Головною відмінністю цифрових технологій є конвергентність і включеність у глобальний інформаційний простір, що забезпечується універсальною мовою комунікації технічних пристроїв, з'єднаних в ефективну мережу. Цифрові медіа характеризуються не здатністю експонувати чи зберігати інформацію, а тим, в який спосіб і якою мірою вони перевершують обчислювальні можливості людського мозку. Саме таке радикальне прискорення не тільки нівелювало географічний простір, чого було вже досягнуто аналоговими електронними медіа у XX столітті, а й призвело до небаченої імплозії (стиснення) часу поза будь-якою можливою тілесною фізикою. З'явилися нові поняття: цифрова культура, цифрова музика, живопис, кліпова свідомість, цифровий та аналоговий звуковий ландшафт.

Цифрові медіа ґрунтуються на двох фундаментальних принципах: побудові інформації у формі двійкового коду (numericalrepresentation) та їх обчисленні з допомогою ЕОМ (computation). Синтез теорій М. Маклюена і Дж. Гібсона акцентує увагу на тому, що має значення не лише спосіб представлення інформації медіумом, але й те, що з цією інформацією можна зробити, окрім безпосереднього сприйняття. Цифрова інформація дозволяє проводити операції обчислення з безліччю можливостей: компресія даних, обробка і трансформація, нелінійне редагування, швидкісний пошук і каталогізація, архівація, миттєва передача, висока достовірність і безпека. Швидкість обчислень і передачі інформації залежить від технічної потужності, а всі процеси відбуваються не в режимі реального часу, співмірного з людськими можливостями, розмиваючи межі реального і віртуального світу, де виносяться за рамки традиційні людські цінності.

Сучасний потужній технічний ресурс репродукування мистецьких творів, можливість подорожувати у віртуальному просторі музейних залів і світових архітектурних пам'яток відкриває широкі можливості для особистого знайомства з ними і власного естетичного переживання. Але одночасно непомітно стирає межу між унікальністю реального і штампом та клонуванням віртуального, технічного світу, перетворюючи багатовікову чуттєву культуру на конвеєрне технічне репродукування. Мистецький твір все більше уподібнюється до артпродукту, артпроєкту як відповідного арттовару, що активно пропонується за допомоги сучасних медійних технологій. Тому слід враховувати, що аналіз сучасного художнього ринку перебуває на перетині економіки, політики, культурології, мистецтвознавства і потребує унікальних методів дослідження та сучасних педагогічних підходів для розкриття його цінностей молодій людині та включення їх у свій власний внутрішній світ. Це дозволить молоді адекватніше і більш самостійно протистояти потужному натиску сучасних медійних технологій з їх штампами впливу на формування життєвих цінностей, далеких від естетичної та етичної природи людини. Відомо, що сучасний міжнародний ринок розглядає твори образотворчого мистецтва або мистецький продукт не лише як результат приватної художньої творчості (тобто як значущу частину культури нації), але також як інтернаціональний капітальний актив. Це протиріччя є рушійним для багатьох сторін культуротворчості людини, але коли воно переростає у мистецьку універсалію та починає служити великому діалогу культур (що веде й до визначення специфічних епістемологічних властивостей окремої культури), воно сягає найвищого рівня культурної рефлексивної свідомості, що повною мірою може висловити (експлікувати) себе саме у мистецькій формі, хоча має на меті всезагальні умови існування людської культури. Так виникають цілісні художні та позахудожні водночас, (якщо брати їх в єдності текстуальних та контекстуальних умов), стильові феномени, що заслуговують визначення як метаісторичні стилі культури, до сприйняття і розуміння яких слід готувати молоду людину всіма освітніми засобами, в тому числі і медійними. У світі потужних медійних комунікацій соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання її сутності, маніпулювання масовою свідомістю приводять особистість у стан екзистенційної кризи – розгубленого пошуку себе в житті і культурі, блукаючи в лабіринті абсурдності і розумному сприйнятті її побудови. Фактично епоха глобальної комп'ютеризації являє собою величезний лабіринт, у якому можна блукати в

різноманітних напрямках, на різноманітних рівнях.

Системне розуміння духовної кризи (синергетичний діагноз кризи культури) дозволяє осмислити шляхи її подолання в конкретно-історичному просторі і часі. Українські реалії потребують вирішення низки взаємообумовлених завдань, найважливішими серед яких є: 1) реальне забезпечення економічних трансформацій не тільки як матеріально-виробничих, але й як основного напряму культурного розвитку соціуму; 2) розбудова міжлюдського спілкування в контексті цінностей культури і співробітництва, а не як протистояння та ворожості; 3) формування високої духовності нового суб'єкта управлінської діяльності від найнижчого до найбільш високого (в тому числі й державного) управління; 4) виховання знаннєво-естетичної (і моральної) компетентностей, відчуття краси людської життєдіяльності кожного громадянина, рівня його відповідальності та участі у життєвому процесі.

Синергетичний підхід формує універсальну парадигму бачення культури як сенсу «краси буття» людини у цьому світі, величі її людяності й перспективи утвердження у сучасних реаліях та у майбутньому.

Доречно в цьому аспекті згадати слова англійського фізика-теоретика, директора з досліджень Центру Теоретичної Космології Кембриджського університету Стівена Гокінга (1942–2018), спрямовані на осмислення долі людини і людства в історичному розрізі, у суперечливому сьогоденні і в перспективі: «саме зараз людству потрібно працювати всім разом, більше, ніж будь-коли. Ми зіткнулися з екологічними викликами – зміною клімату, виробництвом продуктів харчування, епідеміями, окисленням океанів. Все це говорить про те, що настав найнебезпечніший момент в історії людства. Ми придумали технології, які дозволять нам знищити нашу планету. Але ми ще не винайшли спосіб її покинути. Можливо, через пару сотень років ми вирушимо до зірок і створимо свої колонії. Але поки у нас тільки одна планета, і ми повинні працювати разом, щоб захистити її. Для цього необхідно ламати бар'єри між країнами, а не будувати їх. Щоб це стало можливим, світовим лідерам потрібно визнати свій провал. Зараз більшість ресурсів знаходиться в руках невеликого числа людей, і нам доведеться навчитися ділитися ними. Зникають не тільки робочі місця, а й цілі індустрії, і потрібно допомогти людям перекваліфікуватися і підтримати їх матеріально в цей період. Якщо країни не можуть впоратися зі зростанням міграції, нам потрібно підтримувати глобальний розвиток - це єдиний спосіб зробити так, щоб мільйони мігрантів шукали щасливе майбутнє у себе на батьківщині. Ми можемо зробити це – я свого роду величезний оптиміст. Це зажадає від еліт – від Лондону до Гарварду, від Кембриджу до Голлівуду – витягти уроки з подій минулого року. І, перш за все, дізнатися нашу міру смиренності» [9]. Ці слова вказують на важливість розвитку різноманітних форм людських комунікації, культури міжлюдського спілкування на рівні особистостей, соціальних груп, еліт, нарешті, країн, які здатні «ламати бар'єри між країнами», тобто створювати відкритий простір для обміну культурними цінностями, навчати ділитися, проявляти етичну відповідальність та щедрість.

Наукова новизна роботи полягає у систематизації і розширення наукових уявлень про місце і роль культурології в системі філософського знання на сучасному етапі суспільного розвитку.

Висновки. Культурологія є системоутворюючою наукою і своїм предметом вважає систему знань, що могли б концептуально впливати на формування життєдіяльності культури у глобалізованому світі, особливо в сучасних умовах глобалізаційного світоглядного зламу, світового локдауну та психологічного напруження. Тому так важлива сьогодні концепція культури, яка зв'язує теоретичні і практичні уявлення про всі сфери життєдіяльності людини, методологія, що забезпечує комплексне дослідження культури як цілісного явища єдності набутків культур народів світу, такі системні підходи аналізу культури до державної політики і системи управління, які здатні забезпечити комфортне існування людини в модернізовано-технологічному світі.

Література

1. Андрущенко В. Організоване суспільство: Проблеми суспільної організації та інституціалізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть: Досвід соціально-філософського аналізу: у 2 кн. Кн.2. Філософія новітнього державотворення. Київ: Знання, 2018. 647 с.

2. Андрущенко В., Губерський Л., Михальченко М. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія: підручник для вищих навч.

закладів / вид. 4-е випр. і доп. Київ: Юрінком Інтер, 2016. 552 с.

4. Яковлев О. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні: монографія. Київ: НАКККіМ, 2015. 236 с.

5. Eco U. The Vertigo of Lists. 2009. 408 p.

6. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В.Ховхун. Київ: Основи, 2004. 231 с.

7. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Пер. з фр. Л.Кононович. Львів: Кальварія 2004. 376 с.

8. Джвандзи / пер. з кит. Вон Гак. Київ : Сафран, 2019. 308 с.

9. Гокінґ С. Теорія всього. Від сингулярності до нескінченності: походження й доля Всесвіту / Пер. Глушак Д.Д. 2018. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Stephen_William_Hawking/Teoriia_vsoho/ (дата звернення: січень 2022).

References

1. Andrushchenko, V. (2018). (Organized society: Problems of social organization and institutionalization in the period of radical transformations in Ukraine at the turn of the century: The experience of socio-philosophical analysis: in 2 books. Book 2. Philosophy of modern state formation), Kyiv [in Ukrainian].

2. Andrushchenko, V., Gubersky, L., Mikhalchenko, M. (2016). Social philosophy. History, theory, methodology [in Ukrainian].

4. Yakovlev, O. (2015). Synergy of cultural identities in modern Ukraine: monograph. Kyiv: NACCKiM [in Ukrainian].

5. Eco, U. (2009). The Vertigo of Lists [in English].

6. Baudrillard, J. (2004). Simulacra and simulation. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

7. Baudrillard, J. (2004). Symbolic exchange and death. Lviv: Calvary [in Ukrainian].

8. Jwanji (2019). Kyiv: Safran [in Ukrainian].

9. Hawking, S. (2018). Theory of everything. From singularity to infinity: the origin and fate of the universe. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Stephen_William_Hawking/Teoriia_vsoho/ [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.12.2021
Отримано після доопрацювання 25.01.2022
Прийнято до друку 02.02.2022

УДК 316.32: 316.423.2+316.4.066
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257424.

Цитування:
Денисюк Ж. З. Глобальність людського розвитку в антропоцені: культурологічні та ціннісні виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 11-16.

Denysiyuk Zh. (2022). The global nature of human development in the Anthropocene: cultural and value dimensions. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 11-16 [in Ukrainian].

Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0833-2993
Researcher ID: G-9549-2019
jannet_d7@ukr.net

ГЛОБАЛЬНІСТЬ ЛЮДСЬКОГО РОЗВИТКУ В АНТРОПОЦЕНІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ЦІННІСНІ ВИМІРИ

Мета роботи: виявити глобальні особливості людського розвитку в добу анторопоцену, яка характеризується тотальним впливом людини на природу і світ в цілому, і яка, своєю чергою, актуалізує проблематику культурно-ціннісних впливів і регулювання, що формує точки перетину людської культури і середовища (світ-екологія, екосеміотика), що перетворюють світ. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні системного підходу, аналітичного методу, синтетичного, культурологічного та аксіологічного, що дозволить комплексно розглянути означену проблематику і сформулювати обґрунтовані висновки. **Наукова новизна** характеризується тим, що вперше розглянуто проблематику глобальності людського розвитку в антропоцені з позицій культурологічно-ціннісного виміру, що входить до систем відношень природного й соціального середовища, перетвореного і створеного людиною. Це дає змогу осягнути місце і роль культури як глобального чинника у формуванні і трансформуванні цінностей, що визначають магістральні напрями розвитку людської цивілізації. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що дослідження глобальності людського розвитку в добу антропоцену, яка, вийшовши поза межі суто геолого-екологічних рамок свого розуміння, порушує низку проблем людського розвитку, які мають вирішуватися за допомоги комплексного підходу, зачіпаючи соціальні, культурні, економічні, політичні та інші аспекти буття людства. Поглиблення суперечностей і проблематики, що постали внаслідок різнобічної діяльності людини і які визначаються впливом людства на середовище свого буття, вимагають пошуку новітніх стратегій розв'язання цих суперечностей, перегляду наукових концептів антропоцентризму, гуманізму, ціннісних і світоглядних відношень. Вагоме значення відводиться культурі як цивілізаційному феномену, сформованому внаслідок людської діяльності і який може слугувати чинником розв'язання проблем негативних наслідків діяльності людства. Світові аналітики стверджують про невідворотність перегляду та переосмислення перспектив буття людини в глобалізованому світі, який, на жаль, рухається до нестабільності та конфліктогенності, що зумовлюється загостренням низки чинників як економічного, так і політичного характеру, що може призвести до екзистенційних ризиків і навіть катастроф. Відтак на порядку денному набувають актуальності не лише питання оперативного реагування/втручання у вирішення таких ситуацій, але й вжиття заходів на більш фундаментальному, ціннісному рівні.

***Ключові слова*:** антропоцен, глобальний розвиток, природне середовище, людська діяльність, культура, цивілізація, цінності, соціальне середовище.

.

***Denysiyuk Zhanna**, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor of Departments Cultural Studies and intercultural communication of National Academy of Culture and Arts Management*

The global nature of human development in the Anthropocene: cultural and value dimensions

The purpose of the Article to identify global features of human development in the day, the Anthropocene, which is characterized by the total impact of man on nature and the world as a whole, and which, in turn, highlights the issue of cultural and value relations, giving points of intersection of human culture and environment, ecosemiotics) that transform the world. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach, analytical method, synthetic, culturological, and axiological, which will allow a comprehensive consideration of these issues and formulate sound conclusions. **The scientific novelty** is characterized by the fact that for the first time the issue of globality of human development in the Anthropocene from the standpoint of cultural and value dimension, which is part of the systems of natural and social environment, transformed and created by man. This makes it possible to understand the place and role of culture as a global factor in the formation and transformation of values that determine the main

©Денисюк Ж. З., 2022

directions of the development of human civilization. **Conclusions**. The study found that the study of the global nature of human development in the Anthropocene, which, going beyond the purely geological and ecological framework of its understanding, raises several human development issues that need to be addressed through an integrated approach, affecting social, cultural, economic, political and other aspects of human existence. The deepening contradictions and problems that have arisen as a result of various human activities and are determined by the impact of mankind on the environment, require the search for new strategies to resolve these contradictions, reconsider the scientific concepts of anthropocentrism, humanism, values , and worldviews. Culture is of great importance as a civilizational phenomenon formed as a result of human activity and which can serve as a factor in solving the problems of the negative consequences of human activity. World analysts argue that it is inevitable to reconsider and rethink the prospects of human existence in a globalized world, which, unfortunately, is moving towards instability and conflict, due to the exacerbation of a number of factors, both economic and political, which can lead to existential risks and even disasters. Therefore, not only the issues of prompt response/intervention in resolving such situations but also taking measures at a more fundamental, value level become relevant on the agenda.

Key words: Anthropocene, global development, natural environment, human activity, culture, civilization, values, social environment.

Актуальність теми дослідження. Розуміння планетарного розвитку людства та породжуваних низки проблем протягом останніх століть, вимагає не лише переосмислення в бік застереження від різного роду катастроф для самого факту існування людини, але й вироблення певних стратегій для перспектив гармонійного розвитку в межах цивілізаційного прогресу і збереження світу для нащадків. Період людського розвитку, який з геологічної точки зору, дослідники стали іменувати антропоценом (йому передував голоцен, який нараховує 11 700 років), що пов'язується насамперед з мірою втручання і впливу людини в природне середовище і визначається рівнем технічного/технологічного розвитку. Поміж тим, актуальність цієї проблематики вже давно вийшла на межі міждисциплінарних досліджень і зачіпає не лише дискурси екології, природного середовища але й гуманітарного дискурсу в цілому, у тому числі культурно-мистецького, ціннісного, осмислення на глибинному філософському рівні системи взаємодій людина–світ. Відповідно зростає необхідність формування нової парадигми цивілізаційного розвитку людства з урахуванням всіх нових викликів і ризиків, причинених діяльністю людини (в широкому сенсі слова), здатної подолати якщо й не всі, то головні суперечності на цьому шляху. Культура як спосіб життя і створена людиною реальність у цьому зв'язку постає сукупністю не лише історико-географічного але й фундаментального символічного компонентів, здатною подолати кризу людського суб'єкта, продуктивно впливаючи на творення нового гуманізму, переформатовуючи роль людських цінностей та роль культури у переосмисленні світовідношення.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика глобальності людського розвитку в антропоцені, що розгалужується на низку окремих питань, як-от: формування екологічної культури та цінностей, питання гуманітарного й соціокультурного розвитку людства, формування екосеміотики, загалом поняття антропоцену й антропоцентричної парадигми в науці розглядали вчені зарубіжжя, такі як Ч. Віборн [10], Т. Демос [6], С. Кірш [8], А. Ласт [9], М. Лім [10], Н. Мірзоєв [11], П. Соґаард Йоргенсен [10], Д. Хартлі [7]; а також вітчизняні дослідники: Т. Гардашук [1], С. Копилова [2-3], І. Скакун [4], О. Сулацкова [5] та ін. Джерельною базою нашого дослідження стали також офіційні документи: глобальна доповідь про людський розвиток в антропоцені, опублікована у 2020 р. Програмою розвитку Організацій Об'єднаних Націй (ПРООН), яка вже понад тридцять років поспіль (з 1990 року) публікує свої дослідження як незалежний аналітичний та емпіричний матеріал для обґрунтованого обговорення найважливіших питань, тенденцій різних аспектів розвитку людини. Доповненням до цього стало видання цією ж організацією спеціальної доповіді на початку 2022 р., присвяченої новим загрозам людині в антропоцені.

Мета роботи: виявити глобальні особливості людського розвитку в добу антороцену, яка характеризується тотальним впливом людини на природу і світ в цілому, і яка, своєю чергою, актуалізує проблематику культурно-ціннісних впливів і регулювання, що формує точки перетину людської культури і середовища (світ-екологія, екосеміотика), що перетворюють світ.

Виклад основного матеріалу. За визначенням професора Нью-Йоркського університету Н. Мірзоєва, антропоценом вчені назвали нову епоху в геології, викликану втручанням людини в природу, її вік становить приблизно 250 років, що є дуже малою частинкою в тяглості геологічного часу, яка

може бути ледве помітною на тлі 10 000 років попереднього періоду голоцену, коли надзвичайно стабільні кліматичні умови зробили можливим землеробство і цивілізацію людини загалом [11, 213]. Дослідник Т. Демос зазначає, що термін антропоцен ввів до наукового обігу хімік атмосфери П. Крутцен і біолог Ю. Штормер в 2000 році, яким позначили існування нинішньої епохи, яка для них наздогнала голоцен, що має протяжність існування останніх 11700 років. Проте дослідник підкреслює також те, що геологи вживали ці та подібні терміни ще з середини XIX ст. [6, 8]. За даними звіту ПРООН щодо глобального розвитку людства, світові вчені загалом вважають, що людство перебуває на завершальній стадії голоцену, який триває протягом 12000 років і протягом якого з'явилася людська цивілізація у тому вигляді, як ми її знаємо. Вони висувають гіпотезу про те, що людство є свідками настання нової геологічної епохи – антропоцену, в якому люди є домінуючою силою, що визначає майбутнє планети. Людський розвиток полягає в розширенні прав і можливостей людей визначати і слідувати своїм власним уявленням про шлях розвитку в пошуках повноцінного життя, що ґрунтується на розширенні їх свобод. Вперше в історії людства найсерйозніші ризики, що вимагають негайного вирішення, пов'язані з людиною і розгортаються в планетарному масштабі, починаючи від зміни клімату та пандемії Covid-19 аж до посилення нерівності [13, 29]. Антропоцен, який віднедавна набув поширення у природничих науках і науково-популярних освітніх засобах масової інформації, також стає частиною ширшого дискурсу в галузі культури, гуманітарних і соціальних наук. Так звана антропоценова риторика, на думку Т. Демос, об'єднання образів і тексти — часто виступає як механізм універсалізації, хоча є складно опосередкованою і розподіленою між різними агентами [6, 17]. Британська дослідниця А. Ласт вважає, що поява антропоцену пов'язана із закликами до нової геополітики, що характеризується поняттям відповідальності та турботи про планету та планетарне суспільство, і твори мистецтва так само часто сприяють тісній ідентифікації з більшою планетарною історією, яка може перерости в нові політичні вимоги та нові форми ідентичності та участі [9, 148]. Глобальність розуміння полягає в тому, що антропоцен — це інкапсуляція поняття про те, що сучасна людська діяльність масштабна по відношенню до планетарного процесу, і тому рішення, які приймаються людиною в соціальній, економічній та політичній сфері, заплуталися в «павутині» планетарного зворотного зв'язку: подібно до того, як земля вступила в геологічний період, в якому людство є домінуючою силою, ввійшовши в історичний період, в якому домінують ризики для її виживання [13, 106]. На думку української дослідниці Т. Гардашук, концепт антропоцену був запропонований лауреатом Нобелівської премії Паулем Йозефом Крутценом (P. J. Crutzen), за допомогою якого описують нову геологічну епоху, де людина є головним детермінантом біосферних та кліматичних змін. Антропоцен інтегрує в собі всі глобальні екологічні проблеми сучасності і, відповідно, може слугувати підґрунтям глибшої інтеграції природничих, соціальних і гуманітарних дисциплін шляхом дослідження становлення нової геологічної доби і прогнозування майбутніх траєкторій розвитку, спираючись на методологію нелінійного мислення та переходу від індивідуальних меж до кордонів планетарного каркасу [1, 78]. Як бачимо, ця проблематика охоплює широкі рівні суспільного буття, демонструючи складну архітектуру взаємопов'язаності їх виявів. Роль культурного чинника також зазнає переосмислення з погляду свого еволюційного розвитку. Подібно до того, як генетична інформація передається через покоління в межах однієї сім'ї, люди також передають через суспільства та покоління цілий комплекс культурної інформації, включаючи знання, норми поведінки, традиції, мову та цінності. Навчаючись один в одного і покладаючись один на одного в плані ресурсів, людська культура протягом поколінь стає все складнішою та різноманітнішою, переслідуючи мету виробити дедалі ефективніші рішення життєвих проблем. Таким чином, культурна еволюція людини дозволяє вирішувати багато тих же адаптивних проблем, що і генетична еволюція, тільки швидше і без видоутворення. Саме колективна культура навіть більшою мірою, ніж наш індивідуальний інтелект, робить людей розумнішими і саме вона веде до створення незвичайної природи. Людський вид здатний бути не просто об'єктом космосу, що трансформується, а й агентом власної трансформації. Загальнолюдська культура ґрунтується на певному ступені співпраці та здатності спілкуватися та вчитися [13, 119]. Вагому роль у розумінні проблем планетарного людства доби антропоцену

відіграє й система цінностей, що є складним та суперечливим утворенням. Нині постає нагальна потреба в переосмисленні стратегії людства в планетарному масштабі. Для того, щоб нести таку відповідальність, варто продумати програму подальших дій, кардинально переосмислити систему цінностей. На перший план виходять цінності життя, пошук шляхів і засобів виживання людства за умов прогресуючого погіршення екологічної й соціальної ситуації. Активно здійснюється перегляд традиційного ставлення як до людини, так і до природи, пошук нових духовних основ подальшого цивілізаційного розвитку, формування нових ідеалів людської діяльності та нового розуміння перспектив людини [5, 14]. Освіта та навчання протягом усього життя зробили свій внесок у формування цінностей, що підтримують ідею раціонального управління планетою. Відповідно до підходу, що ґрунтується на можливостях, найважливішою ланкою для реалізації цих цінностей та перетворення їх на самореалізовані соціальні норми є здатність людей визначати свій шлях розвитку — тобто такі дії людей, що призводять до змін. Отримані в результаті цінності повинні в кращому разі вести до спроможності людей визначати свій шлях розвитку, оскільки цінності слугують стандартами або критеріями для керівництва не тільки діями, але й судженнями, вибором, ставленням, оцінкою, аргументацією, умовляннями, раціоналізацією та визначенням причинності. Однак це не завжди відбувається тому, що, крім іншого, бізнес, уряди країн та організації громадянського суспільства відстоюють свої інтереси способами, які можуть ускладнити або унеможливити здатність людей визначати свій шлях розвитку [13, 134]. Разом з переглядом ціннісного компоненту зміну соціальних норм також слід розглядати як один з потенційно потужних механізмів усунення планетарного дисбалансу, але такого, що взаємодіє з іншими і, певною мірою, може залежати від них. Накопичення проблематики, пов’язаної з технологічним поступом людства та вичерпанням і збереженням природних ресурсів відбувалося протягом всієї історії, але найбільш відчутним це стало у XX ст. Людський контроль за природним середовищем зводився до зберігання природних умов і ресурсів як сфери існування й виявлення життєдіяльності соціуму. Антиекологічні форми поведінки людини пов’язані з перевагою цінностей техногенної цивілізації, яка ґрунтується на ідеї необмеженого прогресу. Важливо зазначити, що техногенне суспільство відразу ж після свого виникнення починає впливати на традиційні цінності, змушує їх змінюватися. Серед сучасних цінностей набуває значення посилення соціального контролю над матеріальними об’єктами. Саме звідси й випливає необхідність перегляду базових гуманістичних цінностей у культурі та подолання їх суперечностей. Адже ідея гуманізму виникла як учення про високе суспільне призначення людини, її право на свободу розвитку й задоволення різноманітних потреб [5, 15-16]. Відповідно до гуманістичної парадигми, яка відповідає постіндустріальнму суспільству, людина розглядається як суб’єкт – творче начало, що рухає світом. Основною проблемою є розвиток особистості як професіонала; ідеалом є культивування індивідуальності; рішення проблеми ґрунтується на ідеї співпраці, творчості, а також принципів прогресу, демократії, свободи. Реалізація гуманістичної парадигми пов’язується із системним, компетентнісним, особистісно орієнтованим підходами [3, 182]. Зв'язок між суспільствами в мультикультурному середовищі та зв'язок, створюваний міжнаціональними мережами, що утворюють глобальне співтовариство людей, є основними елементами формування розвитку людства у XXI ст. Окремо слід наголосити також на необхідності коригування та відновлення рівноваги у взаємодії між трьома основними типами систем, які формують людську цивілізацію: людськими системами, земними системами, а також технологічними та інфраструктурними системами [13, 114]. Для розуміння ролі культури у контексті означеної проблематики важливо звернути також увагу на екосеміотичний аспект. З одного боку, екосеміотику розглядають як частину семіотики культури, або культурної семіотики, з іншого – вона тісно пов’язана з дослідницьким полем біосеміотики, що є синтезом біології та семіотики та має на меті засвідчити, що семіоз як процес вироблення на функціонування знаків, є фундаментальним компонентом життя, який проявляє себе в існуванні знаків і значень у живих системах [1, 71]. Екосеміотика, за визначенням Т. Гардашук, розглядає взаємодію культури і природи як певний двосторонній рух, у якому природа окреслює, визначає культуру так само, як і культура окреслює природу різноманітними шляхами. Екосеміотика, як і інші напрями семіотики, тісно пов’язана з філософією, насамперед, екофілософією, чи

інвайронментальною філософією, оскільки обидві галузі спрямовані на дослідження способів конструювання нашого середовища існування за допомогою знаків і символів. Екосеміотика посідає проміжне місце між семіотикою культури та семіотикою природи, причому залученість культури визначається тим, що інтерпретація людьми свого природного довкілля зумовлена моделями, які вибудовувалися і розвивалися продовж тривалої культурної історії [1, 74]. На думку американського дослідника Д. Хартлі, об'єкт світоекології міститься в самому понятті «культура», оскільки у своєму первинному значенні культура є культивуванням, доглядом за чимось. Згодом культура стала означати процес розвитку людини. З огляду на те, що світова екологія має на меті подолати філософію та наратив людської історії, засновані на декартівському поділі між людиною і природою, в деконструкції опозиції між культурою і природою, культура за своєю суттю вже є такою реконструкцією. Проблема, на думку Д. Хартлі, полягає в тому, щоб думати про культуру в її історично недавньому розумінні як способі життя чи наборові мистецької діяльності або навіть як «гегемонію» чи «ідеологію», не втрачаючи при цьому її етимологічного коріння [7, 154]. Міркуючи над історичними витоками явищ, що охоплюються терміном «антропоцену», вони, як вважає дослідник, полягають не в прогресі, як-от, наприклад, винаході парового двигуна, а у піднесенні капіталістичного чинника цивілізації з його стратегіями глобального завоювання, нескінченної комодифікації та невпинної раціоналізації. Це ознаменувало поворотний момент в історії відносин людства з рештою природи, що в подальшому мало значення більше, ніж виникнення сільського господарства та появу перших міст. Притаманною антропоценовому дискурсу є концепція історичної причинності, яка ґрунтується на технологічному чинникові, який, втім, пов'язаний з соціально-культурним розвитком [7, 156]. Актуальність питань культури в означеній проблематиці стає, на думку С. Кірша, концептуальним майданчиком вирішення протиріч між людством та світом природи. Будучи вкоріненою, як не парадоксально, у догляді за природним зростання, культура все ще керується переконливими способами до людських проєктів самостворення та до соціальних процесів світотворення, які породжують специфічні «способи життя», з концепцією їх використання як загальної проблематики посередництва, з одного боку, і як дескриптор – і передбачуване пояснення відмінностей серед народів, – з іншого. Де людством формується універсальне, культура все ще має тенденцію викликати особливе. Але контексти європейської сучасності, в яких сформувалися моделі культури як засобу диференціації, вимагають виваженої позиції суб'єкта для сприйняття світу [8, 819]. Таким чином, антропоцен визначає всі сфери буття людини на планеті і створеного нею, включаючи всі аспекти людської активності, генеруючи при цьому складні системи взаємодій.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше розглянуто проблематику глобальності людського розвитку в антропоцені з позицій культурологічно-ціннісного виміру, що входить до систем відношень природного й соціального середовища, перетвореного і створеного людиною. Це дає змогу осягнути місце і роль культури як глобального чинника у формуванні і трансформуванні цінностей, що визначають магістральні напрями розвитку людської цивілізації.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що вивчення глобальності людського розвитку в добу антропоцену, яка, вийшовши поза межі суто геолого-екологічних рамок свого розуміння, порушує низку проблем людського розвитку, які мають вирішуватися за допомоги комплексного підходу, зачіпаючи соціальні, культурні, економічні, політичні та інші аспекти буття людства. Поглиблення суперечностей і проблематики, що постали внаслідок різнобічної діяльності людини і які визначаються впливом людства на середовище свого буття, вимагають пошуку новітніх стратегій розв'язання цих суперечностей, перегляду наукових концептів антропоцентризму, гуманізму, ціннісних і світоглядних відношень. Вагоме значення відводиться культурі як цивілізаційному феномену, сформованому внаслідок людської діяльності і який може слугувати чинником розв'язання проблем негативних наслідків діяльності людства. Світові аналітики стверджують про невідворотність перегляду та переосмислення перспектив буття людини в глобалізованому світі, який, на жаль, рухається до нестабільності та конфліктогенності, що зумовлюється загостренням низки чинників як економічного, так і політичного, безпекового характеру, що може призвести до екзистенційних ризиків і навіть катастроф. Відтак на порядку денному набувають

актуальності не лише питання оперативного реагування/втручання у вирішення таких ситуацій, але й вжиття заходів на більш фундаментальному, ціннісному рівні.

Література

1. Гардашук Т. В. Дослідницьке поле екосеміотики. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2020. Випуск 1(171). Том 1. С. 69-84

2. Копилова С. В. Антропоцентрична система як об'єкт сучасного пізнання. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. № 32. С. 46-52.

3. Копилова С. Гуманістична й антропоцентрична парадигми у сучасній науці: порівняльний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 2. С. 180-186.

4. Скакун І. О. Перспективи антропоцентризму в сучасній науковій картині світу. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. №5. С. 193–196.

5. Сулацкова О. Соціокультурний розвиток людства в контексті екологічних цінностей. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія».* 2014. Випуск 16. С. 13–17.

6. Demos T. J. Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today. Sternberg Press, 2017. 132 p.

7. Hartley D. Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. Anthropocene or Capitalocene? *Nature, History, and the Crisis of Capitalism* / Edited by Jason W. Moore. Oakland: PM Press, 2016. Pp. 154–165.

8. Kirsch S. Cultural geography III: Objects of culture and humanity, or, re-'thinging' the Anthropocene landscape. *Progress in Human Geography*. 2015. Vol. 39(6). Pp. 818 –826.

9. Last A. We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics. *Theory, Culture & Society*. 2017. Vol. 34(2–3). Pp. 147–168.

10. Lim M. M. L., Søgaard Jørgensen P., and Wyborn C. A. Reframing the sustainable development goals to achieve sustainable development in the Anthropocene—a systems approach. *Ecology and Society*. 2018. 23(3):22. https://doi.org/10.5751/ES-10182-230322.
https://www.ecologyandsociety.org/vol23/iss3/art22/ (дата звернення: грудень 2021).

11. Mirzoeff N. Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*. 2014. Vol. 26 (2 (73)). Pp. 213–232. https://doi.org/10.1215/08992363-2392039.

12. New threats to human security in the Anthropocene. Demanding greater solidarity: Special report. 2022. 188 p.

13. United Nations Development Programme. Human Development Report 2020: The Next Frontier—Human Development and the Anthropocene. 2020. 484 p.

References

1. Gardashuk, T.V. (2020). Research field of ecosemiotics. Multyversum. Filosofskyi almanakh, 1 (171), 1, 69-84 [in Ukrainian].

2. Kopylova, S.V. (2021). Anthropocentric system as an object of modern knowledge. Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii, 32, 46-52 [in Ukrainian].

3. Kopylova, S. (2021). Humanistic and anthropocentric paradigms in modern science: a comparative analysis. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, 44, 2, 180-186 [in Ukrainian].

4. Skakun, I.O. (2015). Prospects for anthropocentrism in the modern scientific picture of the world. Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii, 5, 193–196 [in Ukrainian].

5. Sulatskova, O. (2014). Socio-cultural development of mankind in the context of environmental values. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriia «Filosofiia», 16, 13–17 [in Ukrainian].

6. Demos, T.J. (2017). Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today. Sternberg Press [in English].

7. Hartley, D. (2016). Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism, 154–165 [in English].

8. Kirsch, S. (2015). Cultural geography III: Objects of culture and humanity, or, re-'thinging' the Anthropocene landscape. Progress in Human Geography, 39(6), 818 –826 [in English].

9. Last A. (2017). We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics. Theory, Culture & Society, 34(2–3), 147–168 [in English].

10. Lim, M. M. L., Søgaard Jørgensen P., and Wyborn C. A. (2018). Reframing the sustainable development goals to achieve sustainable development in the Anthropocene a systems approach. Ecology and Society, 23(3):22. https://doi.org/10.5751/ES-10182-230322. URL: https://www.ecologyandsociety.org/vol23/iss3/art22/ [in English].

11. Mirzoeff, N. (2014). Visualizing the Anthropocene. Public Culture, 26 (2 (73)), 213–232. https://doi.org/10.1215/08992363-2392039[in English].

12. New threats to human security in the Anthropocene. Demanding greater solidarity: Special report. (2022) [in English].

13. United Nations Development Programme. Human Development Report 2020: The Next Frontier—Human Development and the Anthropocene (2020) [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2021
Отримано після доопрацювання 15.01.2022
Прийнято до друку 18.01.2022

УДК 165.21-028.22:351.858(=161.2)]"18/20"(045)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257429.

Цитування:
Кислюк К. В. Трансформація образу «мальовничого українського села» як візуальної репрезентації деяких особливостей національного характеру наприкінці XIX – поч. XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2022. № 1. С. 17-23.

Kysliuk, K. V. (2022). Transformation of the frame of the «picturesque Ukrainian village» as a visual representation of some features of national character in the late XIX – early XXI century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 17-23 [in Ukrainian].

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

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ «МАЛЬОВНИЧОГО УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА» ЯК ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДЕЯКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ НАПРИКІНЦІ XIX – ПОЧ. XXI ст.

Метою статті є зіставлення деяких візуальних фреймів, виплоджених наративними уявленнями про український національний характер у XIX–XX ст., з візуальними репрезентаціями цих уявлень у популярних в Україні соціальних медіа і мережах у першій чверті XXI ст. **Методологія дослідження** поєднує кількісні (контент-аналіз, статистичні підрахунки) і якісні (структурно семіотико-семантичний аналіз) методи з культурологічною інтерпретацією результатів. **Наукова новизна** полягає у встановленні зовнішніх і внутрішніх видозмін у візуальних репрезентаціях українського національного характеру в соціокультурному контексті навздогінної модернізації. **Висновки**. Образ «мальовничого українського села» як візуальна репрезентація провідних особливостей українського національного характеру — «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм» й почасти «індивідуалізм» (Д. Чижевський) було сформовано в образотворчому мистецтві кінця XIX ст. У поширених в Україні на початку XXI ст. соціальних медіа і мережах він зазнав лише несуттєвих внутрішніх трансформацій (зміна ракурсу зображення, зростання масштабності того, що зображується, розширення ландшафтної складової). Натомість відбувається зовнішня його трансформація в глобальний медіапродукт. Це унаочнює незавершеність модернізації України, консервацію значимого домодерного складника в її культурі.

Ключові слова: «мальовниче українське село», національний характер, наративи, візуальні репрезентації, образотворче мистецтво, соціальні медіа.

.

***Kysliuk Kostiantyn**, Sc. D. of Culturology, Professor, Professor of the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture*

Transformation of the frame of the «picturesque Ukrainian village» as a visual representation of some features of national character in the late XIX – early XXI century

The purpose of the article is to compare some visual frames, produced by narrative ideas about the Ukrainian national character in the XIX-XX centuries, with visual representations of these ideas in popular Ukrainian social media and networks in the first quarter of the XXI cent. **The research methodology** combines quantitative (content analysis, statistical calculations) and qualitative (structural semiotic-semantic analysis) methods with culturological interpretation of the results. **The scientific novelty** lies in the establishment of external and internal changes in the visual representations of the Ukrainian national character in the socio-cultural context of «secondary» modernization. **Conclusions**. The frame of the «picturesque Ukrainian village» as a visual representation of the leading features of the Ukrainian national character — «emotionalism and sentimentalism, sensitivity and lyricism» and partly «individualism» (D. Chizhevsky), has been created in the fine arts of the late XIX cent. In Ukraine at the beginning of the XXI century in the popular social media and networks, this frame has changed only insignificant internally (changing the perspective of the image, increasing the scale of the image, expanding the landscape component). Instead, its external transformation into a global media product was taking place. This transformation indicates the incompleteness of the modernization processes in Ukraine, the conservation of a significant pre-modern component in its culture.

©Кислюк К. В., 2022

Key words: "picturesque Ukrainian village", national character, narratives, visual representations, fine arts, social media

Актуальність теми дослідження. За півтора століття осмислення особливостей українського національного характеру здійснювала найавторитетніша вітчизняна літературно-наукова традиція (М. Костомаров, М. Грушевський, Д. Чижевський, І. Огієнко, Ю. Липа, В. Липинський, Д. Антонович, І. Мірчук, О. Домбровський, О. Кульчицький, Є. Маланюк, І. Лисяк-Рудницький, М. Шлемкевич, В. Янів, О. Пріцак, О. Субтельний, О. Теліга, Н. Королева, С. Парфанович, Г. Черінь, Д. Мельникович-Рихтицька, Л. Богуславець, В. Вовк та ін.). Проте не до кінця з'ясованою є проблема змін в українському національному характері під впливом процесів навздогінної модернізації. Для дослідження цих явищ дотепер використовується переважно наративний підхід, зрідка доповнений окремими кількісними даними соціологічних досліджень. Однак на третьому чи четвертому десятилітті візуального повороту в культурі дедалі доречнішим видається застосування методології візуальних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Доводиться констатувати водночас невисокий рівень дослідженості візуальних репрезентацій культури в самій Україні і сформованість евристично спроможної методології таких досліджень у західній інтелектуальній традиції. Наприклад, у статті М. Махортиха та М. Сидорової, виявленій у наукометричній базі «Scopus», показано механізми продукування візуальних фреймінгів конфлікту на Сході України на матеріалах двох (проукраїнської та проросійської) груп у «Вконтакте». Авторами підраховано для кожної спільноти окремо частоту повторюваності типових образів за 15 позиціями, циклічність їх розміщення, гендерні та вікові особливості персонажів у контенті, сприйняття авдиторією кожної з позицій, що зображується. Автори дійшли висновків про «принципові відмінності у візуальному поданні конфлікту проукраїнськими та проросійськими користувачами» [2, 376]. В іншій статті з цієї бази «Висвітлення революції: роль соціальних медіа в українському Євромайдані» на основі аналізу активності користувачів соціальної мережі Facebook у цей період висновано про самоконцептуалізацію свого суспільного руху з точки зору внутрішніх проблем і антирежимної революції, а не геополітичного перехрестя між ЄС і Росією [3]. У вітчизняній літературі подібні публікації відсутні, проте аналізується висвітлення схожих питань засобами художньої культури. Так, у колективній монографії науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського розглянуто «проблему національної ідентичності в українській музичній культурі» [11].

Мета дослідження. У нашій статті маємо намір виконати зіставлення деяких візуальних фреймів, виплоджених наративними уявленнями про український національний характер у XIX–XX ст., з візуальними репрезентаціями цих уявлень у популярних в Україні соціальних медіа і мережах, зокрема Facebook, Youtube, Instagram, Telegram і TikTok у першій чверті XXI ст. із загальним числом користувачів, за даними компанії «GlobalLogic», 26 млн, або понад 60% усього населення України [4].

Дослідження здійснено, як уважає автор, у теоретичних рамках новітнього відгалуження культурологічного знання — «візуальної культурології». У її фокусі «мають постати… не стільки безпосередньо конструкції візуального в певній культурі, скільки їх соціокультурні кореляції, двосторонні зв'язки з тим середовищем, у якому вони сформувались і на яке справили вплив» [8, 96]. Методологію дослідження напрацьовано на основі наших статей 2018–2021 рр. Вона поєднує кількісні (контент-аналіз, статистичні підрахунки) і якісні (структурний семіотико-семантичний аналіз) методи з культурологічною інтерпретацією результатів. Жодні статистичні підрахунки та проаналізовані в попередніх публікаціях мережеві профілі, спільноти, групи в цій статті не використовувалися.

Виклад основних результатів. Фактор належності авдиторії до різних вікових груп з різними ціннісними орієнтаціями та навіть відмінним ставленням до української культури, національної ідентичності не є, на нашу думку, надто спотворюючим для результатів нашого дослідження загалом. Завдяки залученню до аналізу одночасно всіх популярних соціальних медіа та мереж відносно «дорослa» аудиторія Facebook урівноважує відносно «підліткових» користувачів TikTok, Instagram ж відіграє роль #1 для вікової групи 19–21 та до 29 років включно [5; 7]. 30% серед користувачів Telegram становлять представники вікової групи 25–34 роки, питома вага користувачів

«18–24», «35–44» та «45-64» приблизно однакова (20%) [10]. YouTube цікавий для користувачів більшості вікових груп [1].

За основу національного наративу візьмемо уявлення про український характер, які сформульовані Д. Чижевським [12, 15–16]: 1. «Емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм»; 2. «Індивідуалізм та стремління до "свободи"». Другу особливість уточнює відоме зауваження Ю. Липи: «Хата — це ідеал українського патріотизму» [6, 226]. 3. «Неспокій та рухливість». У сучасній інтерпретації, вочевидь, ідеться про ментальні характеристики, властиві «межовим» або «прикордонним» культурам — підвищена динамічність та «гібридність» соціокультурних і ціннісних орієнтирів.

У зв'язку з обмеженістю обсягу статті зосередимо увагу на першій особливості українського національного характеру. На наш погляд, у другій половині XIX ст. «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм» були штучно та візуально ідеалізовані в образі «мальовничого українського села». На відміну від ранніх образів України — передусім як мальовничого природного краю, запропонований образ уміщує зображення ошатного поселення в мальовничому природному середовищі в будь-яку пору року та дня, що опосередковано відображає і другу особливість українського національного характеру. Формування зазначеного образу відбулося завдяки, передусім, українській школі пейзажного живопису — В. Орловський («Хата в літній день», «Сінокіс»), С. Святославський («Літньою ніччю при повному місяці», «Подвір'я весною»), І. Похитонов («Хутір. Літній вечір. Україна», «Зимові сутінки в Україні»), П. Левченко («Хутір», «Хати взимку. Зміїв»), С. Васильківський («Козача левада», «Українська ідилія. Хата»), побутовим картинам М. Пимоненка («Українська ніч. Побачення», «Вечорієє») та ін.

У творення цього образу здійснили свій внесок також визнані майстри світового рівня, зокрема І. Айвазовський («Зимова сцена в Малоросії», «Вечір на Україні»), А. Куїнджі («Вечір на Україні»), І. Рєпін («Українська хата»), а також немало менш відомих художників — М. Беркос, М. Богданов, І. Вельц, М. Дубовський, О. Кісельов, А. Киселів, Г. Кондратенко, К. Крижицький, І. Крачковський, М. Сергіїв, О. Сластіон, Г. Світлицький. К. Трутовський, та навіть визнані представники російського живопису – М. Клодт, М. Маковський («Малоросійський цикл») та багато інших. Творчість останніх дає також матеріал для порівняння (М. Клодт «Село в Орловській губернії»).

Цей образ, змальований від початку на широких полотнах професійних художників, почав репродукуватися величезними накладами завдяки поштовим карткам. Відомим є судовий процес у зв'язку з використанням однієї з картин М. Пимоненка на етикетці горілчаної пляшки від М. Шустова.

Надалі, у 1930–1980-і рр., спостерігаємо збереження цього образу в живописних картинах В. Кричевського, А. Манастирського, М. Бурачека, Т. Яблонської. На відміну від дореволюційної, радянська візія «мальовничого українського села» була почасти авангардною за формою й значно менш репрезентативною у зв'язку з формуванням у пропагандистському наративі та мистецьких творах нового образу України як індустріально-аграрної республіки (М. Бурачек «Дорога до колгоспу», А. Манастирський «Вчора і сьогодні»). Ремінісценції цього образу можна помітити в 1990–2020-і рр. у творчості І. Марчука. Хоча його картини, як і належить постмодерністським творам, радше презентують самих себе, художню неповторність «пльонтанізму» митця.

Але зовсім інакші образи репрезентуються на світлинах України, знятих до 1917 р. Процеси урбанізації спричинили беззастережне панування на тогочасних світлинах зображень міста. У їх центрі опиняються кам'яні будівлі і культові споруди, упорядкований публічний простір вулиць і площ, позаяк у нечисленних картинах з міським пейзажем переважає його рустикальність (С. Святославський, «Миргород»). Наприклад, у фейсбук-спільноті «Старий Харків» (http://surl.li/axnsj), яка відрізняється однорідністю документального «дореволюційного» контенту, упорядкованого таким чином, щоби охоплювати все місто, ми нарахували (дата звернення — грудень 2021 р.) 596 фото Харкова (включаючи певну кількість світлин, що повторюються). Для порівняння: на сайті проєкту «Стара Одеса» (http://viknaodessa.od.ua/old-photo/) серед багатьох сотень світлин міських пам'яток ми налічили 11 фото питомо морських пейзажів в районі Аркадії та 37 — у районі Фонтанів.

Серед фотографічних колекцій, зіставних за змістом з образом «мальовничого українського села», можемо послатися на оброблений комп'ютером у кольорові зображення і каталогізований архів

«Российская империя в цвете. Фотографии С. М. Прокудин-Горского», що оприлюднено на сайті Конгресу США (https://www.loc.gov/collections/prokudin-gorskii/). Серед понад 2,6 тис. зображень він містить лише 9 світлин України–Малоросії. Вони збігаються з образотворчим образом «мальовничого українського села» та вносять у нього нові подробиці (зображення сільської хати з соняшниками, яких на картинах немає). Водночас схожа мальовничість, яку можемо спостерігати і на 137 світлинах сільської місцевості в інших регіонах колишньої Російської імперії, ставлять під сумнів точність зображеного.

До певної міри зіставними з образотворчими зображеннями українців в мальовничому селі (особливо в картинах К. Трутовського, С. Васильківського, М. Пимоненка) є унікальні світлини Ж.-К. Рауля з колекції Нью-Йоркської публічної бібліотеки (https://digitalcollections.nypl.org). Вони виконані в 1860–1880-х рр. у різних куточках України в різні пори року (приблизно 30 одиниць), мали на меті етнографічно відобразити, висловлюючись тогочасною мовою, «народні типи», передати антропологію, традиційне вбрання, побут та заняття українців (http://surl.li/aznoh). Сфотографоване Раулем українське село, на відміну від світлин С. М. Прокудіна-Горського, не тішить око: зовнішній вигляд і одяг мешканців українського села неохайний, житлові та господарські будівлі явно потребують ремонту. Разом із тим, все це не виходить за межі «критичного реалізму» в образотворчості (П. Левченко «Глухомань»).

Рис. 1. Ж.-К. Рауль. Фото селян Полтавської губернії

Процеси навздогінної модернізації українських земель у XX ст. на основі індустріалізації та подальшої урбанізації, деактуалізація селян і сільської культури в національно-державному будівництві мали би занапастити, зрештою, образ «мальовничого українського села». Проте ми можемо зазначити, радше, про *його трансформацію корелятивно до своєрідності української модернізаційної траєкторії*. Ідеться про збереження традиційних ментальних особливостей українства (сприйняття влади як власності та переважання неофіційних горизонтальних зв'язків над офіційними ієрархіями) в політичному режимі 1990–2020-х рр. — «неопатримоніальної демократії» (О. Фісун); непропорційно високу питому вагу сільського населення — 30,4% 2021 р., згідно з даними Держстату України (http://surl.li/aqkgg), з низькою економічною активністю й консервативними ціннісними вподобаннями; надвисоку частку в експорті країни продукції рослинництва.

Зворотна тенденція — руралізація («з міста до села») хоча й здобула певне візуальне представництво в українському сегменті соціальних медіа і мереж (YouTube-канали «*Julija Z Мамські будні у СЕЛІ»; «Новое село»*), проте широкого поширення чи популярності не набула. Наприклад, чи не найуспішніший з-поміж тематичних профілів канал «*Новое село»* — «Канал о жизни в украинском селе после жизни в городе» (http://surl.li/bactb) має лише 52,5 тис. підписників проти знакового для цієї соцмережі показника в 100 тис.

Натомість зображення ланів зі стиглими сільськогосподарськими культурами, як ми підкреслювали у своїх попередніх публікаціях, загалом у XXI ст. стали хрестоматійним візуальним маркером формальної громадянсько-політичної ідентичності (наприклад, http://surl.li/aznss). Відмінності від аналогів XIX ст., у принципі, можна оцінити як несуттєві. По-перше, змінюється ракурс зображення, зростає масштабність того, що зображується. «Вид згори», який, до речі, часто використовується для підкреслення масштабу зображення, є логічним результатом поширення аерофотозйомки, яка віднедавна здійснюється з компактних дронів. Зростання масштабу ми пояснюємо зростанням товарності виробництва зернових. Авжеж, як засвідчує фаховий аналіз однієї з картин М. Пимоненка — «Жнива на Україні» (1896), там «найвірогідніше збирають для себе» [9]. По-друге, поряд із пшеницею чільне місце посідає соняшник, вірогідно, тому що Україна є світовим лідером з експорту соняшникової олії, який забезпечує понад чверть вартості всього аграрного експорту країни.

По-третє, «нотки технологізму» (техніка, яка працює на ланах, сонячні електростанції) дотепер не увійшли в масові версії образу «мальовничого українського села». Принаймні, у топовому telegram-каналі «*Украина сейчас»* (http://surl.li/azrqi) можна віднайти лише одне таке зображення. Жодної відповідної світлини ми не знайшли навіть у найбільшій відкритій спеціалізованій фейсбук-групі «*Сонячні станції в Україні*» з 10,5К підписників (http://surl.li/azapv). У TikTok за наймасовішими за кількістю переглядів серед споріднених хештегів #сонячністанції, #сонячніелектростанції та ін. вдалося знайти панорамні відео на профілі великої української кампанії (*@corporation.radian*). Така сама ситуація в Instagram — сонячні станції інтегровані в «мальовниче українське село» в комерційних акаунтах (http://surl.li/azaxi). За хештегами #вітроваелектростанція #ветро-электростанция, вподобані лише поодинокі зображення, наприклад, з персонального блогу schoolgirlvaleria (http://surl.li/bacto).

Нарешті, природна складова «мальовничого українського села» у класичній версії — лісостепові/степові ландшафти, річка Дніпро та її пороги, Чорне море та його узбережжя (*С. Васильківський*, «Козача левада»; *С. Святославський*, «Дніпровські пороги», «Розлив Дніпра»; *І. Айвазовський*, «Ялта») розширюється за допомогою гірських пейзажів Карпат. У соцмережах з числовими показниками пошукових результатів за хештегом #Карпати/Карпаты знайдено на YouTube 6,8К відео на 2,1К каналах, в Instagram — 1,28М публікацій (частина з них є рекламою), у TikTok — 187,1М переглядів відео.

За нашими спостереженнями, найактивніше продовжує експлуатувати образ «мальовничого українського села» YouTube. Авторський канал «*Liubov Kiev»* (https://www.youtube.com/c/LiubovKiev) (204К підписників, 137М переглядів) розповідає про українське село в жанрі lifestyle-vloge. Судячи з коментарів, відеоконтент привертає увагу користувачів з інших пострадянських країн. Після перегляду вони підпадають під дію цього образу: «У Тани везде такой порядок и даже свиньи чистые, наверно душ принимают». «Как чисто у них, все красиво побелено, хоть простой домик... Молодец» (http://surl.li/azrqf).

Проте ще яскравіша ідеалізація образів «мальовничого українського села» в плакатній графіці 2010-х рр., скажімо, присвяченій Дню захисників і захисниць України, Дню української писемності та мови, украй обмежена, оскільки орієнтована на невелику національно свідому авдиторію та є надто статичною для тиражування. За винятком проукраїнських спільнот Facebook, в інших соціальних мережах і медіа знаходимо її поодинокі репродуковані зразки.

Порівняно новим стає експлуатація цього образу на експорт. Якщо вірити офіційному YouTube-блогу, експортний національний культурний продукт — трендове явище останніх двох років. Якісним зразком такого продукту є англомовний канал «*pavlo from ukraine*» (http://surl.li/bacue) у жанрах lifestyle та house-tour — «I wanna show you how our babushka and dedushka live in the village» («Я хочу вам показати, як наші бабуся та дідусь живуть у селі»). Хоча канал створено в середині 2021 р., його контент встиг набрати 6,7М переглядів. Окремі відео з каналу мають 2,3М переглядів. Переважна іноземна (англомовна аудиторія) загалом не угледіла в українському селі відмінностей від інших пострадянських і слов'янських країн — «It's a beautiful common Slavic way of life» («Це типовий поширений слов'янський стиль життя»), серед переваг відзначила «природність», а західні аналоги визначила так — «It reminds me of the countryside in the UK back in the 80s» («Це нагадує мені село у Великій Британії 80-х»). У безпосередньо західній візії «мальовничого українського села», яку представляють декілька відео з каналу «*bald and bankrupt»* (3,3М підписників, 459М переглядів), яскраво проявляються всі ознаки глобального медіапродукту (рис. 2). Їх один з коментаторів влучно схарактеризував так: «A mission, absurdity, kindness, rural obscurity, humour» («Місія, абсурд, доброта, сільська відсталість, гумор») (http://surl.li/bakoa).

Рис. 2. Скріншот відео з YouTube-каналу «bald and bankrupt»

Звичайно, багатоукладність сучасної української культури, різновекторність і нелінійність соціокультурних перетворень внесли у візуальні репрезентації «мальовничого українського села» і неоднозначність. Її помічаємо, зокрема, в образі сільської хати в стилі «мальовничої

занедбаності» (рис. 3) у медіафайлах фейсбук-спільноти «*Україна Інкогніта»* (56,5К підписників), яка позиціює себе як акаунт «найбільш наповненого інформацією краєзнавчого порталу України» (http://surl.li/aylel).

Популярні акаунти сільських мешканців Заходу та Півдня України в ТікТок (*@did.tolya.vnuk*, 338,2К підписників, 6,7М лайків; *@mama_i_sun,* 379,8К підписників, 6,2М лайків) найчастіше експлуатують комічний ефект зіткнення міської та сільської культур, де зразковою постає саме перша.

Рис. 3. Фото зі фейсбук-спільноти «Україна Інкогніта»

У багатьох соціальних медіа мальовничий природно-етнографічний ландшафт втрачає свою життєдайну первинність і стає, у кращому разі, одним із численних об'єктів для туристичних рекомендацій у travel-блогах. У найпопулярнішому з них — YouTube-каналі «*Антон Птушкин»* (https://www.youtube.com/c/ptuxermann) (5,28М підписників, 477М переглядів, українське походження) з 98 відео лише одне стосується України. У найпредставницькому в загальному рейтингу Telegram-каналі «*Украина сейчас»* (502К підписників, 1,7М охоплення авдиторії) з 7732 фото (дата звернення — грудень 2021 р.) пейзажними ми вважаємо 12, 10 з яких вміщено як просту ілюстрацію певних суспільно-політичних подій (відкриття ринку землі) або стихійних лих (землетрус) (http://surl.li/azrqi).

Висновки. Констатуємо: образ «мальовничого українського села» як візуальної репрезентації провідних особливостей українського національного характеру — «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм» й почасти «індивідуалізм» (Д. Чижевський) було створено в образотворчому мистецтві кінця XIX ст. і популяризовано за допомогою репродукції на поштових картках, горілчаних етикетках тощо. У поширених в Україні на початку XXI ст. соціальних медіа і мережах він зазнав лише несуттєвих внутрішніх трансформацій (зміна ракурсу зображення, зростання масштабності того, що зображується, розширення ландшафтної складової). Спроби надати йому сучаснішого, технологічнішого вигляду (техніка, яка працює на полях, сонячні та вітрові електростанції) поширення не набули. З'являються альтернативи цього образу — «мальовничої занедбаності», привабливого туристичного об'єкта або меншовартістної субкультури. Натомість відбувається зовнішня його трансформація в глобальний медіапродукт. На нашу думку, надто тривале тиражування образу «мальовничого українського села» в майже незмінному вигляді унаочнює незавершеність процесів модернізації країни, консервацію значимого домодерного складника в її культурі. Припускаємо, що значно цікавіші трансформації відбуваються з емоційно-ліричним образом України як жінки. Цей образ в останні 7 років набуває виразного мілітарного «обличчя» (військовий однострій, зброя поєднуються із суто жіночою вродою). Наприклад, у частині візуального контенту фейсбук-спільноти «*Країна наша Україна*» (http://surl.li/azuqo) (43,4К підписників) з 813 файлів ми нарахували 212 чоловічих мілітарі, 45 — жіночих і парних (17,5% від загальної кількості мілітарі). Проте це є темою для подальших досліджень.

Література

1. Auxier B., Anderson M. Social Media Use in 2021. URL: pewresearch.org/internet/2021/04/07/social-media-use-in-2021. (дата звернення: грудень 2021)
2. Makhortykh M., Sydorova M. Social media and visual framing of the conflict in Eastern Ukraine // Media, War & Conflict. 2017. Vol. 10(3). P. 359–381.
3. Surzhko-Harned L., Zahuranec A. J. Framing the revolution: the role of social media in Ukraine's Euromaidan movement // Nationalities Papers. 2017. Vol.45. Issue 5. P. 758–779.
4. GlobalLogic. Українська аудиторія соцмереж за рік пандемії збільшилася на 7 млн людей – дослідження. URL: https://ms.detector.media/sotsmerezhi/post/26872/2021-03-17-ukrainska-audytoriya-sotsmerezh-za-rik-pandemii-zbilshylasya-na-7-mln-lyudey-doslidzhennya (дата звернення: грудень 2021)
5. Комунікаційна агенція plusone. Facebook та Instagram в Україні. 2021 рік, січень. URL: https://reazon.live/facebook-ta-instagram-v-ukraini-2021-rik-sichen.
6. Липа Ю. Всеукраїнська трилогія : [у 2 т.] / [упоряд.: О. Мислива, В. Яременко ; передм. М. Головатий]. Київ : [МАУП], 2007. Т. 1 : Призначення України . 2007. 331 с.
7. Q-seo. Digital agency. Полный гид по TikTok: аудитория, реклама, алгоритмы, примеры бизнеса. URL: https://q-seo.com.ua/blog/polnyj-gid-

po-tiktok. (дата звернення: грудень 2021)

8. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: кол. моногр. / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2021.432 с.

9. Тимчук В., Іодковський В., Усова З. Урожайність – потенційна та реальна // Зерно. 2017. №8. URL: https://www.zerno-ua.com/journals/2017/avgust-2017-god/urozhaynist-potenciyna-i-realna. (дата звернення: грудень 2021)

10. Tgstat. Исследование аудитории Telegram. URL: https://tgstat.ru/research-2021.

11. Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства : кол. моногр. Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 476 с.

12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового. Київ : Смолоскип, 2005. Т. 1 : Нариси з історії філософії на Україні. Філософія Григорія Сковороди. 2005. С. 3-164.

References

1. Auxier, B., Anderson, M. (2021). Social Media Use in 2021. Retrieved from: pewresearch.org/internet/2021/04/07/social-media-use-in-2021 [in English].

2. Makhortykh, M., Sydorova, M. (2017). Social media and visual framing of the conflict in Eastern Ukraine. Media, War & Conflict. Vol. 10(3). 359–381 [in English].

3. Surzhko-Harned, L., Zahuranec, A. J. (2017). Framing the revolution: the role of social media in Ukraine's Euromaidan movement. Nationalities Papers. Vol. 45. Issue 5. 758–779 [in English].

4. GlobalLogic (2021). The Ukrainian audience of social networks during the year of the pandemic increased by 7 million people — a study. Retrieved from: https://ms.detector.media/sotsmerezhi/post/26872/2021-03-17-ukrainska-audytoriya-sotsmerezh-za-rik-pandemii-zbilshylasya-na-7-mln-lyudey-doslidzhennya [in Ukrainian].

5. Plusone Communication Agency (2021). Facebook and Instagram in Ukraine. January 2021. Retrieved from: https://reazon.live/facebook-ta-instagram-v-ukraini-2021-rik-sichen [in Ukrainian].

6. Lypa, Yu (2007). All-Ukrainian trilogy: [in 2 volumes]. [eds : O. Misliva, V. Yaremenko; foreword M. Golovaty]. Kyiv: [MAUP]. Vol. 1: Appointment of Ukraine [in Ukrainian].

7. Q-seo. Digital agency (2020). Complete guide to TikTok: audience, advertising, algorithms, business examples. Retrieved from: https://q-seo.com.ua/blog/polnyj-gid-po-tiktok [in Russian].

8. Sabadash, Yu. (ed.) (2021). Modern culturology: postmodernism in the logic of development of Ukrainian humanities: col. monograph. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

9. Tymchuk, V., Iodkovsky, V., Usova, Z. (2017). Yield – potential and real. Grain. №8. Retrieved from: https://www.zerno-ua.com/journals/2017/avgust-2017-god/urozhaynist-potenciyna-i-realna [in Ukrainian].

10. Tgstat (2021). Telegram audience research. Retrieved from: https://tgstat.ru/research-2021 [in Russian].

11. Ukrainian art culture in the information society: col. monograph (2019). Kyiv: Publishing House of Institute for Art Studies Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

12. Chizhevsky, D. (2005). Essays on the history of philosophy in Ukraine. Chizhevsky, D. Philosophical works: in 4 volumes. V. S. Lisovuy (ed.). Kyiv: Smoloskyp. Vol. 1: Essays on the history of philosophy in Ukraine. Philosophy of Hryhoriy Skovoroda. 3-164 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2021
Отримано після доопрацювання 21.01.2022
Прийнято до друку 28.01.2022

УДК 008:159.964.26]:167
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257440.

Цитування:
Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 24-29.

Ovcharuk O. (2022). Image as a polyfunctional phenomenon of culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 24-29 [in Ukrainian].

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
завідувачка кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5540-3286
ResearcherID AAP-1604-2021
OvcharukOlga.19@gmail.com

ОБРАЗ ЯК ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Мета дослідження – виокремити та обґрунтувати специфіку функцій образу як феномену культури. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні системного, аксіологічного, культур-герменевтичного підходів, аналітичного, семіотичного, феноменологічного методів для осмислення образу крізь призму різних методологічних стратегій культурологічного знання. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше в контексті культурологічного знання здійснено опрацювання концепту «образ» через обґрунтування виконуваних ним системи функцій. Обґрунтовано, що образ виступає як універсальний знак інформаційного обміну, функція якого – *творення та кодування смислів.* Через множинність художніх виявів образ виявляє здатність виконувати *трансляційну функцію,* передаючи акумульовані в знаково-символічних кодах значущі смисли. *Інформаційно-комунікативна функція* реалізується через складні механізми функціонування колективної свідомості, зокрема й культурної. *Пізнавальна функція образу* виявляється як спосіб художнього відображення дійсності. Ціннісно-смисловий, духовно-творчий характер культури та акумульованих в ній матеріальних і духовних цінностей обумовлює наявність *аксіологічної функції образу. Кумулятивна функція образу* спирається на ірраціональні, не до кінця раціоналізовані елементи, що виявляють сутнісну характеристику культури. Через можливість повідомляти про потенційне, неостаточне, про невідому компоненту відомого реалізується *прогностична функція образу.* **Висновки.** Домінування образного методу рефлексії, що характеризується пріоритетністю візуального над вербальним, підсвідомого над свідомим, створює підстави для трансформації феномену образу під впливом візуальних, інформаційних, іміджмейкерських технологій. Як поліфункціональний феномен образ виконує ряд функцій (*творення та кодування смислів, трансляційна, інформаційно-комунікативна, пізнавальна, аксіологічна, прогностична),* системна цілісність яких відображає новітні наукові підходи до осмислення образу як феномену культури.

***Ключові слова*:** образ, культури, функція, культурологія, поліфункціональний феномен.

.

Ovcharuk Olha, *D. Sc.of Culturology, professor, Head of the Department of Cultural Studies and intercultural communication of National Academy of Culture and Arts Management*

Image as a polyfunctional phenomenon of culture

The purpose of the article is to single out and substantiate the specifics of the functions of the image as a cultural phenomenon. **The research methodology** consists of the application of systemic, axiological, cultural-hermeneutic approaches, analytical, semiotic, and phenomenological methods for understanding the image through the prism of different methodological strategies of cultural knowledge. **The scientific novelty** of the article is that for the first time in the context of culturological knowledge the concept of «image» was worked out through the substantiation of the system of functions performed by him. It is substantiated that the image is a universal sign of information exchange, the function of which is to create and encode meanings. Due to the multiplicity of artistic manifestations, the image demonstrates the ability to perform a translational function, conveying significant meanings accumulated in symbolic codes. The information-communicative function is realized through complex mechanisms of functioning of collective consciousness, in particular cultural. The cognitive function of the image is manifested as a way of artistic reflection of reality. The value-semantic, spiritual-creative nature of culture and the material and spiritual values accumulated in it determine the presence of the axiological function of the image. The cumulative function of the image is based on irrational, not entirely rationalized elements that reveal the essential characteristics of the culture. Due to the ability to report a potential, unconvincing, unknown component of the known, the prognostic function of the image is realized. **Conclusions.** The dominance of the figurative method of reflection, characterized by the priority of the visual over the verbal, the subconscious over the conscious, creates grounds for the transformation of the phenomenon of the image under the influence of visual, information, and image-making technologies. As a multifunctional phenomenon, the image performs a number of functions (creation and coding of meanings, translational, information-communicative,

©Овчарук О. В., 2022

cognitive, axiological, prognostic), the systemic integrity of which reflects the latest scientific approaches to understanding the image as a cultural phenomenon.

Key words: image, cultures, function, culturology, polyfunctional phenomenon.

Актуальність теми дослідження. Знаково-символічна природа сучасної культури визначає сутність багатьох явищ та видів людської діяльності – наукового пізнання, пояснення оточуючого світу, художньої діяльності, розвитку технологій та індустрій тощо. Виявлення чинників, які обумовлюють з'ясування специфіки означених процесів, обумовлюють необхідність звернення дослідницької уваги на концепти, які виявилися активно включеними в динаміку змін наукових парадигм гуманітаристики в другій половині XX – початку XXI століття, а їх сутність інтерпретується в залежності від ракурсу їх наукового осмислення. Широкий спектр експлікацій концепту *образ* в філософії, естетиці, психології, семіотиці, лінгвістиці, мистецтвознавстві тощо актуалізує необхідність його опрацювання в контексті культурологічного знання, зокрема через обґрунтування виконуваних ним системи функцій. Це обумовлено розвитком культурологічного мислення, що виявляється у просторі культури кінця XX — початку XXI століття та формує нову полівекторну, полімодальну матрицю, яку пов'язують із поліфункціональністю, з множинним варіативним знаходженням нормативних системотворчих структур культури.

Разом з тим, активне звернення до проблеми образу з боку багатьох сучасних наук зумовлено новими умовами його існування. Стрімкий технологічний прогрес, під впливом якого суттєвим змін зазнає свідомість, психіка, мислення сучасної людини, образ виступає як знак, зразок, модель поведінки, носій соціокультурної інформації. В той же час, саме психіка та образи, що її репрезентують, є культурно-історичними феноменами, а створений людством образ світу є «духовним універсумом культури». Домінування образного методу рефлексії, що характеризується пріоритетністю візуального над вербальним, підсвідомого над свідомим, створює підстави для трансформації феномену образу під впливом візуальних, інформаційних, іміджмейкерських технологій. Така ситуація, у значній мірі, пов'язана із запитами самого сучасного інформаційного суспільства, з його прагненням не тільки моделювати бажаний світ за певними зразками, образами, патернами, але й жити в них, структуруючи новий міфологічний час та простір.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблема образу має давню історичну традицію вивчення, адже була розглянута ще в теоріях античних мислителів (Демокрит, Платон, Аристотель). У цілому, античною думкою було вироблено два основні принципи, які лежать в основі сучасних уявлень про природу образу – принцип причинного впливу зовнішнього стимулу на сприймаючий орган та принцип залежності сенсорного ефекту від устрою цього органу.

Вагомий внесок в розвиток проблеми образу було здійснено психологічною наукою, в якій вона належить до переліку фундаментальних. Представники психоаналітичного напряму – З. Фрейд та К. Г. Юнг суттєво розкрили природу образу в психічній реальності. З. Фрейдом було розглянуто психічні образи в свідомості інстинктів та потягів. На його думку, психічні образи пов'язують людину не з об'єктивною реальністю, а з внутрішнім світом, відображаючи, тим самим, його глибинні пласти. Основними методами в психоаналізі виступили метод вільних асоціацій та метод аналізу сновидінь, залучення яких дозволяло відстежувати прояви несвідомого в психічному житті. Попри те, що в своїх роботах З. Фрейд не використовував саме поняття «образ», а спирався на такі категорії, як «враження», «переживання», «думки», вчений, тим не менш, окреслив методологічні засади для подальшого дослідження образу.

У творчості К. Г. Юнга проблема образу стала однією з центральних. На відміну від Фрейда, який розглядав образи як психічні копії інстинктів та потягів, К. Г. Юнг уявляв образи як первинні активні феномени духовного життя. Образ стає світом, у якому розгортається досвід, активність духу, здатна як до творення, так і до відтворення. Вчений пов'язав образи з архетипами, що виступають одним із фундаментальних механізмів трансляції досвіду людства, «цеглиною» культурних кодів, на яких базується будь-яка культура, мистецтво, життя окремих індивідів та соціальні взаємодії. За Юнгом, архетипи можуть бути репрезентовані через найрізноманітніші архетипні образи, які виконують функцію усвідомлення

індивідуального досвіду й тому пов'язують дві сфери – свідомого та несвідомого [2].

Проблема образу глибоко осмислювалася представниками феноменологічної традиції (Е. Гуссерль, Ф. Варела, А. Щюц, К. Ясперс та ін.), де в якості феноменів виступають як речові об'єкти, так і об'єкти свідомості (мрія, образ, ідеал). При цьому образ може бути як першозданно-виникаючим (мальовничий образ), так і репродуктивно-виникаючим (уявлення образів у спогаді або фантазії). За Е. Гусерлем, «образ» в собі подає себе як модифікацію чого-небудь – того, що, не будь цієї модифікації, перебувало б як живо-тілесне або реактуалізоване «само» [3].

Найбільш ґрунтовно категорія образу була розроблена у теоретичних та експериментальних роботах відомих вчених середини XX століття – Б. Ананьєва, М. Бернштейна, Л. Виготського, П. Гальперіна, О. Леонтьєва, О. Лурії, С. Смірнова, С. Рубінштейна та ін. У психологічному теоретичному дискурсі категорія образу розглядалася з позицій теорії відображення, відповідно до якої, здатність психіки відображати реальну дійсність охоплює усі рівні психічної організації – від сенсорно-перцептивного до інтелектуального та ширше – до рівня свідомості. Відтак образ стає відображенням будь-якого об'єкту, предмету або події, виконуючи відповідні функції в психічній організації людини. У філософсько-естетичному вимірі образ розглядається дослідниками як складний художній феномен, а саме поняття «художній образ» вивчається літературознавцями, лінгвістами, антропологами, істориками, психологами. Відтак, художній образ постає як узагальнене відображення дійсності, особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб та форма її опанування та перетворення. У більш конкретному значенні поняття «художній образ» трактується як елемент, частина художнього твору, у більш широкому – спосіб буття та відтворення особливої, художньої реальності, результат творчого перетворення, преображення дійсності [1, 4, 6]. В фундаментальній праці сучасного вітчизняного мистецтвознавця, музикознавця, композитора О. Опанасюка «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» у контексті дослідження закономірностей художнього образу представлено його визначення як трансфізичного метареального естетичного об'єкта, у якому фокусується та рефокусується художня ідея, або ж категорія буття [5, 51].

В умовах постінформаційного суспільства, що продукує плюралізм світоглядних настанов та наукових концепцій, осмислення образу відбувається в різних координатах розвитку сучасної культури – візуальної, віртуальної, екранної тощо. Це продукує множинність відповідних категорій, таких як: «ідеальний образ» (В. Александровська), «візуальний образ» (О. Павлова, І. Зубавіна та ін.), «екранний образ» (Ю. Богуцький, Н. Корабльова, Г. Чміль та ін.), «звуковий образ» (Н. Герасимова-Персидська, Н. Рябуха та ін.) тощо. Їх поява свідчить про багатогранність та складність образу як феномену, який розглядається багатьма дослідниками в якості фундаментальної характеристики сучасної культури.

Мета дослідження – виокремити та обґрунтувати специфіку функцій образу як феномену культури.

Виклад основного матеріалу. Зв'язок із культурою обумовлений онтологічною природою образу, який завжди є образом самого буття в його певних вимірах та проявах. Сама культура також розвивається у просторі та часі, у процесі чого кристалізуються щаблі її становлення. Ці обставини вказують на те, що культура є не тільки об'єктним явищем, але й живим суспільним організмом із властивими йому образним типом, інтенціональністю та структуральністю буття [5, 60]. У цьому зв'язку, культурно-історичний процес завжди пов'язаний із розвитком образів як індивідуальних, так і суспільних, що організовує людей в культурно-історичні цілісності (етноси, нації). Тому слід погодитися із відомим українським вченим О. Опанасюком, який відзначає, що буття культури передбачає певний образ, наявність відповідної енергії, яка поступово витрачається в процесі чотирищаблевого становлення [5, 61]. Відтак образ є способом відтворення явищ об'єктивного світу, а його складна сутність може бути розкрита через систему функцій у їх нерозривній єдності та діалектичній взаємодії. Для цього необхідним видається залучення системного підходу, адже категорія «функція» передбачає наявність системи та її елементів, через активність яких вона виявляється. Культура як складний феномен передбачає вироблення нових смислів, значень, а також формування нових кодових систем, які закріплюють та транслюють ці культурні смисли. Поява нових способів кодування призводить до змін форм

комунікацій, через які відбувається включення індивіда у соціальні зв'язки через новітні комунікаційні технології. У цьому контексті візуальний поворот як фундаментальна основа сучасної культури вплинув на формування нової сутності образу. З одного боку, він постає як провідна форма візуальної реальності, що репрезентується через різні образотворчі практики. З іншого, образ виступає як універсальний знак інформаційного обміну, функція якого – *творення та кодування смислів*, що реалізується через механізми інтерпретації. При цьому зберігається схематична заданість тих значень, у межах яких може відбуватися декодування інформації. Як синтезований смисловий код образ доступний для усіх учасників комунікації. Через нього відбувається самовираження особистості шляхом пошуку себе в «Іншому». Створюючи власний образ, особа сама себе визначає. Втім більшість образів, створених людиною — це образи індустрії культури, які робляться іміджмейкерами та засобами масової інформації (секс-символи, топ-моделі, рок-зірки тощо). Тому й людина постійно шукає взірці, на які їй хочеться бути схожою. Розвиваючись як особистість, людина перебуває в потоці численних ідентифікацій. Інколи вона виявляє готовність захоплюватися, наслідувати, копіювати когось, а іноді бажає відокремлюватися, вириватися із залежності. У сучасній культурі самотворення особистості через численні образи ідентифікацій є незупинним процесом, у якому задіяні як реальні, так і уявні персонажі. Завдяки інтернету, комп'ютерним іграм, різним арт-практикам можна створити будь-який образ себе. Відтворюючи його у своїх життєвих обставинах, людина намагається бути або впізнаваною, або прагне «заховати» своє єство. Відтак, у добу постмодерну створюється новий — візуальний простір, формується новий хронотоп культури, у якому через різні арт-практики ідеал людини як феномен актуалізується крізь образ, що виступає як одна з форм візуальної реальності, універсальний знак інформаційного обміну та спосіб об'єктивації змістових концептів, кодування та декодування інформації. *Трансляційна функція образу в культурі* безпосередньо пов'язана з його приналежністю до всього різноманіття культури – її семіосфери. Через залучення до неї змінюється сама сутність образу в історії культури людства, його роль в найширшому контексті – духовному, культурно-історичному, антропологічному. Через процес художнього образотворення накопичуються узагальнені, недиференційовані знання про світ, які здатні транслювати абсолютні цінності, життєво значущий соціальний та духовний досвід, акумульований у витворах культури й мистецтва. Такий специфічний спосіб трансляції накопичених культурних цінностей сприяє як відтворенню вже традиційних культурних форм, що закріплені тривалим досвідом культури, так і появі нових, сформованих на засадах інформатизації, візуалізації, віртуалізації культури. Відтак образ як феномен культури через множинність художніх виявів здатний транслювати акумульовані в знаково-символічних кодах значущі смисли, цінності, набутий людством духовний досвід, вироблений в умовах певного типу культури. Відповідно розвиток культури передбачає як вироблення нових смислів і значень, так і формування нових кодових систем, які закріплюють та транслюють ці культурні смисли. У цьому зв'язку, образ виконує *інформаційно-комунікативну функцію,* яка реалізується через складні механізми функціонування колективної свідомості, зокрема й культурної. Її суттєвою ознакою є образність. Це дозволяє через різні форми художньої творчості та культурно-мистецькі практики створювати нові способи обміну інформацією, думками, почуттями, емоційними станами. Створення різних образних повідомлень стає специфічним видом комунікації, який через функціонування культурної свідомості відкриває можливість передавати узагальненні знання, емоційні, раціональні та предметно-практичні відношення із дійсністю, визначати ціннісні орієнтири свого буття та творчо перетворювати умови свого існування. Саме через образність свідомості передається внутрішній світ почуттів, думок, ідей та інших духовних феноменів, які не сприймаються безпосередньо органами почуттів та принципово не можуть стати об'єктом предметно-практичної діяльності людини. На інформаційно-комунікативному аспекті ґрунтується *пізнавальна функція образу*, яка, передусім, пов'язана із мистецтвом як способом художнього відображення дійсності. Саме художня творчість через творення певного образу спрямована на пізнання об'єктивної та суб'єктивної реальності. При цьому, сам художній твір виступає як об'єкт пізнання. Через процес осягнення сутності художнього образу відбувається пізнавальна діяльність, а художній твір стає її невід'ємною

складовою. При цьому наукові галузі знань, які вивчають закономірності окремих видів мистецтва, дозволяють якомога глибше осягнути глибину художнього образу через залучення різних засобів художньої виразності. В цьому процесі особливої важливості набувають знання про епоху, в яку було створено художній твір, його місце в творчості митця та в процесі художньо-історичного розвитку. Ці знання на образному рівні допомагають проникнути в суть історичних подій, пізнавати явища культури різних епох, їх стильові та художні особливості, інтерпретація яких дозволяє пізнавати минуле та прийдешнє культури через єдність символічного та реального буття.

Ціннісно-смисловий, духовно-творчий характер самої культури та акумульованих в ній матеріальних і духовних цінностей обумовлює наявність *аксіологічної функції образу.* Усвідомлення ціннісної природи культури, а також утвердження множинності рівноправних ціннісних систем з акцентуванням на аксіологічній проблематиці у пізнанні культури створило підґрунтя для появи культурологічної науки. Аксіологічна за своєю природою культура створює необхідні форми, що містять найважливіші значення, смисли, цінності – результат діяльності цілих суспільств, так і окремого індивіда [9]. Аксіологічна функція образу як феномену культури в її культурологічному осмисленні виявляється у виробленні тих ціннісно-значущих смислів як ідеальних утворень, сприйняття яких на чуттєво-емоційному рівні дозволяє отримати досвід духовного засвоєння важливих смисложиттєвих домінант людського буття. Створені певною культурою образи виражають особливу атмосферу людського духу та людської чуттєвості через осягнення та переживання абсолютного та граничного, що є принципово невловимим для понятійно-логічних формул та найбільш адекватно виявляється в образно-символічному виявленні за допомогою художніх образів-символів. У філософії М. Шелера представлено концепцію аксіологічної моделі особистості, у якій ідеально-зразкові персоналізовані образи (святий, геній, ведучий дух цивілізації, художник насолоди), уособлюючи любов до цінностей, виражають віднесеність до відповідного аксіологічного рангу [7]. Відтак через аксіологічну функцію образу уможливлюється чуттєве переживання зустрічі людини з наріжними засадами її буття.

Кумулятивна функція образу спирається на збереження тих ірраціональних та не до кінця раціоналізованих елементів, що виявляють сутнісну характеристику культури. На думку К. Лоренца, абсолютно несправедливою виглядає відсутність належної оцінки тих нераціональних знань, схованих у скарбницях культури: «Ця вражаюча недооцінка нераціональних знань, схованих в скарбницях культури, і настільки ж вражаючою є переоцінка знання, яке людина зуміла вкласти за допомогою свого ratio в ролі homo faber, не є, загалом, ані єдиними, ані, тим більш, вирішальними факторами, що загрожують загибеллю нашій культурі» [10, 38]. Оскільки в культурологічному пізнанні важлива роль належить інтуїтивним та образно-символічним способам дослідження різних форм культурної реальності, то включення у методологічний арсенал культурології категорії «образ» суттєво доповнює інструментарій позараціонального осмислення культури. Це сприяє розширенню її семантичного поля, дозволяє сформувати специфічні концептуальні системи та форми відображення, які сприяють осмисленню та дослідженню духовних надбань культурної еволюції людства. Відтак образ виступає важливим феноменом культури, який шляхом накопичення духовного досвіду людства, перетворює його в культурну спадщину. Завдяки кумулятивній функції образу як феномену культури її надбання не руйнуються, а входять до світової культурної мозаїки глобального світу, стають частиною його мультикультурної системи. З пізнавальною та кумулятивною тісно пов’язана *прогностична функція образу,* адже можливість вийти думкою за межі наявної ситуації, відмовитися мислити звичними категоріями та традиційними канонами, створити за допомогою образу нову, досі невідому реальність — саме ця здатність людської свідомості забезпечує можливість передбачення та прогнозування майбутнього через художню творчість та культурно-мистецькі практики. Важливу роль при цьому відіграє творча уява. Через посередництво уяви – фундаментальної якості людської свідомості виникає особливий тип бачення – бачення незримого та позареального, що допомагає створити той ідеально можливий уявний духовний світ, а також доповнити реально існуючий, компенсуючи його надзвичайним емоційним піднесенням та духовною насолодою. Взаємодія раціонального та емоційного, об’єктивного та

суб'єктивного, усвідомлюваного та неусвідомлюваного, непроявленого та проявленого через єдність процесів узагальнення та синтезування спроможна виразити прогностичну сутність образу, особлива активність якого найяскравіше проявляється через художнє вираження. Саме художній образ, єдиним засобом генералізації та об'єктивації якого виступає мистецтво, володіє здатністю продукування культурних смислів, тим самим, об'єктивуючи не стільки наявне, скільки бажане та омріяне. Відтак через художні образи як смислові коди несвідомого стає можливим повідомляти про потенційне, неостаточне, про дискурсивно недоступну сферу інтуїтивного чи про невідому компоненту відомого. Це обумовлює особливу місію художнього образу в розкритті глибинних смислів та явищ культури через перспективи їх розвитку.

Висновки. Виокремлення функцій образу як феномену культури є важливою основою для розуміння процесу його трансформації в сучасній культурі. Цей процес, перш за все, пов'язаний як із змінами, що відбуваються в осмисленні як самого образу, так і з трансформацією самої культури. З огляду на це, функції образу набувають нових значень та вимірів. Як поліфункціональний феномен образ виконує низку функцій (творення та кодування смислів, трансляційна, інформаційно-комунікативна, пізнавальна, аксіологічна, прогностична), системна цілісність яких відображає новітні наукові підходи до осмислення образу як феномену культури.

Література

1. Александровская В. Н. Проблема идеального «образа-Я» в отечественной психологии личности. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України.* 2013. Вип. 2. Електронний ресурс. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe
2. Гоц Л. С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 4. С. 52-57.
3. Гусерль Ед. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Кн. 1. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ: Фоліо, 2020. 348 с.
4. Зубавіна І. Б. Кіноекран як сфера репрезентації архітепичних мотивів та міфологічних образів. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні.* 2014. Вип. 9. С.118-146.
5. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. Вид-ня 2-ге. Київ: ФОП Маслаков. 2021. 320 с.
6. Павлова О. Ю. Візуальні практики в контексті трансформації культури Премодерну. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* Філософія. Політологія. 2014. Вип. 2. С. 57-61.
7. Розова Т. В., Шинкарук О. В. Класична німецька філософія: навч. посіб. / Одеська національна юридична академія, 2000. 52 с.
8. Barthes R. Rhetoric of the Image / Image – Music –Text. New York: Hill and Wang, 1977. P. 152-163.
9. Geertz Cl. The Interpretation of Culture. New York: Basic Books. 1973. 470 p.
10. Lorenz K. Die Rückseite des Spiegels: Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München, 1987. 393 s.

References

1. Baranovsky Aleksandrovskaia, V. N. (2013). Problema idealnoho «obraza-Ya» v otechestvennoi psykholohyy lychnosty. Visnyk Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. 2013. Vyp. 2. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv [in Ukrainian].
2. Hots, L. S. (2017). Arkhetyp i arkhetypnyi obraz: problemy terminolohii u doslidzhenniakh kultury. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. № 4. [in Ukrainian].
3. Huserl, Ed. (2020). Idei chystoi fenomenolohii i fenomenolohichnoi filosofii. Kn. 1. Zahalnyi vstup do chystoi fenomenolohii, per. z nim. V. Kebuladze. Kyiv: Folio [in Ukrainian].
4. Zubavina, I. B. (2014). Kinoekran yak sfera reprezentatsii arkhytepychnykh motyviv ta mifolohichnykh obraziv. Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini. Vyp. 9. [in Ukrainian].
5. Opanasyuk O. (2021). Artistic image: structural phenomenology and typology of forms: monograph. Kiev: FOP Maslakov. [in Ukrainian].
6. Pavlova, O. Yu. (2014). Vizualni praktyky v konteksti transformatsii kultury Premodernu. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiia. Politolohiia. Vyp. 2. [in Ukrainian].
7. Rozova, T. V., Shynkaruk. O. V. (2000) Klasychna nimetska filosofiia: navch. posib. Odeska natsionalna yurydychna akademiia. [in Ukrainian].
8. Barthes R. (1977). Rhetoric of the Image, Image – Music –Text. New York: Hill and Wang. [in English].
9. Geertz Cl. (1973). The Interpretation of Culture. New York: Basic Books[in English]..
10. Lorenz K. (1987). Die Rückseite des Spiegels: Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.01.2022
Отримано після доопрацювання 11.02.2022
Прийнято до друку 18.02.2022

UDC 141.7
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257441.

Цитування:
Гайдук Н. А., Тарапатов М. М. Теоретичне підґрунтя метамодернізму як нової форми сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 30-35.

Gaiduk N., Tarapatov M. (2022). Theoretical background to metamodernism as the new form of modern culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 30-35 [in English].

Gaiduk Nelli,
PhD (Philology), Associate Professor, Acting Head of Theory and Practice of Translation Chair, Mariupol State University
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-6292-6376
n.gaiduk@mdu.in.ua
Tarapatov Mykhailo,
Senior Lecturer of Theory and Practice of Translation Chair, Mariupol State University
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-2927-5345
tarapatovmihail@gmail.com

THEORETICAL BACKGROUND TO METAMODERNISM AS THE NEW FORM OF MODERN CULTURE

The purpose of the article is concerned with the systematization and generalization of the previous knowledge and theoretical achievements in the field of metamodernism as a cultural phenomenon of the 21st century. The interaction of metamodernism with such cultural trends as modernism, postmodernism, and post-postmodernism is determined. The general postulates manifesting the emergence of the new philosophical, aesthetical and cultural trend is defined. After the majority of scholars of postmodernism had emphasized its decline, it became imperative to coin a new terminological name for it to precisely describe the new order in art. Thus, the term "metamodernism" became widely spread as the name of the form of modern culture that had followed the postmodern and therefore needs detailed study and description, which constitutes the vitality of the research. This article aims to research the functions and the assignments as well as to analyze the constituents of metamodernism and the functioning specificity thereof. **The methodology** consists of the use of general and specific techniques, in particular analysis which makes it possible to research the modern stage of the metamodernist discourse, synthesis due to which manifestation of the new cultural trend is systematized, the descriptive method and abstraction of the preconditions of cognition, such as perception, imagination, understanding, and specifications which make it possible to describe the peculiarities and the interaction of the cultural trends under research with each other, partial prognostication which makes it possible to define the prospects of further research. **Scientific novelty.** For the first time, the article has systematized understanding of the metamodern as a cultural trend of the 21st century that followed postmodernism and is being actively used to describe the nowadays' structure of feelings oscillating between the typical modernist coherence and the exclusively postmodernist aloofness. It has also described the functioning conditions thereof due to the emergence of the virtual space. **Conclusions.** Metamodernism is considered to have emerged and developed due to the emergence of virtual reality since it exists primarily in the virtual space of our lives, which has become available only since the emergence of social networking websites. Simultaneously with writing the manifesto and sketching the boundaries of the new cultural paradigm of 2011, the social network Facebook became open for registration. The network almost lightning-fast gained momentum and popularity, becoming the center of cultural, political, and social life for many users from the whole world, which evidences the spread of the metamodern exactly due to the virtual space.

Key words: postmodernism, post-postmodernism, metamodernism, oscillation, binary logic.

.

Гайдук Неллі Анатоліївна*, кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету;* ***Тарапатов Михайло Миколайович****, старший викладач кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету*

Теоретичне підґрунтя метамодернізму як нової форми сучасної культури

Метою роботи є дослідження функцій, завдань та комплексного аналізу складових метамодернізму, специфіки їх функціонування. **Методологія** передбачає використання загальних і спеціальних прийомів, зокрема, аналізу, що дозволяє дослідити сучасний стан дискурсу метамодерну, синтезу, завдяки якому систематизовано маніфестацію нового культурного напряму, описового методу, абстракції як невід'ємних умов пізнання, таких, як сприйняття, уявлення, розуміння, специфікації, що дозволяє описати особливості та зв'язок досліджуваних культурних напрямків між собою, часткового прогнозування, що дозволяє окреслити перспективи подальшого дослідження. **Наукова новизна.** У статті вперше систематизовано уявлення про метамодерн, як культурний напрямок XXI століття, що прийшов на зміну постмодернізму і активно

© Gaiduk N., 2022
©Tarapatov M., 2022

використовується для опису нинішньої структури почуттів, яка коливається між типово модерністською узгодженістю та виключно постмодерністською відчуженістю, описано умови його функціонування завдяки появі віртуального простору. **Висновки.** Вважається, що метамодернізм реалізувався та розвинувся завдяки виникненню віртуальної реальності, адже він здебільшого і існує у віртуальному просторі нашого життя, що стало доступним лише з появою соціальних мереж. Одночасно з написанням маніфесту та окресленням меж нової культурної парадигми 2011 року відкрито для реєстрації соціальна мережа Facebook. Мережа майже блискавично набрала обертів і популярності, ставши центром культурного, політичного та соціального життя багатьох користувачів з усього світу, що свідчить про розповсюдження метамодерну саме завдяки віртуальному простору.

Ключові слова: постмодернізм, пост-постмодернізм, метамодернізм, осциляція, бінарна логіка.

The purpose of the article. The term "metamodernism" is known to have recently become widely spread as the name of the form of modern culture that followed the postmodern, whereas some researchers call it "postmodernism". However, many of the researchers agree with the syntactically correct but semantically incongruous term "postmodernism", which makes it imperative to coin a new terminological name meant to fully describe the new order in art. Thus, since deconstruction, irony, and imitation were typical of postmodernism of its time, the discourse of metamodernism is characterized by a revival of generosity, hope, and romanticism, rejecting all that characterized postmodernism as a trend of art in the late 20th century.

Rejection of the postulates of postmodernism, the conceptualization of nowaday's "right here and right now" through "the structure of feelings", attempts are made to theoretically justify the basis of the metamodern almost simultaneously: there is neither temporary nor spatial distance between the researchers and the object of research, which actualizes our research of the theoretical background to metamodernism as a form of the modern cultural discourse.

The aim of this paper research functions, tasks, and complex analysis of components of me metamodernism, and specifics of their functioning.

Analysis of research. It is the triple "threat" of the credit crunch, the collapse of centralized power, and the change of the climate that is considered to have caused mankind to bear doubts and have inspired the switch from postmodernism to metamodernism. When the theoreticians of postmodernism, namely Jean Francois Lyotard, Jurgen Habermas, Fredrick Jameson, Charles Jenks, Ihab Hassan, Linda Hutcheon, and others promulgated that "the story is coming to an end", they meant the specific concept of history, such as Hegel's "positive" idealism.

Presenting main material. The modern and the postmodern being associated with Hegel's "positive" idealism, metamodernism inherits Kant's "negative" idealism, which can be referred to as an "as if" judgment. This is what Curtis Peters writes about it: "we can view the history of the mankind in such a manner as if the mankind had a hagiography that could tell us about its path to complete rational/social potential… or we can view it as if it were the story of the development of the mankind" [4]. The scientist argues that even Kant used this indistinct terminology of the "as if" type, claiming that the human being is moving towards his/her invisible goal in such a manner as if following his/her guidebook, i.e. the entire mankind is moving towards the natural though invisible goal, and in moving towards it, it is pretending to be developing morally and from the political point of view [4].

The term "metamodernism" was suggested by the two European researchers Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. In 2010 they published "Notes on metamodernism", where they tried to explain the cultural switch from cynicism and irony to generosity and romanticism. It was they who made the first attempt to theoretically justify metamodernism.

The authors willingly agree with other critics, experts, and scientists that the postmodern must be rejected. However, they emphasize that by rejecting the cultivation of the postmodern situation with ease, the scientific elite will fail to reach a compromise in terms of how the new circumstances shall be viewed and named or in terms of what contours shall be assigned for them. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker suggest considering the new cultural discourse as an oscillation (the Latin oscillatum means "to fluctuate"), i.e. "swinging between the enthusiasm of modernism and the postmodernism mockery, which is metamodernism" [1].

The researchers suggest studying manifestations of metamodernism from the neo-romantic point of view, first of all, in the architecture of Herzog & de Meuron Architekten, a Swiss architectural bureau founded in Basel in 1978 by Jack Herzog and Pierre de Meuron (experimental materials and minimalistic projects are the typical features of the bureau), in installations by the Dutch artist Bastiaan Johan

Christiaan Ader (pseudonym Bas Jan Ader), in collages and painting by the British artists from London David Torp and Kaye Donachie and in the cinematographic art by the French scriptwriter and clip maker Michel Gondry, claiming that the new generations of artists "more often reject the aesthetic sensations of deconstruction, parataxis, and imitations for the sake of aesthetic understanding of reconstructions, myth, and metaxis" [1]. The authors of metamodernist notes suggest discussing "the foreseeable death" of postmodernism and the apparent emergence of another new modernism, emphasizing that they are the first ones to use the term "metamodernism" to describe "the current structure of feelings" that fluctuates (oscillates as it was mentioned above) between the typically modernist affection to the distinctly postmodernist alienation, though not using this very term for the first time to describe the postmodernist alternative of postmodernism. However, the description of the new structure of feelings does not repeat or inherit any of the concepts coined before [1].

The researchers present a definition of the term "metamodernism" following the "Greek-English lexicon" also referred to as Liddell & Scott or Liddell – Scott-Jones, or as the abbreviation LSJ. This is a standard lexicographical work in Old Greek edited by Henry George Liddell, Robert Scott, Henry Stuart Jones, and Roderick McKenzie and published in 1843 by Oxford University Press. They herewith emphasize that the prefix "meta" refers to such concepts as "with", "between" and "after" – all these meanings of the given prefix can be used to describe the term "metamodernism" since epistemologically it is placed exactly "with" postmodernism, ontologically it is placed "between" modernism and postmodernism and historically it is placed "after" postmodernism. The authors of the notes were seeking an opportunity to unite quite many trends in their modern condition and modern aesthetics utilizing a sequence of observations rather than an opportunity to combine them through a uniform line of reasoning through reevaluation thereof in terms of the newly born sensitivity called the metamodern, not trying to "impose a stipulated system of thinking on a particular set of cultural practices" [1].

The authors of the essay argue that all the trends of postmodernism have been completed, whereas most of them are undergoing the stage of acquiring other forms and, what is the most important, they are acquiring a brand new sense, meaning, and strategy of further development. The authors associate this trend with the change of the global economic vector and with the shift of the political concentric circle since the influence of the global network and its blogosphere requires the restructuration of the political discourse.

The development of metamodernism is associated not with the digitalization of the society alone since metamodernism is implemented in the virtual space; it is becoming widely spread and is developing due to the network. But its emergence is preceded by active urbanization. As a result, steady urban development requires a transformation of material landscapes, since business managers, politicians, artists, and architects renovated the narrative that emphasized their keen desire that was suppressed for a long time for the sake of the opportunity that had been forgotten long ago. To cut it short, the world perception of modernism is described as idealistic, i.e. fanatical and/or naive, whereas postmodernism is characterized as skeptical, the constitution of the modern generation's mentality being referred to as pragmatic idealism [1]. Thus, according to Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, the discourse of metamodernism consciously entrusts itself to the impossible opportunity – modern naivety has inspired it, whereas the skepticism of the postmodern has enlightened it. [1].

Based on the concept of a manifesto in art, which is a written presentation of literary or artistic principles of a particular trend or group in literature or art (according to the dictionary of literary terms in two volumes edited by N. Brodsky), let us emphasize the fact that metamodernism has already succeeded in acquiring its manifesto even though this trend of art can be understood as a brand new one. The manifesto was formed and presented to the public by Luke Turner, a modern British photographer, artist, and author of artistic performances. His photos, art videos, and installations are an attempt to evaluate some particular processes and vibrations of the modern world of art.

Thus, in 2011 the artist published "The Metamodernist Manifesto", where he introduced the very concept which reflects the changes and the condition of culture at the stage following the postmodern. In an interview for the AQNB Publishers in 2014, he characterized his manifesto the following way: "…was as if ironic, with meaningless language in the style of the early manifestos of modernism, at the same time serious, yet every word makes sense there and means exactly what I wanted to say; some people, especially in the USA, consider this text to be extremely generous; others perceived it as nothing but irony" [2].

Due to the manifesto, Turner is considered to be the next author after Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker to have paid his tangible contribution to the theorization of the metamodern. In the following years, Turner published more works concerned with the new cultural trend, in particular the article "Metamodernism: a brief introduction" (2015), where he continued pondering on metamodernism and the future modern art as a whole as well as analyzing nowadays' culture, i.e. the culture of the epoch of the postmodern. Turner is also the editor of the Internet resource "Notes on Metamodernism".

It is Shia Saide LaBeouf, a Hollywood actor, who is considered to be Turner's co-author. Furthermore, it was Shia LaBeouf who was previously mentioned on the website as the author of the manifesto. Besides he gave a link to the manifesto on his Twitter account, which caused a backlash among the followers of the new cultural trend. Some of Saide's followers called him a genius, whereas other readers did not believe that a Hollywood actor was capable of writing such a complicated philosophical text. It was Turner himself who clarified the matter: in the aforementioned interview for the AQNB Publishers [6], he emphasized that "the text of the manifesto resulted from creative collaboration with LaBeouf" [5].

This explanation satisfied the critics since Turner began collaborating with Shia Saide LaBeouf and Nastja Säde Rönkkö as far back as 2014. Together with them, the artist is a member of the art group LaBeouf, Rönkkö & Turner. Some of the new projects by Turner, LaBeouf, and Rönkkö are considered to be a re-evaluation of his old ideas (such as a series of photographs Hairbath). The act of 2014 held at the Berlin film festival called "I am not famous anymore" is considered to be one of the widely known joint works by Turner and LaBeouf. At the time of the act, LaBeouf turned up on the red carpet with a paper bag on his head with "I am not famous anymore" written on it. In the ensuing years, the art trio of Turner, LaBeouf, and Rönkkö kept on arranging various acts in the framework of various film festivals and movie awards, using modern social and cultural contexts to define new conceptual interrelations and develop forms of communication in digital and physical networks.

Metamodernism was developing largely due to the emergence of virtual reality since it exists in the virtual reality of our life which became available only since the emergence of social networks. As we stated above, the metamodernist manifesto was written in 2011. Is it a coincidence that exactly at the same time the global social network Facebook became open for registration? The network was quickly and lightning-fast gaining momentum and popularity. It soon became the center of cultural, political, and social life for all its users from the whole world, and, as early as 10 years of its existence (according to the data of March 2021) it accounted for 2,8 active users per month which equal one-third of the overall population of the planet. V. Miroshnichenko likens the emergence of the virtual social space to a communicative revolution that influences the existence and the sustainable development of both the society and its cultural domains. Following Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, the researcher calls this process oscillation or fluctuations, a kind of a pendulum. In his view, metamodernism oscillates as well, 'it oscillates between hope and melancholy, naivety and knowingness, empathy and apathy, unity and impersonality, integrity and disintegration, exactness and uncertainty … It is important not to consider this oscillation as equilibration, on the contrary… Each time the enthusiasm of metamodernism leans in the direction of fanaticism, gravitation turns it back to a mockery; should the mockery lean-to apathy, gravitation turns it back to enthusiasm" [3].

Thus, social networks are oscillations or fluctuations, because they have neither a balance nor a harmony or a concentric circle one could shove off. Sometimes they are even deprived of logical connections. This principle of existence without any essential rules and principles is characteristic not of Facebook alone. This principle is also typical of such networks as Instagram as the center of photo content, TikTok as the center of video content, and many others. Moreover, the phenomenon of social networks can be regarded as an insufficiently researched one. How can one research something that emerges, develops, and disappears faster than it is researched? A user of a particular social network (they all are more or less alike) gets faced with a news feed he/she thumbs up. And this news feed is deprived of not logic alone. It sometimes happens to be deprived even of temporality. A user can correct his/her news feed but these corrections do not bring him/her closer to a balance or a logical structure. "The content of the news feed is accompanied by a mix of photos, texts and emotional support in the form of smileys, geo-locations, etc." [3, 114-115].

Social networks have opened to people a new method of presenting information about themselves, their lives, activities, and creativity. It is with the help of social networks that we can do

all the aforementioned instantly and in public. We can demonstrate only one of the sides of our lives. Sometimes networking life utterly differs from reality but it is quite a different problem area for research and analysis. Our goal is to understand the way metamodernism is realized in the virtual space and the way it responds to social changes occurring due to the emergence of virtual reality. Our goal is to understand the way it snatches them up and interacts with them. We care for the way it causes the emergence of new rhetoric and practices, including those in various arts. V. Miroshnichenko emphasizes that "metamodernism is more associated with visual art since one can say for sure that since the 2000s the era of the word in its widespread implications is coming to an end, and this era is being succeeded by the era of visual art (however, visual art has always been present) but today we are dealing with something both qualitatively and quantitatively different: it is not the word but the smiley that expresses the emotion; it is also noteworthy that L. Turner's manifesto is composed of one page of text that also tends towards something visual" [3, 115]. Most modern arts are functioning in the virtual (digital or digitalized) form; here we are witnessing confirmation of the postulate we put forward above that metamodernism as a new contextual artistic marker is being realized and exists mainly due to the emergence of the virtual space in our lives.

Hence, being the beginners in the philosophy of metamodernism, the art trio of Turner, LaBeouf, and Rönkkö began actively using social networking websites in particular and the Internet, in general, to disseminate their ideas and create art acts themselves. A vivid example is an action under the hashtag #Startcreating, in the framework of which in 2014 a related hashtag was written in the sky above Los Angeles with the help of aircraft engines (the so-called Skywriting). Later the hashtag was spread by the artists themselves and by usual users on Instagram and tumblr.com.

Let us turn back to the metamodernist manifesto itself. It was translated into a number of languages, including Ukrainian. Its translation into Ukrainian was performed in 2016 by the Ukrainian duet "Krolikowski Art" composed by Alexander Krolikowski and Alexandra Krolikowski. The duet works with various repositories, including analog photography and video, installations, new repositories, and performances. The project launched its artistic activities in 2021 with an exhibition in London Museum. Here we deem it expedient to present some extracts from the text of the manifesto. Firstly, the metamodernist manifesto recognizes oscillation to be the natural order of the world. We must liberate ourselves from modernist ideological naivety and cynical insincerity. Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action. Secondly, the present is a symptom of the twin birth of immediacy and obsolescence. Today, we are nostalgists as much as we are futurists. The new technology enables the simultaneous experience and enactment of events from a multiplicity of positions [2].

Thus, according to Alexander and Alexandra Krolikowski, metamodernism "shall be defined as the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons. We must go forth and oscillate!" [2].

Scientific novelty. For the first time, the article has systematized understanding of the metamodern as a cultural trend of the 21st century that followed postmodernism and is being actively used to describe the nowadays' structure of feelings oscillating between the typical modernist coherence and the exclusively postmodernist aloofness. It has also described the functioning conditions thereof due to the emergence of the virtual space.

Conclusions. Following the researcher and in summarizing all the aforementioned, we can define the main features of metamodernism: binary logic that reveals itself in oscillation between modernist enthusiasm and postmodernist irony; naivety that can be found in advocating the right to spontaneity and inconsistency; purposeful incompleteness of thoughts and deeds; rejection of the search of aesthetic absoluteness typical of the logic of the modern with preference being made towards the research of the shift within artistic boundaries and expansion of the boundaries of cognition as a whole.

Hence, rejection of the postulates of the postmodern is not "the end of the story". It is rather a switch to a purposely new artistic domain and an attempt to conceptualize the present times based on "the structure of feelings". Here we would like to emphasize that the very phenomenon of the metamodern and the attempts to provide theoretical justification for it are going on almost simultaneously, whereas there is neither temporal nor spatial distance between the researchers and the objects of the research.

Література

1. Vermeulen T. and Robin van den Akker. Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2, URL: http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf (дата звернення: 01.12.2021).
2. Маніфест метамодернізму. The syncretic times. URL: https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/ (дата звернення: 01.12.2021).
3. Мірошниченко В.С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. Випуск 55. 2017. С. 109 – 117.
4. Peters C. Kant's Philosophy of Hope, New York: Peter Lang. 1993. 117 p.
5. Swift T. An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. AQNB. 19 May 2014. URL: https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/?utm_referrer=https://syg.ma (дата звернення: 01.12.2021).

References

1. Vermeulen T. and Robin van den Akker. (2010). Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2. Retrieved from: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (access date: 01.12.2021) [in English].
2. Manifesto for metamodernism. THE SYNCRETIC TIMES. Retrieved from: https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/ (access date: 01.12.2021) [in Ukrainian].
3. Miroshnichenko, V. S. (2017). Metamodernism, oscillation, intervention. Kuljtura Ukrajiny, Issue 55, 109 – 117 [in Ukrainian].
4. Peters, C. (1993). Kant's Philosophy of Hope, New York: Peter Lang. [in English].
5. Swift, T. (2014). An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. AQNB. Retrieved from: https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/?utm_referrer=https://syg.ma (access date: 01.12.2021) [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.12.2021
Отримано після доопрацювання 29.01.2022
Прийнято до друку 01.02.2022

УДК 7.01:7.038.3
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257442.

Цитування:
Совгира Т. І. Імітація та наслідування: сутнісні розбіжності в предметному змісті та особливостях формування культуротворчого процесу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 36-40.

Sovhyra T. (2022). Imitation and replication: essential disagreements in the subject content and features of the formation of the cultural process. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 36-40 [in Ukrainian].

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

ІМІТАЦІЯ ТА НАСЛІДУВАННЯ: СУТНІСНІ РОЗБІЖНОСТІ В ПРЕДМЕТНОМУ ЗМІСТІ ТА ОСОБЛИВОСТЯХ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

Метою роботи є концептуалізація феноменів наслідування та імітації та виявлення відмінних ознак перебігу цих процесів на прикладах культурних практик. Осмислюється вплив цих процесів на культурний прогрес людства та аналізуються отримані результати таких проявів. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на аналітичному (при аналізі філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з предмету дослідження) та порівняльному (при з'ясуванні відмінних особливостей імітації та наслідування та причинно-наслідкових зв'язків цих процесів в ході культурного становлення людства) методах дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше з'ясовуються розбіжності в предметному змісті понять наслідування та імітації та аналізується відмінність особливостей перебігу цих процесів. **Висновки.** Виявлено, що попри етимологічну спорідненість понять імітації та наслідування, на практиці ці два феномени означають різне. Імітація часто передбачає зумисне копіювання зовнішніх ознак предмету, явища чи то рухів з метою відтворення введення в обману або наближення ознак цього предмета чи то явища до відтвореного оригіналу. Натомість наслідування не завжди є зумисним та свідомим, його результати викликані складною асоціацією ідей та засвідчують прояви тривалого процесу естетизації. Доведено, що саме у тривалому «насадженні» (повторенні) певних звичаїв технологічних засобів та інструментів причина того, що вони, спочатку дивні та неприйнятні, стають приємними, очікуваними та необхідними. Зумисна імітація чи підсвідоме наслідування необхідної форми іншого предмету чи рухів тварин задля реалізації своєї мети являють собою способи реалізації художнього процесу, в результаті якого створюється новий мистецький твір.

Ключові слова: імітація, наслідування, мімезис, естетизація, культуротворчий процес.

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

Imitation and replication: essential disagreements in the subject content and features of the formation of the cultural process

The purpose of the article is to conceptualize the phenomena of imitation and replication and to identify the distinctive features of these processes using examples of cultural practices. The influence of these processes on the cultural progress of mankind is comprehended and the results of such manifestations are analyzed. **The research methodology** is based on an integrated approach and relies on analytical (when analyzing philosophy, art history, cultural literature on the subject of research) and comparative (when elucidating the distinctive features of imitation and replication and the cause-and-effect relationships of these processes in the course of the cultural development of mankind. research methods. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that for the first time disagreements in the subject content of the concepts of imitation and replication are clarified and the difference in the features of these processes is analyzed. **Conclusions.** It was revealed that, despite the etymological relationship between the concepts of imitation and replication , in practice, these two phenomena mean different things. Imitation often involves the deliberate copying of the external features of an object, phenomenon, or movement to reproduce an introduction to deception or to bring the features of this object or phenomenon closer to the reproduced original. On the other hand,

©Совгира Т. І., 2022

replication is not always deliberate and conscious, its results are caused by a complex association of ideas and testify to the manifestations of a long process of aestheticization. It has been proven that it is precisely in the long "nozzle" (repetition) of certain customs of technological means and tools that the reason they, initially strange and unacceptable, become pleasant, expected, and necessary. Deliberate imitation or subconscious replication of the necessary form of another object or animal movements to achieve their goals are ways to implement the artistic process, as a result of which new work is created.

***Key words**:* imitation, replication, mimesis, aestheticization, cultural process**.**

Актуальність теми дослідження. Що художня творчість споконвіку зароджується внаслідок наслідування (копіювання) людиною навколишньої дійсності – давно відомо й загальновизнано. У культурологічній критиці це «наслідування» часто замінюється поняттям «імітації». Про це свідчать віднайдені тлумачення цих понять, взяті зі словникових та енциклопедичних видань.

Справа в тому, що в перекладі з латини слово «імітація» – *imitation (похідне imitationem)* – означає «наслідування», «копіювання», «переймання» [7]. При цьому корінь слова *im*-походить від східноєвропейського дієслова *aim-*, що означає «копіювати» [15]. Тож етимологічне походження цього терміну дійсно дозволяє ідентифікувати імітацію як форму наслідування. Проте на практиці виявляється, що імітація здебільшого передбачає свідоме копіювання загальних рис чи поведінки іншого предмета чи особи, натомість підсвідоме копіювання, притаманне людині та іншим живим істотам (за вказівкою Ч. Дарвіна), передбачає дещо інші процеси, які в дзеркалі наукової критики отримали назву «наслідування», «відзеркалення».

А тому виявляється за необхідне розглянути відмінність у предметному змісті понять «імітації», «наслідування» та виявити відмінні ознаки перебігу цих процесів, осмислити вплив цих проявів на культуротворчий процес людства та проаналізувати виявлені результати таких проявів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про імітацію як запоруку зародження мистецтва говорив ще давньогрецький філософ Аристотель (1 ст. до н. е.), вбачаючи в теорії мімезису основу художньої творчості. У такий спосіб він вирізняв з-поміж інших міметичні мистецтва. Зокрема, у роботі «Метафізика» він вказав, що в основі будь-якого мистецтва (як і науки) лежить досвід: «Наука і мистецтво дійсно народжуються у людей шляхом досвіду. "Досвідченість спродукувало мистецтво", як справедливо говорить Пол, а недосвідченість (*породило – Т. Совгира)* – випадковість. Мистецтво з'являється тоді, коли з багатьох досвідчених вражень відбувається один загальний умовивід про подібні (*речі – Т. Совгира*)» [2, 31–32]. Відповідно до відтворення цього досвіду автор розділив всі мистецтва на *мусикійські, пізнавальні та наслідувальні* та обґрунтував специфіку наслідувальних мистецтв (епічну та трагічну поезію, комедію, авлетику та кифаристику), закріплюючи теоретичне розрізнення розумової та фізичної праці, надаючи перевагу першій, отже, і право панування її над останньою. Однак автор не розрізняв наслідування та імітації, а тому лише окреслив загальні характеристики тяжіння людини до процесів копіювання навколишньої дійсності.

Натомість про наслідування як чинник культурного розвитку людства говорять Клод Гельвецій [4], Дж. Хекевельдер [14], Дж. Катлін [11].

У роботі розглядаються основні положення концепції Ч. Дарвіна «про асоціацію ідей», які обумовлюють тяжіння людини до наслідування [5; 10]. Проте автор залишає поза увагою культурні практики, що є предметом цього дослідження, акцентуючи увагу на біологічному розвитку людства.

Теорія віддзеркалення розглядається у наукових розробках Т. Чартранд і Дж. Барг [12], В. Кулези, Д. Долінсткі, П. Вічера [16]. Автори називають підсвідоме тяжіння людини до наслідування «ефектом хамелеона», вказуючи, що поведінка людини пасивно та ненавмисно змінюється, щоб відповідати поведінці інших у соціальному оточенні.

Натомість імітація розглядається у роботах науковцями як важливим фактором для утворення правильного соціального середовища. Зокрема, Т. Закірова в дисертаційному дослідженні «Соціальна імітація як феномен сучасної культури» вказує, що імітація є «феноменом, що вбудований у будь-яку реально існуючу систему суспільних відносин; виступає як невід'ємна підсистема культури, що притаманна кожному суспільству, може мати як творчий, і руйнівний характер» [6, 36]. На думку авторки, «люди часто імітують

соціальні ролі у взаємодії один з одним» [6, 102].

Попри значний інтерес до процесів копіювання людини, не виявлено належного осмислення специфічних розбіжностей перебігу процесів наслідування та імітації, які, зрештою, впливають на результат виявлених культурно-мистецьких практик.

Виклад основного матеріалу. Копіювання необхідних ознак може перебігати підсвідомо у поведінці людини і, навпаки, зумисно, свідомо, надто зухвало. Ці обставини зумовлюють появу двох різних за специфікою процесів – наслідування та імітації, в результаті перебігу яких може утворитися новий художній твір, продукт мистецтва (міметичного мистецтва – за Аристотелем).

Людське наслідування спостерігається у всіх сферах її життєдіяльності. «Людина, як показує історичний досвід, схильна до наслідування, наче мавпа» [4, 504].

«У первісних народів художні твори носять на собі печатку природної необхідності, – вказує Вільгельм Любке, – між тим, як у цивілізованих націй вони пройняті духовною свідомістю» [17].

Інстинкт наслідування людини поєднується з імпульсом порівняння створених ним образів з реально існуючими об'єктами. Тому наслідування у людини є не тільки копіюванням, але рухом до досконалості, пошуком прекрасної, гармонійної форми. Таке прагнення є, власне, смислом людської діяльності, сенсом культури, адже культура і є штучно створеним людиною простором.

Так, спостерігаючи за павуком, вона починає з саморобних «ниток» створювати перші вузли, а далі – ткати полотно, подібно ластівці будує перші домівки, за лебедем та солов'єм повторює звуки, створює мелодії [1].

Часто прояви наслідування людей стихійно, мимоволі відтворюються в поведінці людей (як-от імітація співу солов'я чи лелеки в музиці, стрибки мавп в танцях, створення перших рукоподібних мисок в декоративно-ужитковому мистецтві тощо).

Людина упродовж еволюції розвитку свідомо замислюється над законами Всесвіту, над сенсом людського буття та метою свого існування, часто возвеличуючи себе над іншими земними тваринами, навмисно додаючи собі тих рис та особливостей, якими вона насправді не володіє.

Ескімос полює на тюленя, імітуючи його рухи: підповзає до нього на животі, тримаючи голову ніби тюлень, і, тільки підкравшись до нього на близьку відстань, він вирішує вистрілити в нього [13, 207]. У цьому випадку копіювання рухів тварини являє собою необхідну складову процесу полювання, її відсутність унеможливлює досягнення мети (отримання наживи).

Тут вже мова йде не про стихійне, підсвідоме наслідування, а про зумисне копіювання необхідних рис задля досягнення своєї цілі.

Коли ми дивимося на братів наших менших, особливо своїх домашніх улюбленців (кішечок, собак, хом'яків тощо), ми інстинктивно прагнемо скопіювати їхню поведінку задля спілкування з ними. Задумаймося трішки над цим. Адже цей інстинкт притаманний не лише вашій свідомості, – він зароджений в нас підсвідомо. Це відмінна особливість людини від інших тварин (в переважній більшості). Імітація дозволяє нам досягти своєї мети: якщо зараз ми часто прагнемо наслідувати поведінку для спілкування, чи то акторської гри, то колись ці навики допомагали людям у полюванні та мисливстві.

Натомість наслідування відбувається в дещо інший спосіб: не задля наживи чи перемоги, а підсвідомо – у процесі естетизації, етизації та сакралізації відповідної форми (явища).

Не дивно, що й людина споконвіку прагне наслідувати поведінку тих тварин, яких возвеличує, імітувати їхні рухи та мову, виглядати за їхньою подобою.

Якщо імітація являє зумисне копіювання лише задля реалізації своєї мети, то підсвідоме наслідування зумовлене значно складнішими психологічними факторами, в результаті чого процес такого копіювання є тривалішим та складнішим, на відміну від імітації. Мова йде зокрема про анімалістичні культи.

Як от у племені Батока у верхів'ях Замбезі (Африка) людям й донині виривають верхні різці у прагненні наслідувати тварин, що постійно жують. Споконвіку Батока – плем'я пастухів, що возвеличує та обожнює своїх корів і биків [18, 148], тому прагнення до наслідування є зрозумілим.

«Індіанці Північної Америки танцюють «танець бізона» (імітуючи його поведінку) якраз у той період, коли вони довго не можуть його вполювати, коли їм загрожує голодна смерть», – цей факт, описаний в роботі Дж. Катліна, засвідчує взаємозв'язок полювання з обрядовими танцями [11, 127]. На думку автора, індіанці у такий спосіб «заманювали» здобич. Але це «заманювання» відбувалось не буквально, а в уяві індіанців,

які вірували, що в такий спосіб доля зведе їх з дичиною. Причинно-наслідкові зв'язки таких вірувань індіанців залишаються незрозумілими для сучасних дослідників, натомість цей факт засвідчує, що подібні прояви наслідування є результатом складної асоціативної низки ідей [11, 127].

Про це свого часу говорив Ч. Дарвін [10]. Дослідження Ч. Дарвіна й донині мають полемічний характер та неоднозначні результати аналізу людської поведінки, але зрештою вказують на те, що саме відчуття прекрасного, сформоване в результаті попереднього досвіду людства, диктувало людям специфіку естетизації своєї поведінки, а отже й технології [5; 10].

Зважаючи на ці приклади в історії культурного розвитку людства, вважаємо за необхідне зауважити: відчуття прекрасного навіть у первісних народів асоціюється зі «складними» ідеями, що здебільшого здаються їм естетично привабливими тільки завдяки такій асоціації. Як-от традиційна японська практика забинтовувати маленьким дівчатам стопи ніг задля створення форми «золотого лотосу». Донині достеменно не відомі причини таких знущань над дівочим тілом, у зв'язку з чим в культурологічній літературі існує багато міфів та легенд (адже ця традиція бере початки з часів Середньовіччя) і, над те, законодавчих актів Японії. За однією з версій ця практика зумисно була ідейно впроваджена задля того, щоб жінка була обмежена в можливості пересуватися самостійно, була змушена сидіти вдома, а, отже, не могла брати участь в політиці та суспільному житті країни. Зрозуміло та наочно видно те, що подібна імітація зумисно впроваджена серед населення з метою наслідування форми квітки в жіночій стопі.

Сучасним аналогом такого мімезису може слугувати хірургічна практика зменшення об'єму жіночої талії шляхом видалення нижніх ребер (остеотомії) задля створення скрипкоподібної форми жіночого тіла.

У результаті розглянутих прикладів стає зрозуміло, що результати такого наслідування викликані складною асоціацією ідей та засвідчують прояви тривалого процесу естетизації.

Саме у тривалому «насадженні» (повторенні) певних звичаїв технологічних засобів та інструментів – причина того, що вони, спочатку дивні та неприйнятні, стають приємними, очікуваними та необхідними.

«Те, що ще зовсім нещодавно викликало … неприязнь, якщо не роздратування, при першій своїй появі … на екрані, через деякий час – будь-то пісня, обличчя диктора чи манера коментатора – у результаті багаторазового, щоденного нав'язування його … поступово стає звично терпимим, а далі й уже ніби бажаним» [3, 60].

Зумисна імітація чи підсвідоме наслідування необхідної форми іншого предмету чи рухів тварин задля реалізації своєї мети являють собою способи реалізації художнього процесу, в результаті якого створюється новий мистецький твір.

Наслідування дозволяє передавати інформацію (поведінку, звичаї тощо) між окремими людьми та наступними поколіннями без необхідності «генетичного наслідування».

Враховуючи вищесказане, доходимо висновку, що усталене виконання побутових виробничих операцій (постійне застосування певної технології виробництва) в народі називається звичаєм, обрядом. Колективні «ділові ігри» наших предків, будучи «технологічними формулами» задля виконання певних справ, осмислені їхніми нащадками як суто важливі, традиційні символічні дії, що в образній формі виражають соціально визначні події життя людей. У такий спосіб обряди «архівувалися» та передавалися з покоління в покоління. Разом з ними, як невід'ємна складова обрядовості, передавалась народна обрядова творчість. Трудові танці, у свою чергу, відігравали роль технологічної пам'ятки, якою керувались учасники колективного процесу праці.

Висновки. Попри етимологічну спорідненість понять імітації та наслідування, на практиці ці два феномени означають різне. Імітація часто передбачає зумисне копіювання зовнішніх ознак предмету, явища чи то рухів з метою відтворення введення в обману або наближення ознак цього предмета чи то явища до відтвореного оригіналу. Натомість наслідування не завжди є зумисним та свідомим, його результати викликані складною асоціацією ідей та засвідчують прояви тривалого процесу естетизації. Саме у тривалому «насадженні» (повторенні) певних звичаїв технологічних засобів та інструментів – причина того, що вони, спочатку дивні та неприйнятні, стають приємними, очікуваними та необхідними. Зумисна імітація чи підсвідоме наслідування необхідної форми іншого предмету чи рухів тварин задля реалізації своєї мети являють собою способи реалізації художнього процесу, в результаті якого створюється новий мистецький твір.

Література

1. Безклубенко С. Вступ до культурології. Київ : Альтерпрес, 2015. 508 с.
2. Імітація. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. С. 414.
3. Darwin Ch. The Descent of Man, and Selection in Belation to Sex. London : John Murray, 1883. 716 p.
4. Catlin G. Letters and notes on the Manners, Customs and Condition of the North American Indians. Vol. 2. 2011. Cambridge : University Press. 266 p.
5. Chartrand, T., Bargh, J. The Chameleon Effect: The Perception-Behavior Link and Social Interaction. Journal of Personality and Social Psychology. New York University. 1999. Vol. 76 (6). P. 893–910. doi:10.1037/0022-3514.76.6.893
6. Cranz D. Historie von Grönland. Büchern um die Welt Thomas Richter, 1765. P. 129–132.
7. Heckewelder J. Histoire, moues, et coutumes des nations indiennes, qui habitaient autrefois la Pennsylvanie et les états voisins. Paris : L. de Bure, 1822. 589 p.
8. Imitation. Online Etymology Dictionary. URL : https://www.etymonline.com/word/imitation (дата звернення 4.01.2022).
9. Kulesza W., Dolinski D., Wicher P. Knowing that you mimic me: the link between mimicry, awareness and liking. Social Influence. 2016. Vol. 11 (1). P. 68–74.
10. Lubke W. Grundriss der Kunstgeschichte. Stuttgart : Ebner und Seubert, 1860. DOI: 10.11588/diglit.2899.
11. Schweinfurth G. Im Herzen von Afrika : 1868–1871. Hrsg. von Herbert Gussenbauer. Stuttgart : Erdmann, 1984. 356 p.

References

1. Besklubenko S. (2015). Introduction to cultural studies. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
2. Imitation. Literary Encyclopedia (2007). v 2 t. Kyiv: VTs «Akademia». T. 1: A–L. 414 [in Ukrainian].
3. Darwin Ch. (1883). The Descent of Man, and Selection in Belation to Sex. London: John Murray [in English].
4. Catlin G. (2011). Letters and notes on the Manners, Customs and Condition of the North American Indians. Vol. 2. Cambridge : University Press [in English].
5. Chartrand, T., Bargh, J. (1999). The Chameleon Effect: The Perception-Behavior Link and Social Interaction. Journal of Personality and Social Psychology, 76 (6), 893–910 [in English].
6. Cranz D. (1765). Historie von Grönland. Büchern um die Welt Thomas Richter. 129–132 [in English].
7. Heckewelder J. (1822). Histoire, moues, et coutumes des nations indiennes, qui habitaient autrefois la Pennsylvanie et les états voisins. Paris: L. de Bure [in English].
8. Imitation. Online Etymology Dictionary. https://www.etymonline.com/word/imitation.
9. Kulesza W., Dolinski D., Wicher P. (2016). Knowing that you mimic me: the link between mimicry, awareness and liking. Social Influence, 11:1, 68–74 [in English].
10. Lubke W. (1860). Grundriss der Kunstgeschichte. Stuttgart: Ebner und Seubert [in English].
11. Schweinfurth G. (1984). Im Herzen von Afrika: 1868–1871. Hrsg. von Herbert Gussenbauer. Stuttgart : Erdmann [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2022
Отримано після доопрацювання 26.01.2022
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 7.044
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257443.

Цитування:
Шман С. Ю. Друковані видання в системі експертних досліджень культурних цінностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 41-46.

Shman S. (2022). Printed publications in the system of expert research of cultural property. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 41-46 [in Ukrainian].

Шман Світлана Юріївна,
кандидат культурології,
провідний науковий співробітник
відділу науково-фондової роботи
«Національного музею історії України
у Другій світовій війні. Меморіальний комплекс»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6658-1288
cv_mku1234@ukr.net

ДРУКОВАНІ ВИДАННЯ В СИСТЕМІ ЕКСПЕРТНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета статті – висвітлити особливості експертних досліджень друкованих видань з позицій сучасної науки як окремої галузі професійних знань, що об'єднує книгознавство, історію та мистецтво книги, книжкового пам'яткознавства, підкреслення значення вихідних даних та стану збереженості під час формулювання експертного висновку, уточнення параметрів віднесення до рідкісних або цінних видань. **Методи дослідження**. Для досягнення мети були використані аналітичний, історичний, гносеологічно-аксіологічний та метод теоретичного узагальнення з метою конкретизування проблеми експертної діяльності. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у теоретичному осмисленні інформації з мистецтвознавчих та книгознавчих джерел, висвітлені методи проведення експертизи книжкових видань, алгоритм та послідовність роботи експерта, відмінності понять «рідкісна книга» та «цінна книга». **Висновки**. Для того, щоб зрозуміти місце експертизи у системі захисту та популяризації культурних цінностей було здійснено систематизацію існуючих базових понять, що стосуються книжкових видань. Процес експертного дослідження книжкових видань починається з візуального, оптико-фізичного вивчення стану збереженості, проведення атрибуції. У дослідженні була окреслена послідовність проведення експертизи книжкових видань, яка визначила взаємодію трьох наступних концепцій: збір даних щодо об'єкта дослідження; консультації з науковими співробітниками музеїв та науково-дослідними установами; уточнені параметри віднесення видань до рідкісних або цінних книжок.

Ключові слова: експертиза культурних цінностей, «рідкісна книга», «цінна книга».

Shman Svitlana, *Candidate of Cultural Science, leading researcher of the department of scientific and stockwork, National Museum of the History of Ukraine in World War II, Memorial Complex*

Printed publications in the system of expert research of cultural property

The purpose of the article is to confirm the peculiarity of expert research of printed publications from the standpoint of modern research as a separate field of professional knowledge that combines bibliography, history, and art of books, book monuments and emphasizes the importance of source data and preservation status in formulating expert opinions, clarify the parameters to rare or valuable publications. **Research methodology**. Analytical, historical, epistemological-axiological, and theoretical generalization methods were used to achieve the goal to specify the problem of expert activity. **Scientific novelty** the obtained results consist in theoretical comprehension of information from art and bibliographic sources, methods of examination of book editions, algorithm and sequence of work of the expert, differences of concepts "rare book" and "valuable book" are covered. **Conclusions.** To understand the place of expertise in the system of protection and promotion of cultural property, the systematization of existing basic concepts related to book editions was carried out. The process of expert research of book editions begins with a visual, optical, and physical study of the state of preservation, attribution, and identification of the circumstances that caused the damage and ends with the display of the monument in the museum space. The study outlined the sequence of examination of book editions, which determined the interaction of the following three concepts: data collection on the object of study; consultations with museum researchers and research institutions; specified parameters for classifying publications as rare or valuable books.

Key words: examination of cultural property, "rare book", "valuable book".

©Шман С. Ю., 2022

Актуальність теми дослідження обумовлена зростанням суспільного інтересу до предметів колекціонування, а саме до друкованих видань як маркеру стану культури, що є характерне не тільки для України, але й для інших країн. Друковані видання – це атрибут певної епохи, що поєднує в собі продукт духовної культури і духовного виробництва, матеріальної культури і матеріального виробництва, виконуючи просвітницьку функцію. Мистецтво книжкових видань створює окрему групу в експертних дослідженнях культурних цінностей та поєднує низку спеціальних понять «назва», «автор», «час і місце створення», «розміри», «матеріал та техніка створення» тощо. Крім того, експертиза книжкових видань – це культурно-історичне пізнання, невід'ємна частина культурного життя, що «поєднують людей, сприяти відродженню загальнолюдської історичної пам'яті, духовному взаємозбагаченню культур держав і народів, ствердженню взаємоповаги до їхньої суверенності та самобутності» [3, 4].

Мета дослідження – висвітлити особливості експертних досліджень друкованих видань з позицій сучасної науки як окремої галузі професійних знань, що об'єднує книгознавство, історію та мистецтво книги, книжкове пам'яткознавство; підкреслити значення вихідних даних та стану збереженості під час оформлення висновків та окреслити параметри віднесення до рідкісних або цінних видань.

Для того, щоб зрозуміти суть діяльності з експертизи культурних цінностей, окремого її напрямку експертизи книжкових видань, та змістовно наблизитись до вирішення цих проблем, необхідно розглянути ряд її особливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми, пов'язані з експертизою, в тому числі культурних цінностей, набули значного розвитку на початку XXI ст., зокрема в сфері мистецтвознавчої експертизи: Ю. Вакуленко, О. Живкова, О. Калашникова, О. Рижова, Ю. Романенкова; судової та криміналістичної експертизи: О. Ейсман, Ю. Корухов, З. Соколовський, В. Шиканов; науково-технічної та товарознавчої експертиз: В. Архіпова, В. Індутний, С. Пузенко, С. Шкляр, Е. Чернявська тощо.

Термін «культурні цінності» об'єднує два поняття – «культура» та «цінність». Перше поняття ототожнюється з категорією «культура», що має безліч (більш 1500) визначень і, тим самим, вже підкреслює його масштабність та багатоаспектність. Предмети або явища культури є продуктом людської діяльності, що відображають певний історичний рівень розвитку людства, з'являються у вигляді різних форм та знакових систем. Друге поняття має декілька значень, у тому числі: філософсько-культурогічне (аксіологічне) – підкреслює виключну важливість чого-небудь; естетичне – розуміє термін «цінність» як результат творчої діяльності людини, що об'єднує духовну та матеріальну складові; товарознавче – здатне визначити матеріальну вартість цінностей. Більшість науковців, які займаються дослідженням культурних цінностей у різних аспектах, одностайні в тому, що усі вони (культурні цінності) мають бути втілені в об'єктивно існуючу форму.

Термін «експертиза» вживався з 70-х років XIX століття. У виданні О. Овчарової, Р. Яушевої-Омельянчик та Л. Сургай термін «експертиза» пояснюється як «розгляд і дослідження, перевірка якості, справжності, цінності твору, його атрибуції, опису, визначення необхідності реставрування або реплікації. Виконується експертом чи експертною комісією» [8, 7-8]. Сучасні дослідники, як, наприклад В. Сіверс та М. Криволапов пропонують під терміном «експертиза» розуміти систему теоретичних знань і практичних навичок в галузі конкретної науки та техніки, мистецтва та ремесла, які здобувають шляхом проходження спеціальної підготовки або набуттям професійного досвіду у процесі експертного дослідження. [9, 5; 7, 11].

На думку філософа В. Сіверса, «експертиза» – це специфічна діяльність, пов'язана з науково-обґрунтованим визначенням рівня значущості об'єктів дослідження. З точки зору філософського аналізу вона знаходиться у площині перетину матеріально-предметної, психологічної і соціальної сфер. [9, 11].

Сучасний український науковець у галузі книгознавства, історії книги, книжкового пам'яткознавства Г. Ковальчук під терміном експертиза розуміє «розгляд, дослідження якої-небудь справи, якогось питання з метою зробити правильний висновок, дати правильну оцінку відповідного явища» [4, 403].

Експертиза – це комплекс досліджень, що переважно користується теоретико-методологічними принципами, методами мистецтвознавчого, техніко-технологічного дослідження та історичного джерелознавства [1]. Крім того, експертиза залучає широкий

спектр природничих та точних наук, вирішує питання науково-дослідного, практичного та нормативно-правового характеру. Така складність пов'язана з природою культурних цінностей, що знаходяться у площині перетину матеріальних, психологічних та соціальних сфер. Відповідно складною проблемою є питання формування у фахівців відповідних навичок та вироблення критеріїв, за якими предмети можна віднести до категорії культурних цінностей.

Експертні дослідження відрізняються від фундаментальних наукових пошуків, утім, обидві ці форми наукового аналізу мають на меті правильно атрибутувати предмети культури, відтак використовують ті самі методики, різниця полягає тільки в тому, що експертні висновки мають більш лаконічний характер. Для досягнення мети у ході опрацювання експертних досліджень необхідно якісно виконувати низку послідовних кроків у певній послідовності, а саме: проведення ідентифікації, класифікації, атрибуції предмету дослідження. Якісне виконання кожного кроку дасть необхідну повну інформацію для переходу до наступного етапу. Оскільки експертиза вважається процесом «вивчення, перевіркою, аналітичним дослідженням, кількісна чи якісна оцінка висококваліфікованим фахівцем, установою, організацією певного предмета, які вимагають спеціальних знань у відповідній сфері суспільної діяльності і результати яких оформляються у вигляді експертного висновку», [3, 15]. успішність таких досліджень залежить від ґрунтовності теоретичних знань та практичного досвіду у галузі культури експерта.

Історичні та теоретичні питання поняття рідкісних та цінних книжок були розглянуті у роботах багатьох науковців, в тому числі Г. Геннаді, М. Флеєра, І. Позднєєвої, Г. Шапкіної-Петренко, К. Яцунок. Останнім часом в України ґрунтовні дослідження у галузі експертизи та атрибуції книжкових пам'яток здійснили науковці Н. Бондар, Л. Гнатенко, О. Гальченко, Т. Добрянська, І. Лосієвський, І. Качур, Г. Ковальчук тощо.

Виклад основного матеріалу. Особливе місце серед різних видів (напрямків) експертизи має експертиза друкованих видань, що є окремою галуззю професійних знань. Вона об'єднує книгознавство, історію та мистецтво книги, книжкове пам'яткознавство, теорію та історію культури. У процесі дослідження книжкових пам'яток необхідно враховувати подвійну природу книги. По-перше, це об'єкт матеріальної культури певного історичного часу, що має низку фізичних характеристик (аркуші паперу або іншого матеріалу та ілюстрації, зібрані у книжковий блок, скріплені корінцем, одягнуті у зовнішню обкладинку, оправу тощо), кожний елемент книги та її оформлення може мати певну історичну чи культурну цінність як окремий елемент. По-друге, книга є носієм тексту, твору, наукової праці тощо. Зміст книги також може становити цінність художню, наукову, історичну тощо. Крім того, книги можуть мати вишукане оформлення, поліграфію, в такому випадку книга буде являти собою витвір книжкового мистецтва. Необхідно згадати про перші видання невідомих авторів, які зазвичай страхуються від ризиків та видані невеликим тиражем. З часом ім'я автора (науковця) набуває популярності, але перше видання вже отримує статус цінного видання. Треба брати до уваги і подарункові видання, ілюстровані відомими художниками, які також можуть бути цінними за рахунок поєднання художнього оформлення, тексту та поліграфії. Отже, подвійна природа книги повинна бути врахована під час роботи експерта. Як було зазначено раніше, метою експертизи є всебічне проведення дослідження предмета, зокрема визначення його зовнішніх стилістичних ознак, встановлення класифікаційних особливостей, на підставі яких предмет набуває історичного, наукового, етнографічного або художнього значення. Перш за все, експерт повинен вміти провести морфологічний аналіз об'єкта дослідження з метою його характеристики (створення вербального опису), необхідної для наукової атрибуції та укладання експертного висновка. Таке дослідження вимагає від фахівця широких знань у галузі історії книги, вміння ефективно працювати зі спеціальною науковою літературою, у тому числі іноземною, та мати оперативний доступ до неї. Обов'язково необхідно провести вимірювання об'єктів дослідження, які є важливою складовою експертного висновку. Досліджуваний експертом примірник друкованого видання зазвичай підлягає всебічному огляду та аналізу, що передбачає кілька етапів. Перш за все, вирішується питання ідентифікації шляхом візуальних методів дослідження, фіксації зовнішніх параметрів. Завдання експертних досліджень книжкових пам'яток – встановити вихідні відомості (автора, назву, час та місце створення, матеріал та техніку створення),

визначити стан збереження, підтвердити автентичність видання, підтвердити значустість змісту книги та унікальність оформлення тощо. У ході дослідження друкованих видань фахівець звертає увагу на такі важливі моменти: визначення назви (особливо коли втрачено аркуші з вихідними даними), дати і місця друку, особливості матеріалу, техніки виготовлення, оформлення, наявність ілюстрацій, маргіналій, оправи; провести аналіз відповідності бібліографічних даних, вказаних у довідковому апараті, виявити особливості матеріалу і техніки виконання. Наприклад, значущим для датування друкованих видань є аналіз способу виготовлення (рукописна, ксилографічна, ручний друк тощо), що напряму пов'язаний з часом створення (видання, створенні до першої третини XIX ст. вважаються стародруком). Вельми корисними у визначенні місця та ймовірного часу створення книги є наявність екслібрисів, позначок, а також дослідження його зовнішніх ознак: особливостей форми, оздоблення, декорування, розпису, орнаментації тощо. Для коректної, науково обґрунтованої атрибуції експерт також має володіти мистецтвознавчими методами дослідження. Вивчення ілюстраційного матеріалу дозволяє зорієнтуватись у художньому значенні видання.

Науковий опис друкованої пам’ятки передбачає виявлення зазначення її історії побутування, реставраційних втручань, експонування. У разі реставраційних втручань визначається характер забруднень і місце їх розташування. Забруднення поділяють на:

нестійкі: пилові, брудові, ґрунтові;

стійкі: плями, сліди сажі, пеку, жиру, плям від олійних фарб, чорнил, туші, воску, клейові забруднення, інші забруднення тощо.

У разі виявлення втрат і пошкоджень визначають: наявність попередньої реставрації (описується якість реставрації), свідчення про попередню реставрацію (якщо є, вказується джерело чи з чиїх слів записано). Реставрація вважається неповною, якщо фрагменти склеєні, а втрати не заповнені; заповнені частково; є втрати в будь-якій частині виробу (вказується місце втрати, форма, розмір);

якість попереднього склеювання; кількість фрагментів, з яких складається пам’ятка; які частини пам’ятки відсутні із зазначенням розміру в сантиметрах і квадратних сантиметрах;

дефекти від попередньої реставрації. Більшість матеріалознавчих аналізів пов’язані зі спеціальним комплексом досліджень, які виконують фахівці в умовах лабораторії. Утім, експерт повинен бути знайомий з основами матеріалознавства та основними прийомами ручного ремісничого виробництва, вміти визначати якість паперу, особливості друку, мати у своєму арсеналі і вміти користуватися базовими аналітичними приладами.

Окремо потрібно звернути увагу на критерії віднесення книг до рідкісних та цінних. Значна увага приділена розмежуванню термінів «рідкісна книга» та «цінна книга» у монографії Г. Ковальчук «Книжкові пам’ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах» (2004). Конкретизація критеріїв унікальності та рідкісності повинна підкріплюватися даними щодо кількості збережених примірників або належністю до видатних особистостей, діячів науки, культури тощо. Під час атрибутування друкованих видань, ще раз нагадуємо, важливе місце займає не тільки визначення матеріалів та технічних прийомів, але їх зміст. Це дозволяє точніше ідентифікувати предмет дослідження та визначити сферу обігу артефакту у період його функціонування. Проблема становлення та розуміння понять «рідкісна» (переважно старовинна, рукописна чи інкунабули) та «цінна» книга, має свою специфіку, що залежить від певного історичного часу, національних традицій, значення автора, кількості примірників та попиту на ринку тощо. Привернення уваги до вищезазначених питань не випадкове, а є актуальним під час проведення експертних досліджень різних видів книг та друкованих видань. Отже, рідкісними книгами вважають: видання, що збереглися у незначній кількості примірників і мають суспільно-політичну, наукову, ідейно-естетичну, художньо-друкарську, краєзнавчу та бібліографічну цінність; примірники видань, що мають неповторні ознаки, які відрізняють їх від інших – розмальовані від руки, іменні, дарчі, з помітками читачів, цікаві в історичному чи мемуарному відношенні екслібрисами, по-особливому переплетені, з різноманітними додатками. Цінність книги, рукопису визначається: віком; змістом; обсягом; художніми особливостями та кількістю прикрас (мініатюр, гравюр, орнаментики); каліграфічними якостями письма; наявністю поміток (покрайних записів), що вказують на час або місце створення рукопису; автографами видатних діячів, відомих у суспільній діяльності, науці та літературі; художніми особливостями та

збереженням оправи (оксамит, шовк, металеві прикраси).

На сьогодні важливим національним критерієм друкованих видань вважається видання українською мовою, не залежно від місця видання, та вся україніка, випущена до середини ХХ ст. Г. Ковальчук вважає, що «рідкісними і цінними для нашої історії, культури, свідомості є українські книжки і 20-х рр. – періоду певного ренесансу вітчизняної культури, і 30-х рр., коли українська книжка і навіть її автори активно нищилися, і страшенних воєнних 40-х рр.» [4, 406]. Стан збереження книги прямо пов'язаний з можливістю його правильної атрибуції. Тому оцінка стану збереження – обов'язковий елемент при укладенні експертного висновку. Тут експерт має звернути увагу не тільки на втрачені (зіпсовані) частини книги, які спотворюють атрибуцію, але й дати рекомендації щодо можливості транспортування, відновлення і зберігання зразка. На останньому етапі відбувається складання експертного висновку відповідно до поставленої мети. На основі системного вивчення предмету експерт має зробити попередній висновок щодо оригінальності та автентичності об'єкту, а за необхідності запропонувати власнику більш глибоке техніко-технологічне дослідження зразка. В ідеалі експертиза друкованих видань повинна бути максимально об'єктивною, ґрунтуватися на часо-просторових (час та місце створення) відомостях, значущості автора та твору, тиражності, набутих особливостей у ході побутування об'єкту в суспільстві, крім того, формату та художнього оформлення, стану збереженості, оригінальності (автентичності).

За результатами проведених досліджень фахівець складає висновок, відповідно до Методичних рекомендацій з проведення державної експертизи культурних цінностей, затверджених наказом Міністерства культури України від 15.11.2019 № 877 [2].

Окреслимо цей шлях, в ідеалі він однаковий для кожного експерта відповідно до всіх предметів та містить 12 етапів. На кожному етапі доконечною є достовірність інформації. Отже, перший етап: інформація про предмет – виказується власна назва книги (оригінальне (іноземне) написання, потім українською мовою). Шляхи отримання інформації можуть бути різними. Передбачається, що кожний експерт знає досконало, володіє знаннями про об'єкт дослідження та йому відомі усі лакуни, які можна заповнювати нескінченно. Але в будь-якому випадку другий етап – записуються прізвище, ім'я, по-батькові (по можливості повністю) і дати життя автора (наприклад: Шевченко Тарас Григорович, 1814–1861). Далі вказуються «Матеріал», встановлення якого є третім етапом роботи експерта. Як правило, усі види матеріалів, з якого виготовлено об'єкт експертизи (наприклад: папір, картон, коленкор, бумвініл, дерматин, штемпельна фарба) зазначаються в певній послідовності, коли першим зазначається матеріал, який переважає, далі – усі інші. Четвертим етапом може бути встановлення «Техніки». Для друкованих видань наприклад: друк, кулькова ручка, олівець простий, рукопис, чорнило, також першою зазначається техніка, яка переважає. Необхідність встановлення лінійних розмірів об'єкта експертизи та кількість сторінок – п'ятий етап роботи експерта. Надзвичайно важливий етап роботи пов'язаний із зазначенням часу і місця створення – рік створення та географічна назва місця походження об'єкта експертизи (регіон, країна, місто тощо) – шостий етап. Складання опису є сьомим етапом – стислий опис об'єкта експертизи, зокрема: форма, кількість аркушів, сторінок; особливості друку, колір паперу і палітурки, наявність водяних знаків, конструктивні особливості палітурки, кріплення листів, стислий зміст, опис мініатюр, їх кількість і місце розташування тощо. На восьмому етапі експерт звертає увагу на знаки і позначки – наявність печаток, екслібрисів, маркувань, штампів, знаків, інвентарних номерів, поміток тощо, із зазначенням місця їх розташування та способу нанесення, кольору тощо. Дев'ятий етап – стан збереження об'єкта експертизи (задовільний чи незадовільний), із зазначенням наявності пошкоджень (потертий, забруднений, кути заломлені, пориви, тріщини, поломки, здуття, осипання, тощо), комплектності, наявності реставраційного втручання, переробок тощо. Оцінна вартість – орієнтовна вартість об'єкта експертизи, встановлена за результатами його дослідження із врахуванням його художнього, історичного, наукового значення, унікальності, рівня суспільного визнання, автентичності, стану збереження тощо – десятий етап. Оцінна вартість зазначається у національній валюті – гривні, або у доларах США чи євро. Оцінна вартість об'єкта експертизи не є його комерційною вартістю, про що може бути зазначено у експертному висновку. Передостанній, одинадцятий етап – складання висновку та рекомендацій – зазначається «предмет є культурною цінністю або сучасним

твором друку» тощо. Останній – дванадцятий містить перелік літератури, де зазначаються каталоги, довідники, монографії, методики тощо, що були використані під час підготовки експертного висновку. Отже, підсумовуючи вищевикладене, слід зазначити, що експертиза книжкових видань допомагає та сприяє виявленню специфіки культуротворення у царині книжкових пам'яток, особливо щодо їх атрибуції. Наукові дослідження сучасних книгознавців стали основою комплексного підходу в опрацюванні книжкової спадщини. Запропоновано системний підхід до наукового опису книжкових пам'яток, який базується на спеціальній термінології та методах мистецтвознавчої та книгознавчий атрибуції.

У процесі дослідження була здійснена спроба систематизації існуючих базових понять, що стосуються книжкових видань. У дослідженні була окреслена послідовність проведення експертизи книжкових видань, яка визначила взаємодію наступних трьох концепцій: збір даних щодо об'єкта дослідження; консультації з науковими співробітниками музеїв та науково-дослідними установами; уточнені параметри віднесення видань до рідкісних або цінних книжок.

Література

1. Положення про Державний реєстр національного культурного надбання : Постанова Кабінету Міністрів України від 12.08.1992 р. № 466. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/466-92-%D0%BF#Text (дата звернення 07.12.2021).

2. Методичні рекомендації з проведення державної експертизи культурних цінностей : Наказ Міністерства культури України від 15.11.2019 №. 877 URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0877734-19#Text (дата звернення 07.12.2021).

3. Бітаєв В. А., Шульгіна В. Д., Шман С. Ю. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей : навчально-методичний посібник. Київ : НАКККіМ, 2010. 128 с.

4. Ковальчук Г. І. Експертиза книжкових пам'яток у бібліотеках: українознавчий аспект / Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність : наукове видання Вип. 21. Львів : Ін-т українознавства НАНУ, 2012. с. 403-416.

5. Ковальчук Г. І. Рукописні книги та стародруки : навч. посіб. Київ. : Нац. Б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2011. 100 с., іл.

6. Ковальчук Г. І. Специфіка атрибуції та експертизи рідкісних книг // Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей : тези та матеріали допопведей наук.-практ. конф. (24 – 25 жовтня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 66-70.

7. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику Украни XX століття : Вибрані статті різних років. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.: іл.

8. Овчарова О. В., Яушева-Омельянчик Р. М., Сургай Л. С. Словник-довідник музейного працівника : довідкове видання. Київ : Кий, 2013. 461 с.

9. Сіверс В. А., Платонов Б. О., Кравченко Н. І. та ін. Словник термінів мистецтвознавця-експерта : для студентів спеціальності 8.02020501 «Мистецтво». Київ : НАКККІМ, 2011. 124 с.

References

1. Regulations on the State Register of National Cultural Heritage: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine (1992, August 12, № 466). Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine. Parlami. vyd-vo, [in Ukrainian].

2. Methodical recommendations for the state examination of cultural values: Order of the Ministry of Culture of Ukraine (2019, November 15, № 877). Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine. Parlami. vyd-vo, [in Ukrainian].

3. Bitaev V.A., Shulgina V.D., Shman S. Yu. (2010). Methodological Principles of Expert Investigation of Cultural Values. Kyiv: NAKKKiM, 128 [in Ukrainian].

4. Kovalchuk G.I. (2012). Examination of book monuments in libraries: Ukrainian studies aspect 12. Scientific publication Vol. 21. Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood (pp. 403-416). Lviv: Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

5. Kovalchuk G.I. (2011). Manuscripts and old prints: textbook. way. Kyiv.: Nat. B-ka of Ukraine named after V.I. Vernadsky, 100 [in Ukrainian].

6. Kovalchuk G.I. (2019). Specifics of attribution and examination of rare books ' 19. Abstracts and materials of additional scientific-practical. conf. Scientific attribution of works of art, examination and evaluation of cultural values (pp. 66-70). Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].

7. Krivolapov M. O. (2006) On the art and art criticism of Ukraine in the twentieth century: Selected articles of different years. Kyiv: A + C Publishing House, 268 p.: ill [in Ukrainian].

8. Ovcharova O.V., Yausheva-Omelyanchik R. M., Sugary L. S. (2013). Dictionary-Directory of Museum Worker. - Kyiv: Kiy, 461 [in Ukrainian].

9. Sivers V. A., Platonov B. O., Kravchenko N. I. that in. (2011) Glossary of terms of mysticism-expert: for students in the specialty 8.02020501 "Mustology". Kyiv: NAKKKIM. 124 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.12.2021
Отримано після доопрацювання 15.01.2022
Прийнято до друку 25.01.2022

УДК 316.722 316.723
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257445.

Цитування:
Кавун В. М. Типологія культур: теоретичний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 1. С. 47-51.

Kavun V. (2022). Typology of cultures: theoretical analysis. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 47-51 [in Ukrainian].

Кавун Віктор Миколайович,
доцент кафедри культурології
Національного університету
біоресурсів та природокористування України,
заслужений артист України
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5806-3299
v_kavun@ukr.net

ТИПОЛОГІЯ КУЛЬТУР: ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Мета дослідження – теоретичний аналіз типології культури. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: порівняння, систематизації, узагальнення досліджуваної проблеми, що дозволило раціонально осмислити все розмаїття культури, отримати цілісне розуміння образів конкретних культур. Виявлення та характеристика типів культури дозволили побудувати її типологію. **Наукова новизна.** Здійснено теоретичний аналіз типології культур та узагальнено розуміння образів конкретних культур. **Висновки.** Типологія культури створюється при порівняльному вивченні різноманітних культур та їх систематизації. В основу типології можуть покладатися різні критерії, зокрема: належність до історичного типу суспільства, регіональна приналежність, спільна релігія, етнічні особливості, тип господарювання, вид діяльності суспільства, спільна територія та інше. На сучасному етапі немає однозначного погляду до розуміння типології культури, але можна виокремити два основних підходи: історичний (універсальний) і регіональний (локальний). Існує також географічний поділ культур за типами: Схід–Захід. На Заході переважає прагматизм, матеріалізм та раціоналізм, на Сході – характерний колективізм, духовність, ідеалізм та деяка пасивність. У процесі взаємодії культур відбувається їх взаємопроникнення та культурний синтез, в результаті чого з'являються нові елементи, збагачуються існуючі типи та з'являються нові форми та види культур.

Ключові слова: типи культур, типологія, класифікація, культура.

.

Kavun Viktor, *associate professor of the Department of Cultural Studies of the National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine Honored Artist of Ukraine, associate professor*

Typology of cultures: theoretical analysis

The purpose of the article is to theoretical analysis of typologies of culture. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods used: comparison, systematization, and generalization of the problem under study, made it possible to rationally comprehend the diversity of cultures, and to obtain a holistic understanding of the images of specific cultures. Revealing and characterizing the types of culture made it possible to build its typology. **Scientific Novelty.** A theoretical analysis of the typology of cultures and a generalized understanding of the images of specific cultures are carried out. **Conclusions.** A typology of culture is created through a comparative study of different cultures and their systematization. The typology can be based on various criteria, in particular: belonging to the historical type of society, regional affiliation, common religion, ethnic characteristics, type of activity of society, common territory, etc. At the present stage, there is no unambiguous view of understanding the typology of culture, but two main approaches can be distinguished: historical (universal) and regional (local). There is also a geographical division of cultures by type: East-West. In the West, pragmatism, materialism and rationalism prevail, in the East collectivism, spirituality, idealism and a certain passivity are characteristic. In the process of interaction of cultures, their interpenetration and cultural synthesis take place, as a result of which new elements appear, existing types are enriched and new forms and types of cultures appear.

Key words: types of cultures, typology, classification, culture.

Актуальність теми дослідження. Типологічний підхід важливий для вивчення найрізноманітніших аспектів матеріальної та духовної культури людства. Проблема типології культури передбачає пошук певної суттєві риси культурної системи, абстрагуючись від її особливостей. Специфічність культури, її унікальність частіше за все пов'язані з конкретною внутрішньо культурною конфігурацією, тобто

©Кавун В. М., 2022

ідеальної конструкції, яка могла б підкреслити рис і форм, які характеризують окрему культурну систему.

Жодна теоретична концепція не може охопити всієї сукупності національно-культурних явищ, відносин, які існували в минулому та притаманні сьогоденню. Життя сотень давніх народів, які в первісному суспільстві перебували у формі родових і племінних спільнот, в умовах сучасності знаходяться у формі народностей різних рівнів згуртованості та інтеграції, містить надзвичайно широкий спектр відмінностей, що не завжди дозволяють згрупувати їх навколо якоїсь однієї визначальної ознаки. Тому закономірною є палітра наукових досліджень, шкіл, що по-різному описують і визначають типології культури.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Становлення проблеми типології культури пов'язано з іменами таких дослідників, як І. Баховен, Д. Віко, Ф. Вольтер, Г. Гегель, І. Гердер, К. Леві-Стросс, К. Леонтьєв, Ф. Нортроп, А. Тойнбі, О. Шпенглер, К. Ясперс та інших. Саме Гердер одним із перших звернувся до розуміння різних типів культур, їх форм та особливостей.

Метою дослідження є теоретичний аналіз типології культури.

Виклад основного матеріалу. Культура – складне, багатогранне поняття. Термін бере свій початок у Давньому Римі від слова culture – «обробіток», «розвиток». Проте сучасна наука використовує це поняття у багатьох контекстах. У широкому розумінні – це спосіб організації та розвитку людської життєдіяльності й результат її використання.

П. Герчанівська визначає культуру як «сукупність штучних порядків і об'єктів, створених людьми як додаток до природних, засвоєних форм людської поведінки, здобутого знання, образів самопізнання і символічних позначень навколишнього світу» [2, 264]. Це також сукупність духовних і матеріальних цінностей конкретного суспільства у певний відрізок часу.

Виділення типових відмінностей між культурами передбачає формування різних підходів до розуміння поняття «культура», що сприяє кращому розумінню соціальної дійсності та прогнозуванні розвитку суспільства. При виявленні типів культур керуються етнографічними та просторово-географічними критеріями, хронологічно-часовими показниками та ціннісними орієнтаціями.

зі структурно-композиційною неповторністю

Основними логічними параметрами культурологічної типології є діахронія – синхронія та лінійність – дискретність. Діахронія реалізує історичний підхід до типології культури, розглядаючи її в системі простору-часу, горизонталі та вертикалі. Синхронія розглядає культуру тільки в системі просторових координат, виокремлюючи, як основну, горизонталь. Синхронічний підхід спрямований на вивчення явищ та подій, які співіснують паралельно, одночасно, в рамках однієї епохи. Синхронія досліджує культуру у певний відрізок часу. Лінійний підхід вбачає в історії культури безперервний ланцюг розвитку, він реалізує ідею про переривчастість світового культурно-історичного процесу [2, 81-83].

Культуру можна поділити на:

матеріальну – ресурси, що зазнали обробки (породи тварин, сорти рослин, види ґрунтів та природних речовин, будівлі та споруди, інструменти та обладнання, засоби транспорту, технології, система зв'язку). Сюди також відносять культуру праці та побуту, матеріальне виробництво, топос (місце проживання), фізична культура;

духовну культуру – будь-яка інтелектуальна діяльність (наука та освіта), естетична культура (художня культура та мистецтво), мораль, мова, звичаї, право, політика та релігія.

На основі носіїв культуру поділяють на національну, регіональну (європейську, тропічно-африканську, арабо-мусульманську, індійську та далекосхідну) й світову. За технологічними основами культура буває: писемна, неписемна, книжна, інформаційних технологій.

Враховуючи епохи розвитку суспільства, які змінюють одна одну, доцільно поділяти культуру за історичними типами:

1. Первісна
2. Давньосхідні цивілізації (Месопотамія, Єгипет, Індія, Китай)
3. Антична (культура Греції та Риму) – до V ст. н.е.
4. Культура Середньовіччя (Візантія) – V–XV ст.
5. Культура епохи Відродження (Італійське та Північне) – XIII-XVI ст..
6. Культура Нового часу (XVII-XIX ст..): XVII – бароко, XVIII – просвітництво, XIX – класицизм.
7. Новітня, сучасна культура – XX – початок XXI ст.

Кожен історичний тип культури проявляється у різних формах, видах та способах, які умовно можна віднести до самостійних сфер соціокультурного життя:

матеріально-предметного середовища;

інтелектуально-інформаційного поля культури;

системи моральних і релігійних цінностей;

носіїв і споживачів культури;

художньо-естетичних символів епохи.

Основними принципами типології культур є:

географічний – локалізація культур у територіальному просторі;

хронологічний – виокремлення етапів історичного розвитку, локалізація у часі;

національний – співвідношення особливостей етнічних і національних ознак культури.

Культурологами визнано різні критерії щодо типологізації культур, що зумовлює виокремлення різних її типів у сучасній науці. Формаційна типологія передбачає, що людство розвивається шляхом зміни суспільно-економічних формацій, відповідно, кожній із них відповідає свій тип культури. Цивілізаційний підхід враховує духовні цінності та культурологічні категорії, в яких культуру кожної спільноти розглядають як самостійне явище. Регіональний підхід розглядає взаємозв'язки та взаємовпливи культур різних народів і розкриває культурну самобутність певного регіону. Серед основних факторів, які формують культурний регіон – спільна територія, історія та соціально-економічні умови, схожі природньо-кліматичні умови, релігія, що домінує у регіоні.

У рамках нашого дослідження варто приділити увагу теорії ідеальних типів культур Д. Фейблмана, який виділяє основні елементи будь-якої культури – етос та ейдос. Дослідник виокремлює сім типів культур:

допервісну (спрямовану на виживання в умовах природного середовища. Головною цінністю у цей період була фізична сила та віра у тотеми);

первісну (культура більш розвиненого суспільства, високоорганізована, люди навчилися складати міфи про походження світу);

військову (культура завойовництва, отримання вигоди, що сприяє розповсюдженню агресії, жадібництва, відсутності духовності);

релігійну (схвалюється богопослушність, з'являються гуманістичні ідеї та переконання);

цивілізаційну (на перший план виступає індивідуальність людини, її почуття, думки та вчинки);

наукову (допитливість стає важливим критерієм розвиненості людини);

постнаукову (аналізується задоволеність життям, людина стає толерантною).

Один із представників ціннісного підходу до аналізу культури П. Сорокін виділяє три типи культур або суперсистем: ідеаційний, чуттєвий та ідеалістичний. Якщо переважає перша, то найвищою цінністю в ній стає Бог і Віра, до чуттєвого світу формується байдужість або заперечення. У чуттєвій культурі перевага надається почуттям. Сенс життя полягає у тому, що ми бачимо, чуємо та ін. Релігія та мораль мають відносний характер – вони або заперечуються, або не мають достатньої цінності. Ідеалістична система є проміжною між двома попередніми. У ній цінностями виступає раціональний розум.

К Леві-Стросс поділяє культури на «гарячі» та «холодні», в основі яких автор покладає структуру тексту. Сучасні культури дослідник вважає гарячими, оскільки вони пам'ятають всі створені тексти – музику, книги, графіку, всю знакову систему, при чому прагнуть створювати нові тексти, не схожі на попередні. Всі минулі культури Леві-Стросс вважає холодними, адже вони лише відтворювали існуючий текст, дбали про традиції та поклонялися богам і культурним героям, що непритаманне сьогоденню [3].

У залежності від того, який рівень культури та хто її створює, розрізняють наступні її види:

загальнолюдська культура – створена протягом усієї історії людства та побудована на основі загальнолюдських цінностей – розумінні добра, краси, істини;

елітарна культура – притаманна культурній еліті, оскільки характеризується вишуканими артефактами. Ця висока культура наповнена класичною музикою, витонченим мистецтвом, високоінтелектуальними літературними творами;

народна культура – аматорська культура або фольклор, що створені творцями-аматорами та стосується життя народних мас населення. Сюди відносять казки, перекази, міфи, легенди, пісні, танці, живопис;

масова культура – культура масового вжитку, яка поширюється засобами масової інформації;

національна культура – характеризує певну спільноту, державу, країну, націю. Сюди

відносять сукупність цінностей, символів, вірувань, норм і взірців поведінки.

Для того, щоб охарактеризувати сучасність, використовують постіндустріальний тип культури (технотронний) або культуру інформаційного суспільства, в якому відбувається безперервна обробка інформаційних потоків. Для розуміння сучасних тенденцій також використовують медіакультуру. Це пов'язано з тим, що останні десятиріччя помітний значний вплив засобів масової інформації на цінності, стереотипи, моделі поведінки та ідеали людини.

У межах нашого дослідження не можна оминути увагою розподіл культури на східну та західну. Ці поняття є досить умовними. До культури Сходу ми відносимо Індію, Китай, Японію та інші азіатські держави. Вона характеризується традиційністю та сталістю, тоді як культура Заходу, до якої відносимо країни Європи та Північної Америки, вражає своєю динамічністю та бурхливим розвитком. Окрім того, на Сході можуть співіснувати між собою декілька релігій, на Заході, більшою мірою, переважає християнство.

Таким чином, типи культур визначають за культурно-історичним (модель Л. Моргана, марксистська модель, моделі М. Данилевського, П. Сорокіна, А. Тойнбі та О. Шпенглера) і структурним типом (культура поділяється на матеріальну та духовну, за носієм розрізняють східну та західну культури; елітарну, масову та народну; локальну, етнічну, світову та національну; домінуючу, субкультуру та контркультуру) і методом ідеальних типів (модель Д. Фейблмана, яка містить у собі допервісний, первісний, воєнний, релігійний, цивілізаційний, науковий і постнауковий типи) [2, 82].

Необхідними елементами суспільства є субкультури та контркультури. До субкультур відносимо такі культури, норми яких суттєво відрізняються від панівної домінуючої культури, але не суперечать їй, тоді як контркультура протистоїть її нормам. Такі культури виникають у результаті зміни соціальних реалій, народження нових духовних цінностей [4].

Серед основних ознак контркультури можна виділити наступні:

- добровільне протиставлення себе суспільству;
- ведення антисуспільного образу життя, що виражається у досить примарних, екзотичних формах;
- здійснення впливу на суспільну свідомість шляхом активної пропаганди та вираження власної позиції, спроб щось змінити в оточуючому суспільстві.

Незважаючи на деякі негативні моменти, контркультура має й позитивні сторони, такі як презирство успіху, багатства, комфорту та престижу. Пропагується активне протистояння між базовими потребами людини та неможливістю їх задоволення в рамках санкціонованих суспільством способах життєдіяльності.

Серед субкультур можна виділити національні, конфесійні, професійні, соціальні, які утворюються під впливом віку, етнічного походження, місця проживання, релігії та соціальних груп. Серед основних ознак субкультури:

манера поведінки, одяг, мова, які відрізняються від традиційної культури;

основою субкультури можуть бути політичні погляди, стиль життя, характер музики;

субкультури можуть носити екстремальний характер та мати протест проти певних явищ чи суспільства в цілому;

деякі субкультури самоізолюються від оточуючого суспільства, а деякі стають приналежними до домінуючої культури.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні теоретичного аналізу типології культур та узагальненні розуміння образів конкретних культур.

Висновки. Типологія культури створюється при порівняльному вивченні різноманітних культур та їх систематизації. В основу типології можуть покладатися різні критерії, зокрема: належність до історичного типу суспільства, регіональна приналежність, спільна релігія, етнічні особливості, тип господарювання, вид діяльності суспільства, спільна територія та інше. На сучасному етапі немає однозначного погляду до розуміння типології культури, але можна виокремити два основних підходи: історичний (універсальний) і регіональний (локальний). Існує також географічний поділ культур за типами: Схід–Захід. На Заході переважає прагматизм, матеріалізм та раціоналізм, на Сході характерний колективізм, духовність, ідеалізм та деяка пасивність. У процесі взаємодії культур відбувається їх взаємопроникнення та культурний синтез, в результаті чого з'являються нові елементи, збагачуються існуючі типи та з'являються нові форми та види культур.

Література

1. Бабій Л. Г. Діалектика розвитку історичних типів культури. Львів, 1991. 160 с.
2. Герчанівська П. Е. Культурологія: Навч. посіб. для дистанційного навчання / За ред. В. І. Панченко. 2-ге вид., випр. і доп. К.: Університет «Україна», 2006. 323 с.
3. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Пер. з фр. З. Борисюк. 2-ге вид. Київ: Основи, 2000. 387 с.
4. Молодіжна субкультура: Колективна монографія / Наук. ред. Н. А. Победа. Одеса: Астропрінт, 1999. 284 с.

References

1. Babiy L. (1991). Dialectics of development of historical types of culture. Lviv [in Ukrainian].
2. Gerchanivska P. (2006). Culturology: Textbook. Ed. Panchenko V. Kyiv [in Ukrainian].
3. Levi-Strauss K. (2000). Structural Anthropology. Kyiv [in Ukrainian].
4. Youth subculture (1999). Collective monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2021
Отримано після доопрацювання 21.01.2022
Прийнято до друку 28.01.2022

УДК 78.036"19"(510)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257446.

Цитування:
Їнчжен Кан. Музична культура Китаю середини XX ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 52-57.

Yingzheng Kang. (2022). Music culture of China in the middle of the XX century in the context of socio-cultural and ideological transformations. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 52-57 [in Ukrainian].

Їнчжен Кан,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6225-686X
kangyingzheng72@gmail.com

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КИТАЮ СЕРЕДИНИ XX СТ. У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТА ІДЕОЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета статті – дослідити основні аспекти розвитку музичної культури Китаю середини XX ст. в контексті політичних реформ. **Методологія дослідження** базується на використанні культурологічного підходу, котрий обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість роботи, а також принципу історизму як основного при розгляді музичної культури Китаю у взаємозв'язку з політичними процесами, які відбувались у вказаний період. Основними методами дослідження стали: історико-культурологічний – для вивчення процесу формування культурної політики Комуністичної партії Китаю (КПК); компаративний – у визначенні політичного впливу в різні періоди розвитку музичної культури; контент-аналізу для розкриття ідеологічної сутності документів КПК. **Наукова новизна статті** полягає у проведенні аналізу політичних документів, що визначають напрямки та механізми реалізації культурної політики КПК і її впливу на процес розвитку музичної культури Китаю середини XX століття. **Висновки.** Процес формування культурної політики КПК і основних напрямків розвитку музичного мистецтва в середині XX століття визначається закликом до створення «масової нової культури» у поєднанні з опорою на тисячолітні національні традиції. «Реформаторський» рух групи Цзян Цин, спрямований на трансформацію традиційної пекінської опери і створення зразкових революційних творів, значно обмежив творчу свободу митців і став основною причиною «штучного застою» в музичній культурі 60-70 рр. XX ст. Припинення культурно-ідеологічного експерименту і подолання його негативних наслідків, разом із проведенням ефективних економічних реформ, відкрили шлях для формування нового прогресивного напрямку розвитку музичного мистецтва країни.

***Ключові слова*:** Китай, музична культура, культурна політика, музично-освітня система, ідеологічний вплив.

Yingzheng Kang, *Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Music culture of China in the middle of the XX century in the context of socio-cultural and ideological transformations

The purpose of the article is to explore the main aspects of musical culture development in China in the mid-twentieth century in the context of political reforms. **The methodology** is based on the usage of culturological approach, which determines the generalized socio-cultural orientation of the work, as well as the principle of historicism as the main when considering Chinese musical culture in relation to political processes that took place during this period. The main research methods were: historical and cultural – to study the process of forming the cultural policy of the CCP; comparative – in determining the political influence in different periods of musical culture; content analysis – to reveal the ideological essence of CCP documents. **The scientific novelty** of the article is the analysis of political documents that determine the direction and mechanisms of implementation of the CCP's cultural policy and their impact on the development of Chinese musical culture in the mid-twentieth century. **Conclusions.** The process of the formation of the CCP's cultural policy and the main directions of musical art development in the middle of the twentieth century is determined by the call for the creation of a «mass new culture» combined with reliance on millennial national traditions. The "reformist" movement of the Jiang Qing Group, aimed to transform traditional Beijing opera and create model revolutionary works, significantly limited the creative freedom of artists and was the main cause of «artificial stagnation» in the musical culture of the 60-the 70s of the twentieth century. The suspension of cultural and ideological experiments and overcoming its negative consequences, together with effective economic

©Інжчен Кан, 2022

reforms, paved the way for the formation of a new progressive direction in the development of musical art in the country.

Key words: China, musical culture, cultural policy, music-educational system, ideological influence.

Актуальність дослідження. Проголошення 1 жовтня 1949 року в Пекіні Китайської Народної Республіки стало визначною подією в історії країни у боротьбі за незалежність. Перемогою Комуністичної партії Китаю (КПК) був завершений більш чим столітній період іноземної окупації Піднебесної державами західної коаліції та Японії. Країна, яка весь цей час знаходилась у колоніальній залежності, намагається подолати наслідки територіальної роздробленості, відновити занепалу економіку, розвивати освіту, науку, культуру і мистецтво. Обираючи головною метою побудову соціалізму, Китай на початковому етапі післявоєнного періоду повністю орієнтується на досвід Радянського Союзу, котрий стає взірцем у проведенні докорінної перебудови всіх його інституцій. Вказаний курс був офіційно проголошений Мао Цзедуном ще до повної перемоги над Гоміданом у Політичному звіті ЦК КПК VII з'їзду Комуністичної партії Китаю 24 квітня 1945 р. Признаючи відсталість країни результатом багаторічного іноземного та феодального пригноблення, КПК обирає шлях на створення національної «масової нової культури» та формування системи освіти «нового демократичного спрямування». Саме ці сфери життєдіяльності суспільства стали основним об'єктом ідеологічного впливу в процесі формування політичної доктрини КПК, котра впродовж 50-60-х років XX століття зазнала переосмислення і кардинальних змін. Дослідження музичної культури Китаю вказаного періоду у взаємозв'язку з об'єктивними політичними реаліями того часу продовжують залишатись недостатньо розкритими і вимагають більшої деталізації окремих питань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах сучасних авторів питання розвитку музичної культури Китаю здебільшого розглядаються без взаємозв'язку з політичними процесами. Подібний підхід простежується в дослідженнях А. Новоселової (2015), Дай Юй (2017), Н. Брагіної, Ван Цзеі (2021). Більш широко засади формування китайської музичної культури розкриваються у взаємозв'язку із політичними та ідеологічними чинниками в англомовних роботах S. Melvin, J. Cai (2004), A. Perris (1983), M. Luo (2013), котрі, однак, у своїх висновках не завжди спираються на конкретні історичні документи. Використання останніх дає можливість значно підвищити рівень об'єктивності наукового пошуку.

Мета статті – дослідити основні аспекти розвитку музичної культури Китаю середини XX ст. в контексті політичних реформ.

Виклад основного матеріалу Програмним документом, що визначив принципи формування нової культурної політики КПК середини XX ст., стали тези доповіді, озвучені Мао Цзедуном на Яньаньському форумі з літератури та мистецтва у травні 1942 році у контрольованому комуністами м. Яньані. В них була висловлена чітка позиція щодо обрання зразком у будівництві «народної культури» Китаю досвіду СРСР.

Пропагуючи курс на створення «масової нової культури» на демократичних засадах, наголошується необхідність критичного підходу до запозичення досягнень передової зарубіжної культури і їх використання у формуванні нової культури Китаю. Подібна позиція означена у звіті й по відношенню до давньої культури, котру, як зауважується, необхідно оцінювати не механічно, а зважено. У приведених директивах простежується тісний зв'язок із марксистською теорією, в якій не відкидались найцінніші здобутки буржуазної епохи, а навпаки, вказувалось на необхідність засвоїти і переробити усе цінне, що було досягнуто за понад два тисячоліття розвитку людської думки і культури [9, 4].

Обираючи Радянський Союз зразком для наслідування у своїх політичних, економічних і культурних перетвореннях, китайський уряд намагається копіювати досвід свого більш досвідченого партнера. Однак, розкриваючи сутність наступних трансформацій, які згодом будуть розпочаті китайським керівництвом у докорінній перебудові музичної культури, необхідно згадати про ситуацію, яка склалась на той час у музичному мистецтві у самому СРСР. Прийнята Політбюро ЦК ВКП(б) Постанова «Про оперу "Велика дружба" В. Мураделі» 10 лютого 1948 р. на довгий час стала програмним документом, у якому були сформульовані основні вимоги радянського керівництва до композиторів. Серед ключових завдань, котрі висувались керівним органом до митців, були необхідність забезпечувати глибокий зв'язок з народом і його пісенною творчістю, а також «високу професійність та одночасно простоту і доступність музичних

творів» [1]. Цитуючи окремі положення сумнозвісної Постанови, ми свідомо намагаємось виділи ті, котрі пізніше простежуються в програмних документах КПК, і які стали базовими в її культурній політиці та визначенні основних напрямків розвитку музичного мистецтва.

Одним із означених пунктів, котрий найчастіше буде фігурувати в ідеологічних гаслах партійних програм КПК, – «музика для народу». Цей заклик до композиторів створювати прості та доступні у сприйнятті музичні твори для широких мас не відзначається новизною, його досить легко можна виявити не тільки у класиків марксизму-ленінізму, на яких спирався Мао Цзедун, але й в маніфестах Великої французької революції (1789), де музика вважалась «символом єднання і ентузіазму» народу [10, 1565].

На шляху зміни суспільно-політичної системи в процесі переходу від абсолютизму до демократичних форм народовладдя французькі револ юціонери для «пристосування музики до суспільного життя» [10, 1568] пропонують замість класичних жанрів академічної музики (опера, симфонія, концерт) зосереджуватись на більш доступних первинних жанрах народної та революційної пісні, маршу, танцю.

Подібний підхід простежується і в роботі Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва, який відбувся у липні 1949 року в Пекіні за участі 753 делегатів. Основною темою дискусії на форумі стало визначення шляхів розбудови культури і мистецтва Нового Китаю після перемоги над Гоміданом. Значна частина дебатів була присвячена підведенню підсумків роботи КПК у формуванні культурної політики Китаю від початку Руху 4 травня (1919).

З визначенням політичного курсу КПК в галузі культури, освіти і мистецтва з доповіддю на конгресі виступили лідери партії та очільник уряду Чжоу Еньлай. Вони акцентували увагу на залученні всіх прогресивних митців до створення нових високоідейних художніх творів, доступних для широких мас [11]. Основними документами, на які повинні були спиратись митці, залишались «Бесіди про літературу та мистецтво» Мао Цзедуна, озвучені в Яньані у 1942 році. Їх провідною ідеєю було проголошення визначального принципу – «мистецтво для народу».

Більш детальне обговорення шляхів розвитку музичного мистецтва проходило на пленарних засіданнях делегатів, які представляли спільноту музикантів. Доповідачами висловлювались різні погляди щодо майбутнього професійної музичної освіти та західної музики. Тут лунали і радикальні пропозиції, і ствердження, що «симфонічні оркестри не можуть служити робітникам, селянам та солдатам і їх потрібно просто розформувати або перетворити на культбригади, а термін музичної освіти обмежити одним роком навчання» [8, 184].

Перший конгрес китайських митців став не тільки важливим політичним та ідеологічним форумом у визначенні майбутнього культури та музичного мистецтва Нового Китаю, але й сприяв об'єднанню китайських митців, які знаходились за межами країни. Багато з них із вдячністю і захопленням прийняли запрошення і прибули в столицю.

«Ця зустріч змінила моє життя, – згадувала пізніше видатна китайська співачка Чжоу Сяоянь, – після цього я відчула, що в мене є мета, мрії, напрямок нового життя» [8, 184]. Отримавши музичну освіту в Парижі і повернувшись на батьківщину, співачка активно включається у процес формування національної вокальної школи і успішно створює її.

Чжоу Сяоянь була не єдиним представником китайської художньої інтелігенції, хто отримав освіту на Заході і кого прем'єр уряду КНР Чжоу Еньлай під час форуму запросив до тісної співпраці. Іншим визначним музикантом, до якого звернувся прем'єр з пропозицією долучитись до розбудови національної системи професійної музичної освіти, був видатний скрипаль і композитор, випускник Паризької консерваторії Ма Сицун (1912-1987), котрому він пропонує «взяти на свої плечі тягар підготовчої роботи по створенню Центральної консерваторії» [12, 161].

Проведення Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва і озвучені на ньому перспективні плани розвитку музичної культури країни стали поштовхом для перебудови, перш за все, системи музичної освіти. Її ініціатором виступав особисто голова Держради КНР Чжоу Еньлай, котрий протягом 1949-1976 рр. незмінно очолював керівний орган країни. Як інтелігентний і високоосвічений представник партійної еліти і незмінний очільник уряду він виділявся не характерною для більшості своїх соратників ліберальністю поглядів і був прихильником формування національної

музично-освітньої системи на західних зразках. Висловлені ним під час конгресу пропозиції відомим музикантам щодо створення нових музично-освітніх закладів і залучення кращих митців до співпраці були достатньо швидко реалізовані заснуванням у 1949 р. в Тяньцзіні Центральної музичної консерваторії.

Ключова роль у формуванні національного кадрового потенціалу для розвитку музичної культури Китаю у середині XX ст. належить Радянському Союзу. Відправним пунктом співпраці стало підписання 14 лютого 1950 року у Москві радянсько-китайського «Договору про дружбу, союз і взаємну допомогу». Одним із основних напрямків розвитку культурної співпраці між країнами була обрана музично-освітня сфера, котра включала, крім участі радянських фахівців у формуванні системи музичної освіти Китаю, безпосередню підготовку кваліфікованих китайських музикантів у Московській, Ленінградській та інших консерваторіях Радянського Союзу. Всього у Радянському Союзі в музичних навчальних закладах навчалось 4338 осіб «першої хвилі», із яких третину складали студенти та аспіранти Московської консерваторії.

Погіршення в кінці 50-х років XX століття відносин між КПРС і КПК, які почались після відомої доповіді М. С. Хрущова «Про культ особистості та її наслідки» на закритому засіданні XX з'їзду КПРС, значно ускладнили співпрацю країн у музично-освітній сфері. На початку 60-х років XX століття відбулось практичне припинення всіх сфер співробітництва між країнами.

Якщо прослідкувати хронологію формування культурної політики КПК і, безпосередньо, ставлення до музичної спільноти, то в 1950-х роках в роботах Мао Цзедуна зустрічаються різні підходи щодо визначення їх ролі у житті суспільства. Основні тези щодо місця творчої інтелігенції в побудові «нового Китаю» достатньо стисло викладені у відомому «Зверненні Мао Цзедуна до музичних працівників 24 серпня 1956», в яких висловлені критичні зауваження керманича щодо «повної вестернізації», котра «нездійсненна… і не буде прийнята простими людьми Китаю» [4]. Він вказує на глибокі коріння китайського мистецтва, китайської музики, живопису, драми, літератури і досягнення в процесі їх історичного розвитку, що неможливо ігнорувати митцями.

Основним завданням творчої еліти Мао вважав вивчення зарубіжного мистецтва, його фундаментальних теорій і напрямів «задля створення нового соціалістичного мистецтва різних народів Китаю, яке матиме свої індивідуальні національні форми і стилі» [4]. Він закликав китайських музикантів вивчати кращі західні зразки паралельно із китайськими і не допустити повної вестернізації китайської музики. Для того, щоб їх роботи «мали велике майбутнє», керманич наголошує: «Ви повинні приділяти увагу китайській музиці, докладати максимум зусиль, щоб її вивчати та розвивати з метою створення власних творів з характерною національною формою та стилем» [4].

Такий ідеологічний посил музичній спільноті створювати власний творчий продукт, орієнтуючись на національні традиції, не передбачав ніяких перешкод для динамічного розвитку музичної культури і мистецтва країни. Різким контрастом на цьому тлі виглядає Постанова «Про велику пролетарську культурну революцію», прийнята XI пленумом ЦК КП Китаю 8 серпня 1966 року, котра вважається офіційною датою початку десятирічного періоду «штучного застою». Серед основних ідеологічних тез, які були виголошені і прийняті пленумом для посилення «класової боротьби при переході від капіталізму до соціалізму», висувається заклик до «поєднання пропаганди пролетарського світогляду і марксизму-ленінізму та ідей Мао Цзедуна з критикою буржуазної ідеології» [2]. Об'єктом критики повинні були стати «наділені владою реакційні буржуазні авторитети» в науці, освіті, літературі та мистецтві. Згідно нових завдань партії під удар критики в першу чергу потрапляли керівники мистецьких колективів і навчальних закладів, які виділялись більш високим фаховим рівнем та організаторськими здібностями і часто сприймались як представники експлуататорського класу [7, 181].

Важливим пунктом нової культурної політики КПК став заклик до представників творчої інтелігенції створювати високоідейні художні твори, котрі повинні служити соціалізму, робітникам, селянам і солдатам і сприяти боротьбі проти ворогів. Для цього під керівництвом дружини Мао Цзедуна Цзян Цин ще до XI пленуму ЦК КПК її групою формуються репертуарні списки восьми зразкових революційних творів, в яких необхідно було досягти «об'єднання революційного змісту із художнім стилем». Їх основу на початковому етапі склали п'ять тогочасних революційних опер – «Легенда про

Червоний ліхтар», «Шацзябанг», «Стратегія взяття гори тигра», «Набіг на полк білого тигра» та «На доках», двох балетів – «Червоний загін жінок» і «Біловолоса дівчина» та одна кантата «Шацзябанг».

Головний акцент реформатори робили на створенні нової за формою і змістом моделі революційної опери на основі трансформації традиційної пекінської опери. Намагаючись більш конкретизувати основні завдання процесу оновлення застарілої «феодальної та буржуазної» пекінської опери, основними персонажами якої виступали імператори, генерали, дівчата-красуні, Шу Мо (1912-1991) у своїй статті «Музика пекінської опери краще служить соціалізму» наполягає створювати нові образи героїв, креативно використовувати та збагачувати стиль пекінської опери, сміливо робити прориви. Для того, щоб осучаснити застарілі безідейні сюжети і реалістично відобразити сьогодення, він пропонує змінити костюми, рухи, реквізит, декорації і використовувати музику етнічних меншин, народні і революційні пісні [6].

Зразкові твори згодом отримують повсюдне поширення у багатьох сферах життєдіяльності суспільства. Їх виконували в школах, на підприємствах і полях, вони линули із гучномовців на вулицях, в парках, стадіонах, часто окремі фрагменти популярних арій можна було почути у виконанні робітників навіть під час обідньої перерви [5, 274]. Записи революційних мелодій продавались на дешевих платівках, а зображення головних героїв оперних сюжетів широко використовувались на плакатах, листівках, календарях і навіть на чашках та блюдцях. Вони були адаптовані до різних місцевих діалектів і стилів. Така популярність революційних опер була зумовлена їх доступністю і близькістю до фольклорних джерел.

«Культурна революція» (1966-1976 рр.), на переконання Р. Бікерса, була відповіддю на «культурний імперіалізм», ідеологія котрого в 50-х роках XX століття могла привести до реставрації капіталізму [3, 171]. Смерть Мао Цзедуна та розгром «банди Цзян Цин» стали не тільки завершенням складного періоду «штучного застою» в історії Китаю, але й поворотним пунктом у радикальній зміні політичного, економічного культурного курсу країни на шляху прогресивного розвитку.

Висновки. Процес формування культурної політики КПК і основних напрямків розвитку музичного мистецтва в середині XX століття визначається закликом до створення «масової нової культури» у поєднанні з опорою на тисячолітні національні традиції. «Реформаторський» рух групи Цзян Цин, спрямований на трансформацію традиційної пекінської опери і створення зразкових революційних творів, значно обмежив творчу свободу митців і став основною причиною «штучного застою» в музичній культурі 60-70 рр. XX ст. Припинення культурно-ідеологічного експерименту і подолання його негативних наслідків, разом із проведенням ефективних економічних реформ, відкрили шлях для формування нового прогресивного напрямку розвитку музичного мистецтва країни.

Література

1. До кінця викрити антинародний формалістичний напрям у музиці. Радянська Україна. 29 лютого 1948.

2. Пам'ятні події Комуністичної партії Китаю 1966. 中国共产党大事记·1966年URL: http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64164/4416081.html

3. Bickers, R. Empire made me: An Englishman adrift in Shanghai. London: Penguin Books. 2003. 411 p.

4. Chairman Mao's Talk to Music Workers 24 August 1956. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/ mswv7_469.htm

5. Judd, Ellen R. Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas, in William Joseph et al., eds., New Perspectives on the Cultural Revolution, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Council of East Asian Studies. 1991. P. 265-282.

6. Lin Hui. Wéi zhèngzhì fúwù de yàngbǎn xì de chūlú. Huányuán lìshǐ xìliè. 2012. URL: https://www.epochtimes.com/gb/12/2/29/n3526031.htm

7. Luo, Mengyu. Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). These Doctor of Philosophy. Loughborough University, 2013. 326 p.

8. Melvin, Sheila, Cai, Jindong. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. Algora Publishing, 2004. 362 p.

9. Perris, Arnold. Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China. Ethnomusicology, 1983, (Jan.). Vol. 27, № 1, P. 1-28.

10. Radiguer Henri. La Musique Française. De 1789 à 1815. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1925. P. 1562-1660.

11. Xu, Yuechun. Zhōngguó wénlián de wǔ cì huì zhǐ biànqiān. (2020). URL: http://www.zgwypl.com/show-314-45355-1.html

12. Ye, Yonglie. Ma Sicong Zhuan. Aiguode ipanguozhe. Urumqi: Xinjiang Chubanshe, 2000. 456 p.

References

1. To expose the anti-national formalist trend in music to the end. (1948). Soviet Ukraine.

2. Events of the Communist Party of China 1966. URL: http://cpc.people.com.cn /GB/64162/64164/4416081.html [in Chinese].

3. Bickers, R. (2003). Empire made me: An Englishman adrift in Shanghai. London: Penguin Books.

4. Chairman Mao's Talk to Music Workers, 24 August 1956. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_ 469.htm

5. Judd, Ellen R. (1991). Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas, in William Joseph et al., eds., New Perspectives on the Cultural Revolution, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Council of East Asian Studies), 265-282.

6. Lin, Hui (2012). The release of a model drama serving politics. Restore History Series. URL: https://www.epochtimes.com/gb/12/2/29/n3526031.htm [in Chinese].

7. Luo Mengyu (2013). Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). These Doctor of Philosophy. Loughborough University.

8. Melvin, Sheila, Cai Jindong (2004). Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. Algora Publishing.

9. Perris, Arnold (1983). Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China. Ethnomusicology, (Jan.). Vol. 27, № 1, 1-28.

10. Radiguer Henri. La Musique Française. De 1789 à 1815. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1925. P. 1562-1660.

11. Xu, Yuechun (2020). Five changes in the venue of the Chinese Federation of Literary and Art Circles. URL: http://www.zgwypl.com/show-314-45355-1.html [in Chinese].

12. Ye, Yonglie (2000). A biography of Ma Sicong, patriotic traitor. Urumqi: Xinjiang Chubanshe [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2021
Отримано після доопрацювання 21.01.2022
Прийнято до друку 26.01.2022

УДК 7(510):78.092
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257447.

Цитування:
Моя Ляо. Феномен змагальності у культурі Китаю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 58-63.

Moya Liao. (2022). The phenomenon of competition in Chinese culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 58-63 [in Ukrainian].

Моя Ляо,
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-1918-9953
liaomoya1986@gmail.com

ФЕНОМЕН ЗМАГАЛЬНОСТІ У КУЛЬТУРІ КИТАЮ

Мета статті – вивчення феномену змагальності в китайській культурі від найдавніших часів до сьогодення. **Методологія дослідження** будується на впровадженні таких методів наукової розвідки, як: культурологічний – у дослідженні різноманітних соціокультурних явищ; історико-генетичний – з метою виявлення витоків, становлення і подальшого піднесення змагальних практик в Китаї; системно-аналітичний – для всебічного вивчення функціонування агональності у різних сферах китайської культури, компаративний – у порівнянні аналогічних прикладів у різних культурних просторах. **Наукова новизна статті** полягає у комплексному охопленні різноманітних явищ змагальної природи, поширених у китайській культурі. **Висновки.** Довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання, визначають кінцеву мету всіх агональних явищ у китайській культурі від найдавніших часів до сучасності. У сьогоденні найважливішими стають культурно-мистецькі здобутки і звершення, які не поступаються у значенні економіці та політиці. Політика «м'якої сили» стає окремим напрямком зовнішньої міжнародної діяльності країни та важливим фактором у культурному змаганні з іншими державами.

***Ключові слова*:** змагальність, агон, культура Китаю, агональні явища, культурна політика, «м'яка сила».

Moya Liao, *Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The phenomenon of competition in Chinese culture

The purpose of the article is to identify the phenomenon of competition in Chinese culture from ancient times to the present. **The research methodology** is based on the introduction of such methods of scientific intelligence as: culturological - in the study of various socio-cultural phenomena; historical and genetic - in order to identify the origins, formation and further promotion of competitive practices in China; system analytical - for a comprehensive study of functioning of agonality in various spheres of Chinese culture, comparative - in comparison with similar examples in various cultural spheres. **The scientific novelty** of the article is comprehensive coverage of various phenomena of a competitive nature, which are common to Chinese culture. **Conclusions.** The ultimate goal of all agonal phenomena in Chinese culture from ancient times to the present is determined as perfection and success, and as a result, public recognition. Today, the most important are cultural and artistic achievements and accomplishments that are not less important than economics and politics. The policy of " soft power" becomes a separate area of the country's foreign international activity and an important issue in cultural competition with other countries.

Key words: competitiveness, agony, Chinese culture, agonal phenomena, cultural policy, "soft power".

Актуальність теми дослідження. Серед сучасних зіркових піаністів, чий творчий злет почався на конкурсних змаганнях кінця XX – початку XXI ст., спостерігається активна експансія виконавців з країн східно-азійського регіону – Японії, Південної Кореї, Китаю. Вагомі здобутки представників музичної культури Народної Республіки Китай, їх великі досягнення і перемоги на провідних міжнародних конкурсах привертають до себе увагу не тільки професійних музикантів або аматорів, але й науковців. Осмислення цього явища пов'язане з виявленням національних і ментальних особливостей китайської культури, котрі найбільшою мірою обумовили бурхливий розквіт музично-конкурсного феномену в країні та яскраві звершення китайських піаністів на міжнародній арені

Історія культури Китаю наочно свідчить, що намагання досягнути першості у різних сферах діяльності породжує явища агону, конкуренції та протиборства, котрі, на відміну від

©Моя Ляо, 2022

традиційного погляду, властиві не тільки європейській цивілізації, але й географічно віддаленим територіям інших культурних просторів. Тому виникає необхідність більш докладно проаналізувати приклади проявів феномену змагальності у китайській культурі, що і визначає актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Визначні здобутки у дослідженні змагальності та агону як її особливого різновиду належать науковим розвідкам В. Буркерта, Я. Буркхардта, Й. Хейзинги, Х. Хофмайстера, М. Пухлянко. Окремі явища змагальної природи у фольклорі та побуті Китаю досліджують Ю. Христолюбова та В. Урусов, але на сьогодні в українському науковому просторі відсутнє комплексне дослідження феномену змагальності в китайській культурі.

Мета статті – дослідити прояви змагальності в китайському культурному просторі від найдавніших часів до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. На ранньому етапі існування людства змагальність була обов'язковим, але вимушеним фактором у складній битві за біологічне виживання. З часом вона звершила перехід від природного до суспільного, до виховання і культури та отримала втілення у такому соціокультурному феномені, як агон або агональність (давньогрецькою ἀγών – змагання, боротьба, спорт, суперництво). Агон, в основі якого лежить прагнення людини до самоствердження, і агональність як особливий вид змагальності стали «міцним засобом опанування світу» і серйозним мотивуючим фактором, що направляли людську діяльність і покращували її наслідки і результати. Знаходячись біля витоків культури, котра являє собою постійне змагання і творчу ворожнечу «всіх проти всіх», агональність виражає її сутнісну сторону.

Будучи нерозривно пов'язаною з культурою, агональність проявила себе у різноманітних сферах людської діяльності, вже не обмежених безпосередньо фізичним існуванням, і породила безліч змагальних феноменів, котрі характеризуються ігровими рисами та конкурентним характером. Українська дослідниця М. Пухлянко відзначає, що дух агону пронизував всі сфери функціонування давньогрецького суспільства і фактично визначав сутність античної цивілізації, обумовлюючи всі її перемоги і здобутки [3, 13]. Серед найбільш відомих сфер поширення «змагання заради змагання» в Давній Греції необхідно вказати не тільки спорт (олімпійські ігри), але й політику, філософію, художню творчість. У подальшому пронизуючий соціально-культурний простір агон, змагання, боротьба заради самої боротьби, заради суспільної поваги стають визначальними для наступних тисячоліть існування людської цивілізації.

На відміну від досліджень культури часів античності, роль агональних явищ у китайській культурі на сьогоднішній час залишається маловивченою. Лише окремі науковці, традиційно відзначаючи серед провідних детермінант національної самосвідомості колективізм, традиціоналізм і державність, вказують на агональність та індивідуальний здобуток як її вагомі складові [1, 2, 4]. Разом із тим, досягненню солідних успіхів представників східно-азійського регіону сприяють їх певні культурні (ментальні) риси, котрі виховані протягом тисячоліть наслідування заповідям конфуціансько-буддійської філософії, серед основних засад якої – повага до старших, наполегливість і дисципліна, постійне прагнення до досконалості. Довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання, котрі здобуваються у наполегливій боротьбі та жорсткій конкуренції, були проголошені Конфуцієм визначальними пріоритетами у житті.

Як елемент традиційної культури країн східно-азійського регіону агон зустрічається в різних сферах діяльності суспільства. Зокрема змагальність пронизує не тільки мистецтво, але й політику, державотворення, повсякденне життя, побут, спорт тощо. Приклади втілення агонального принципу у різних галузях життєдіяльності китайського суспільства підтверджують його значимість протягом багатотисячолітньої історії Китаю.

Унікальним феноменом в культурі Китаю були конкурсні змагання-відбори на державну службу у вигляді імператорських державних іспитів на отримання вченого звання. На відміну від давньогрецьких змагань-агонів, у Китаї переможці отримували не тільки велику пошану від суспільства, але й вагоме фінансове забезпечення на всі наступні роки життя у вигляді престижної посади державного службовця. Успішне подолання іспитів також забезпечувало просування на вакантні цивільні або військові посади освічених претендентів, чим протягом багатьох століть забезпечувалася ротація кадрів на важливих державних постах.

Проголошений Конфуцієм принцип чесного конкурсного змагання серед найбільш розумних, здібних і навчених конкурсантів остаточно оформився у єдину для цілої країни жорстку екзаменаційну систему, котра отримала назву імператорського іспиту *кецзюй* та існувала тринадцять століть (з 605 по 1905 рр.).

У XV ст. остаточно сформувалися чіткі правила до його змісту і структури, згідно котрих автор повинен був вміти аргументовано довести власні думки, виявити неабияке літературне обдарування і знання мови. Всі претенденти зачинялись з письмовими приладдями і запасом їжі на декілька днів у спеціально побудованих маленьких приміщеннях, звідки категорично заборонялось виходити або спілкуватись з кимось [4, 58]. Докладний опис зовнішніх прикмет в особових документах учасника сприяв надійності ідентифікації особи, а шифрування письмових робіт знижувало можливість їх необ'єктивної оцінки. Залишились історичні свідоцтва про тяжкі покарання і навіть страту у випадках виявлення порушення правил доброчесності (списування) з боку конкурсантів або корупційних фактів зі сторони суддів.

Держава брала на себе значну частину фінансових витрат на проведення іспитів, щоб максимально забезпечити доступ до них прогресивно налаштованій молоді, незалежно від соціального статусу і матеріальних можливостей. Також державне фінансування суттєво знижувало ризик зловживань або корупційних дій всіх учасників екзаменаційного процесу. Претенденти і судді забезпечувались письмовим приладдям, їжею, спеціальними приміщеннями і навіть оплатою дорожніх витрат, а переможці, які виявили найкращі результати, – коштовними призами у вигляді золотих кубків і срібних чаш, а також цінними подарунками, дорогими тканинами тощо.

Індустріалізація виробництва і модернізація суспільства у другій половині XIX ст. викликали необхідність нових знань і більш різносторонньої підготовки та, відповідно, нової системи освіти, котрій вже не відповідав традиційний підхід до змісту навчання, дбайливо збережений в китайській культурній традиції протягом кількох тисячоліть. Тому атестаційна система *кецзюй* у 1905 році була скасована, а навчальний процес поступово змінювався, орієнтуючись на західні освітні моделі. Але закріплені на ментальному рівні прагнення до подолання найскладніших завдань у запеклій конкурентній боротьбі, одержання перемоги у змаганнях в складних умовах при надзвичайно високому конкурсі, пошана до освічених людей і, зокрема, викладачів у поєднанні з працелюбністю, наполегливістю, – все це, безумовно, знайшло відтворення в багатьох змагальних явищах китайської культури – від політики до спорту.

Одним з найдавніших прикладів спортивних національних змагань є національне Свято човнів-драконів, котре виникло більше двох тисячоліть тому. Його основною метою було жертвопринесення драконам та вигнання злих духів. Воно є одним з трьох найважливіших традиційних свят поклоніння силам природи, до яких ще належать Свято Весни і Свято Середини осені, і має декілька назв: День поета, Свято початку літа, свято Дуаньуцзи – подвійної п'ятірки (воно відбувається у п'ятий день п'ятого місяця за китайським місячним календарем).

У китайському фольклорі збереглось декілька легенд про походження цього свята, котрі відрізняються в залежності від регіону. Згідно однієї з них, урочисті перегони були започатковані мешканцями стародавніх південно-східних китайських царств У та Ює, які пишались тим, що вони є нащадками драконів. На початку спекотного літа у п'ятий день п'ятого місяця за місячним календарем з метою вимолити гарну погоду і щедрий врожай вони святкували сільськогосподарське свято, задобрюючи водяного дракона. Той вважався головним розпорядником хорошою погодою, тому для нього готували жертви у вигляді бамбукового, пальмового або очеретяного листя з рисом, яке кидали у воду з човнів на середині ріки.

Перегони на прикрашених гірляндами з квітів, стрічок і ліхтарів різнокольорових човнах у вигляді драконів згодом стали спортивними змаганнями, популярними у більше як 60-ти країнах світу, зокрема в Австралії, Канаді, Малайзії, Новій Зеландії, США, ПАР. У 1980-х роках було створено Міжнародну Асоціацію змагань на човнах-драконах. У Китаї з 1980 р. вони де-юре вважаються національним видом спорту і проводяться щороку на честь «Кубка Цюй Юаня», а у 2006 р. отримали статус «національної культурної спадщини» і з 2007 р. стали державним святом.

Іншим вподобаним захопленням всієї нації китайців, в основі котрого знаходиться змагання сильніших за перемогу, є бої цвіркунів – тисячолітня національна традиція,

старанно збережена, незважаючи на чисельні перепони та переслідування. Улюблений вид дозвілля різних верств суспільства – від імператорського двору до простих селян, протягом багатьох століть розвинувся у своєрідний різновид спортивних змагань і став невід'ємною частиною агональної культури та історії Китаю. В ньому зосередились важливі ментальні риси нації – спортивний азарт у поєднанні з любов'ю до природи та комах (зокрема, милування звуками наспівів «співочих братів»), а також турботливе ставлення до національних традицій, прагнення передати їх наступним поколінням. Якщо в європейській цивілізації цвіркун – це символ домашнього тепла і затишку, то у китайській культурі він є уособленням хоробрості, сили і навіть відродження. Цикади часто ставали домашніми улюбленцями, котрих доглядали, тренували, навчали виконанню різних команд та готували до перемоги у боях на звання чемпіона (ціна кращих бійцівських комах може сягати декількох тисяч доларів).

Вважається, що турніри цвіркунів проходять в Китаї понад дві тисячі років. Перші докладні письмові відомості про доглядання цикад та підготовку їх до участі у змаганнях зустрічаються у джерелах доби династії Тан (618–907 рр.). Саме тоді їх почали садити до клітин з метою отримати задоволення від цвіріньканння в домашніх умовах, а не на природі. Утримання цикад перетворилось на мистецтво, котре почало оспівуватись у поезії та живописі. З часом догляд за комахами настільки захопив суспільство, що за часів династії Мін (1368–1644) виникла мода на спеціальні будиночки для цикад із золота, срібла, нефриту, порцеляни, дерева, міді, кісток або черепашого панциря, в залежності від матеріального статку господаря. Під час правління династії Цин (1644–1911) була введена посада доглядальника за цвіркунами з метою їх підготовки до концертів на першу вимогу імператора.

До культурних зразків характерної для китайського суспільства змагальності з метою досягнення індивідуального успіху, належать «чайні змагання» – приклад найбільш дорогої та вишуканої культурної розваги, історія котрої налічує багато століть. Вони виникли на основі сформованої у добу Тан (618–907) поширеної культури чаю – напою, що використовувався у різних верствах китайського суспільства. Чай підносили імператору та його наближеним як цінний подарунок, вживали як лікувальний засіб або у повсякденному побуті простих селян. Культура чаю розквітла в епоху Сун (960–1279), коли оцінка якості чайного листя, володіння мистецтвом його приготування переросли у «чайні змагання». Найбільший внесок у розвиток чайної культури і удосконалення чайних змагань було зроблено імператором Хуей-цзуном (1082–1135, відомий на ім'я Чжао Цзи) – визнаним художником, каліграфом, поетом, музикантом і композитором, колекціонером творів мистецтва, видатним майстром чайної церемонії [5, 65]. Чжао Цзи встановив головні критерії для визначення переможця у приготуванні чаю.

Чайні змагання виконували різні функції в залежності від соціальної приналежності учасників: для селян вони були засобом виявлення кращого фахівця серед виробників елітного «чаю для підношення імператору», у вищих прошарках суспільства – можливістю заповнити своє дозвілля творчою діяльністю. Такі заняття були пронизані стихією піднесеної гри, котра приносила радість і художнє задоволення, що розширює простір нового досвіду. Протягом століть не тільки відкривались нові сорти чаю та удосконалювались дегустаційні показники напою, але й відбувалась поетизація та естетизація чайного дійства, створювались вірші, малюнки, філософські трактати, присвячені чайній культурі в цілому і чайним змаганням зокрема.

Давній зв'язок китайської культури з агональністю віддзеркалився також у національному фольклорі, зокрема у стародавніх притчах та легендах. Про суперництво тварин за право очолити місячний календар розповідають відомі зразки усної народної творчості Китаю, зокрема легенда про змагання, яке організували боги між тваринами за право відкривати дванадцятирічний календарний цикл. Переможцем несподівано стала маленька сіра миша, яка виявила кмітливість і уміння використовувати на власну вигоду більш могутніх суперників та першою досягла поставленої мети. Таким чином, основний висновок легенди втілює важливу національну ідею: на перемогу можуть претендувати всі, але індивідуального успіху досягає не обов'язково той, хто фізично сильніший, а той, хто більш розумний, далекоглядний і навіть хитрий, здатний до маніпуляції у своїх інтересах. Необхідно підкреслити, що перевагою китайського національного

характеру є уміння використовувати у конкурентній боротьбі силу супротивника для досягнення власної користі і перемоги.

Вершиною втілення національної уяви про змагальність є давньокитайський трактат Сунь Цзи «Мистецтво війни» (кінець VI – початок V ст. до н.е.), у якому викладена національна філософія суперництва та боротьби. Її основою вважаються не тільки фізична сила, швидкість та витривалість, але й мистецтво вмілих маніпуляцій, котрі доречно використовувати у боротьбі із супротивником на шляху до перемоги. Значення цієї праці не обмежується виключно військовою сферою і є більш важливим. У сучасному китайському суспільстві стратагеми вчення Сунь Цзи використовуються у різних сферах діяльності, в основі котрих заходиться змагальність: у міжнародних відносинах, зовнішній і внутрішній політиці, економіці, бізнесі, спорті тощо. Цікавим є факт наявності копій трактату «Мистецтво війни» у всіх гравців збірної Бразилії, котрі під керівництвом Луїса Філіпа Сколарі стали чемпіонами світу з футболу у 2002 [6].

Появу нових акцентів у змагальності в життєдіяльності китайського суспільства в кінці XX – початку XXI ст. переконливо пояснює теорія етнокультурного розподілу і агонального протистояння цивілізацій у боротьбі за геополітичне лідерство, висунута С. Хантінгтоном. Сучасна державна політика «безперервного змагання зі світом» з метою перемоги та глобального лідерства Китаю охопила всі сфери та встановила національні пріоритети.

Поміж трьох основних напрямків, що складають основу розробленої концепції «м'якої сили» [2], виділяються політика міжнародної безпеки, націлена на запобігання міжнародної напруженості, допомога країнам світу в економічній, соціальній, гуманітарній сферах, освіті і охороні здоров'я, а також демонстрація світові сучасних культурних досягнень Піднебесної.

Визначаючи пріоритетні засади державної діяльності, КПК поставлено завдання здійснювати стратегію виходу культури назовні, підвищувати міжнародний вплив китайської культури, демонструвати світу новий образ реформ і відкритості Китаю. Китайські митці, активно беручи участь у міжнародних конкурсах і змаганнях, та, демонструючи світові високий рівень творчих здобутків, створюють привабливий образ батьківщини, в котрій синтез збережених унікальних тисячолітніх традицій з сучасними досягненнями західної цивілізації стає визначальною рисою культури. І хоча на цьому етапі Китай не може змагатися із розвинутими західними державами у сфері розважальної індустрії за межами країни, він не відмовляється від суперництва в інших сферах культурної діяльності, зокрема, в академічному музичному виконавстві.

Висновки. В історії культури Китаю змагальність як соціокультурний феномен налічує багаточисельні приклади, котрі охоплюють всі сфери життєдіяльності суспільства. Протягом кількох тисячоліть китайська молодь виховувалась на засадах буддійсько-конфуціанської філософії, основні заповіді котрої – повага до старших, наполегливість і дисципліна, постійне прагнення до досконалості, – засвоювалися на ментальному рівні. Довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання, визначають кінцеву мету всіх агональних явищ в китайській культурі від найдавніших часів до сучасності. У сьогоденні найважливішими стають культурні здобутки і звершення, які не поступаються у значенні економіці та політиці. Проведення чисельних культурних заходів, виставок, концертів і фестивалів сприяють покращенню іміджу Піднебесної у багатьох країнах світу. Політика «м'якої сили» стає окремим напрямком зовнішньої міжнародної діяльності країни та важливим фактором у культурному змаганні з іншими державами.

Література

1. Кірносова Н. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. Україна–Китай, 2018, N14. URL: https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/

2. Коротков Д. «М'яка сила» Китаю в контексті її глобальних рейтингів. Китайська цивілізація: традиції та сучасність. Збірник матеріалів ХУ міжнародної наукової конференції. Інститут сходознавства ім. А.Кримського. Київ, 2021. с. 183-187. URL: https://oldiplus.ua/shodoznavstvo/kytajska-cyvilizaciya-tradyciyi-ta-suchasnist/

3. Пухлянко М. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 160 с.

4. Урусов В. Виникнення і розвиток системи державних іспитів стародавнього Китаю. Китаєзнавчі дослідження. 2018, No. 2. с. 52–60.

5. Христолюбова Ю. История развития китайской чайной традиции, пути ее распространения и адаптация в других странах. Китаєзнавчі дослідження. 2018, No. 2. с. 61–72.

6. Winter, Henry. Mind games reach new high as Scolari studies art of war. 2006.

URL:https://www.independent.ie/sport/soccer/mind-games-reach-new-high-as-scolari-studies-art-of-war-26381842.html

References

1. Kirnosova N. (2018). China: 40 years of reforms and openness in the field of culture. Ukraine – China. No. 14. URL: https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/[in Ukrainian].

2. Korotkov D. (2021). China's "soft power" in the context of its global rankings. Chinese civilization: traditions and modernity. Proceedings of the XU International Scientific Conference. Institute of Oriental Studies. A. Crimean. URL: https://oldiplus.ua/shodoznavstvo/kytajska-cyvilizaciya-tradyciyi-ta-suchasnist/[in Ukrainian].

3. Pukhlyanko M. (2014). The competition of musicians-viconauts as a phenomenon of modern cultural space. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 160 p. [in Ukrainian].

4. Urusov V. (2018). The emergence and development of the system of state examinations of ancient China. Chinese studies. No. 2. pp. 52–60 [in Ukrainian].

5. Khristolyubova Yu. (2018). History of the Chinese tea tradition, ways of its spread and adaptation in other countries. Chinese studies. 2018, No. 2. pp. 61–72 [in Russian].

6. Winter, Henry (2006). Mind games reach new high as Scolari studies art of war. URL: https://www.independent.ie/sport/soccer/mind-games-reach-new-high-as-scolari-studies-art-of-war-26381842.html

Стаття надійшла до редакції 11.01.2022
Отримано після доопрацювання 27.01.2022
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 392.51+398.83(477.4;477.5)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257449.

Цитування:
Щербакова Г. М. Особливості весільного ритуалу в українській культурі з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 64-69.

Shcherbakova H. (2022). Peculiarities of the wedding ritual in ukrainian culture from the beginning of the XX century to the 20th years of the XXI century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 64-69 [in Ukrainian].

Щербакова Ганна Миколаївна,
аспірантка кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-9376-969X
g.ilchenko@dakkkim.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОГО РИТУАЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ З ПОЧАТКУ XX СТ. – ДО 20-Х РР. XXI СТ.

Мета роботи. Проаналізувати особливості українського весільного ритуалу в контексті традицій й новацій у культурі в період з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історіографічного аналізу з метою поглибленого вивчення розвитку весільного ритуалу. **Наукова новизна** полягає в проведенні аналізу особливостей трансформації українського весільного ритуалу в період з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст. **Висновки.** З початку XX ст. весільна обрядовість стала значним елементом міської культури; з часом на неї стали активно впливати як цивілізаційні погляди на шлюб, стосунки між чоловіком й жінкою, так і науково-технологічні й соціокультурні зрушення в сенсі організації й проведення весільного дійства. Для України в різні політичні й соціокультурні епохи весільний ритуал та ритуально-символічні дії трансформувалися й модернізувалися. Особливо це стосується радянської доби, коли весільні церемонії були монополізовані державою: від одягу й атрибутів весільної символіки – до загального стану й настроїв. У стані «радянізації» й «совєтізації» весільні ритуали набули рис, в яких були знівельовані автохтонні елементи традиційної української культури. На сучасному етапі відбувається трансформація й модернізація весільного ритуалу відносно зрушень, що йдуть в річищі глобальної віртуальної інформаційної доби. Поряд із змінами в світоглядній сфері також видозмінюються й трансформуються традиції, звичаї, ритуали, особливо в їхній символічній формі; вона, в свою чергу, знаходиться в межах впливу сучасного ужиткового мистецтва, дизайну, ужитково-побутових елементів та, в основному, міського фольклору й, ширше, «міського» мистецтва й звичаїв.

Ключові слова: весілля, ритуал, символ, українська культура, етнічна історія, глобальне суспільство.

Shcherbakova Hanna, *Graduate student of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications of the National Academy of Culture and Arts Management*

Peculiarities of the wedding ritual in ukrainian culture from the beginning of the XX century to the 20th years of the XXI century

The purpose of the article. To analyze the peculiarities of the Ukrainian wedding ritual in the context of traditions and innovations in culture in the period from the beginning of the XX century - to the 20th years of the XXI century. **The research methodology** is to apply historiographical analysis in order to an in-depth study of the development of the wedding ritual. **The scientific novelty** is to analyze the peculiarities of transformation of the Ukrainian wedding ritual in the period from the beginning of the XX century - to the 20th years of the XXI century. **Conclusions**. A wedding is a ritual, a significant event that symbolizes the beginning of a new family life. The rites and customs of a wedding were not always the same. Coming out of the depths of the centuries, they have undergone transformations, and some of them have disappeared altogether. Since the beginning of the twentieth century, wedding rituals have become a significant element of urban culture; Over time, it began to be actively influenced by civilizational views on marriage, the relationship between man and woman, and scientific, technological, and socio-cultural changes in terms of organizing and conducting a wedding. For Ukraine, in different political and socio-cultural epochs, wedding ceremonies and ritual and symbolic actions have been transformed and modernized. This is especially true in the Soviet era when wedding ceremonies were monopolized by the state - from clothing and attributes of wedding symbols to the general state and mood. In the state of "Sovietization" and "Sovietization", wedding ceremonies and rituals acquired features in which autochthonous elements of traditional Ukrainian culture were leveled. Today there is a transformation and modernization of the wedding ceremony and ritual in relation to the changes that are taking place in the course of the global virtual information age. Along with changes in the worldview, traditions,

©Щербакова Г. М., 2022

customs, rites, and rituals are also changing and transforming, especially in their symbolic form; it, in turn, is within the influence of modern applied art, design, household elements, and, mainly, urban folklore and, more broadly, "urban" art and customs.

Key words: wedding, ritual, ceremony, symbol, Ukrainian culture, ethnic history, global society.

Актуальність теми дослідження визначена зрушеннями в сфері весільної обрядової культури, зокрема, в частині проведення весільного ритуалу в Україні. Серед таких зрушень треба відмітити наступні: геополітичні реалії, що в них живе український соціум, візуалізація культури, стан пандемії, наявність викликів соціокультурного характеру, відношення молодого населення України до сімейного життя, що значно змінилося за останні кілька десятиліть та ін. У культурологічному аспекті організації й проведення весільного дійства слід відмітити вплив глобальної культури, яка нівелює расові, етнічні та інші суспільно-соціальні відмінності.

Отже, наразі в українському суспільстві та культурі відбувається переосмислення та переоцінка інституту шлюбу та сім'ї, а також інтенсивно формуються нові символи та ритуали, у тому числі, пов'язані зі святкуванням найважливіших подій особистого життя. Ритуал містить споконвічне уявлення про красу, моральність людських відносин, доброчесність, справедливість, а також про норми життя, що регламентуються, як правило, традицією. У цій площині важливе місце належить духовним традиціям. Провідною формою їх функціонування є весільна обрядовість. Це один із найстійкіших і найскладніших компонентів традиційно-побутової, духовної культури, яскравий показник етнічної ідентичності. У ній простежуються пережитки архаїчних уявлень, соціальних та сімейно-шлюбних відносин, що формувалися в різні історичні епохи. Необхідно зазначити, що світова пандемія також внесла певні корективи в організацію весілля. Відповідно до цього, необхідно оцінити стан весільного ритуалу в Україні як у його ретроспективному баченні, так і на теренах сучасного суспільства, перш за все, з точки зору співвідношення традицій та інновацій у весільно-шлюбному ритуалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні два десятиліття було опубліковано багато праць, в яких детально описується українська весільна обрядовість й весільний ритуал, налічується декілька сотень, але, в першу чергу, нас цікавлять роботи відомих авторів, таких, як: В. Борисенко [2], З. Босик [3], В. Бугайова [4], Т. Гаєвська [5], О. Козирєва [6], С. Козяр [7], І. Красовська [8], З. Марчук [10], В. Матушенко [11], Г. Нівня [13], Н. Романич [14].

Наприклад, Т. Гаєвська [5], вивчаючи весільний обряд з культурологічної точки зору, розглянула процес його трансформації з кінця XIX до початку XX ст. З. Марчук [10], аналізуючи еволюцію весільного обряду в Україні, також виділила зміни популярності деяких весільних обрядів протягом існування українців як окремої нації. В. Матушенко [11] здійснив комплексне дослідження історико-теоретичних основ відродження українських національних обрядів та висвітлив українські весільні обряди як культурологічне явище.

Проаналізувавши наукові положення вище згаданих вчених, необхідно зазначити, що сьогодні на недостатньому рівні знаходиться вивчення традиційної обрядовості українців як джерело особливостей національної культуротворчості в цілому. Її аналіз у такому спрямуванні має розгорнути сутнісні тенденції стосовно змін, напрямів трансформацій в комплексі обрядовості.

Метою дослідження є аналіз особливості українського весільного ритуалу в контексті традицій й новацій у соціокультурі в період з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Весілля є однією з найважливіших подій у житті людей, а традиційний весільний ритуал – це своєрідне яскраве явище традиційної народної культури. Весільний ритуал складається з низки символічних дій, необхідних для надання шлюбу легітимності. У зв'язку з тим, що у традиційній культурі українців весілля розглядається як один із життєвих циклів людини, на основі цього можемо його застосовувати як джерело для вивчення різних сфер життя, простежити складний і тривалий шлях розвитку і трансформацій суспільства та культури народу [1, 25].

Необхідно зазначити, що у різних культурах простежується динамічне співвідношення традиційності, що підтримує стабільність, та інновацій, в результаті яких суспільство рухається вперед [12, 51]. Саме на прикладі весільного ритуалу це можна простежити більш детально.

Роки впровадження радянської влади на території України – період масових людських втрат, спричинених воєнними діями,

політичними репресіями, голодом призвели до зменшення кількості весільних ритуалів, але, наприклад, у селах весілля в часи індустріалізації взагалі не відбувалися.

На основі концепції періодизації радянських часів вченого М. Поповича було виділено такі етапи його розвитку: період індустріалізації та колективізації (1924 – 1937); період сталого розвитку та перебудови (1953–1991) та перехідний період до ринкової економіки (1991 – до нашого часу) [15].

Тому на основі зазначених періодів розглянемо розвиток весільного ритуалу.

Весільна обрядовість українців починає зазнавати змін у 1924 – 1937 роки під впливом таких чинників, як урбанізація, індустріалізація, поширення писемності, зближення народного та професійного мистецтв, широкий розвиток засобів масової комунікації тощо. За таких умов будь-який традиційний народний ритуал приречений на поступовий розпад і вихід із живої традиції. Характерним для цього періоду є так звані «червоні весілля», які організовувалися в Україні комсомольськими осередками, і які мали на меті підірвати українську традицію взагалі. Весільні ритуали та звичаї українців демонструють широке уявлення про етичні та естетичні погляди народу, різноманітні аспекти його життєдіяльності. Історичні та соціальні реалії цього періоду вплинули на тривалість святкування весілля, зникли його окремі структурні та обрядові елементи, змінилися весільні вбрання, святкові страви. У 1924 – 1937 рр. ритуальна композиція весілля складалась у наступну схему: «запити» – «сватання» – «заручини» – «оглядини» – «запросини» – «коровай» – «гільце» – «викуп молодої» – «зустріч зятя» – «вінчання» – «обід у молодого» – «обід у молодої» – «покривання» – «виїзд до свекрухи» – «скриня» – «розвішування приданого». До 50-х р. ХХ ст. у весільному ритуалі села, під час обрядових дій, пов'язаних з символічним доланням перешкод, обов'язково функціонували предмети хатнього простору – поріг, покуть, стіл.

У середині ХХ ст. на теренах України, де панувала радянська влада, весільне дійство набуло громадянського ритуалізованого характеру й змісту. На це вплинула загальна політична, економічна й соціокультурна ситуація. Був легітимізований «радянський» весільний ритуал – через оформлення в державних інституціях, із застосуванням радянської символіки. В умовах гоніння на церкву весільний ритуал перетворився на суто громадянський акт з фіксацією певних атрибутів – як мистецьких, так і літературних [9].

Традиційні українські звичаї переосмислювалися радянською владою і поставали в «шароварному» вигляді: «рушничок щастя», вітання наречених хлібом та сіллю, обсипання зерном, відзначення весільних чинів традиційними атрибутами, обрання почесних батьків, рядження. У ХХ ст. модифікацій зазнали і відділи реєстрації актів цивільного стану, на зміну яким радянська влада сформувала так звані «палаци одружень» та «палаци щастя» [14, 65]. Деформувалися і давні українські звичаї осипати молодят зерном, що мало символізувати добробут майбутнього сімейства та плодючість жінки. Тепер вітання наречених квітами, цукерками та дрібними грошима «на щастя» стало виразом помпезності події.

Весільний ритуал від середини ХХ ст. – до кінця ХХ ст. втратив свої традиційні елементи. У ці роки переважали такі форми весілля, як комсомольське, весілля-вечірка та традиційне весілля. У період 1953–1991 рр. весільний ритуал був значно спрощеним. Так, зник обряд випікання короваю – коровай вже замовляють у пекарні. Запрошення весільних гостей здійснюється спеціальними листівками, а не випічкою (калачем, чи шишкою), з'явилася мода фотографуватися біля пам'ятників загиблим воїнам під час Другої світової війни. Період сталого розвитку та перебудови (1953–1991) характеризується недотриманням усталених норм проведення весілля, а саме – перенесення весіль з неділі на суботу. Регулярні введення «сухих законів» призвели до обмеження вживання алкогольних напоїв державного та домашнього виробництва. Проте ця заборона суттєво не вплинула на хід святкування сільських весіль.

Протягом 1953–1991 рр. практикуються «комсомольські весілля», а серед студентів – «студентські». В обох типах весіль вигадуються й вводяться нові українські й російські обряди. В селах, як і раніше, переважають масштабні (300–500 чол.) традиційні весілля з таємним церковним вінчанням або без нього. Проте і таке весілля поступово втрачало багато звичаєво-обрядових дійств. Водночас активна пропаганда різноманітними ЗМІ, партійною та громадськими організаціями так званих «нових обрядів», які ґрунтувались як на традиційних українсько-російських, так і на вигаданих обрядах і церемоніях, також значно

збіднило традиційне весілля. Аналізуючи XX ст., воно має свої особливості весільної обрядовості.

З розпадом СРСР у 1991 році незмінним ритуальним елементом весільного циклу знов стало вінчання, яке вбудовується у весільну композицію і часто посідає проміжну позицію між передшлюбною і шлюбною частинами.

Щодо святкування весіль, то той факт, що більшість односелців з настанням незалежності України почали виїжджати «на заробітки» за кордон, призвела до скорочення їх тривалості та масштабів. Адже значна частина гостей або зовсім не могла бути присутня, або не могла залишитися на святкування на три – п'ять днів. Крім того, весілля почали святкувати в ресторанах, що також вплинуло на його тривалість.

За часів незалежності, в період до настання 2000-х рр., пари дещо скорочують свої фінансові витрати на весілля, що зумовлено зниженням матеріального рівня життя населення. Однак, починається новий етап розвитку ритуалу, посилюється відродження української мови, культури, починається популяризація української історії, побуту, звичаїв [11].

Починаючи з 2000-х років настає нова хвиля занепаду всього національного й заміни його не найкращими прикладами російської та американської маскультур. Тому у XXI ст. весільний ритуал формується на основі нової політичної системи. Простежується більше виражена відмінність між сільським та міським весіллям. У великих містах України відбуваються «елітні весілля», для яких характерним є помпезність. Віковий діапазон громадян, які вступають у шлюб, складав 22–25 років, це призвело до бажання молодих родин покращити своє фінансове становище. Крім того, в ці роки збільшується кількість міжнаціональних шлюбів, це свідчить про те, що значна частина молоді прагне кращого життя за межами України та виїжджає на тимчасові роботи, а з іншої сторони – багато іноземних громадян переїжджають до України, створюють сім'ї і залишаються тут жити [5, 105].

Крім того, за часів незалежності набув популярності запозичений за кордоном громадянський шлюб. Розглядаючи весільні ритуали цього часу, акцентуємо увагу на таких особливостях: обряд сватання відбувається в одноразовій зустрічі обох родин наречених, тому що саме молоді належить ініціатива при виборі собі пари і вони самі ставлять до відома своїх батьків. Структура зазначеного ритуалу не зберігається, на такій зустрічі часто відсутні свати [5].

Таким чином, проаналізувавши весільний ритуал за часів незалежності можна зробити висновок, що він зазнав значних змін та втратив велику кількість елементів, а саме: зникли обрядові пісні, танці, ігри, побажання.

У час глобального суспільства наш предмет набув сучасних рис. У сучасному українському культурному просторі відбувається переосмислення інституту шлюбу та сім'ї; інтенсивно формуються новітні ритуали та звичаї, зокрема в весільному комплексі. Їхня трансформація пов`язана з сучасним переформатуванням традиційної культури, що викликала значну динаміку духовних цінностей суспільства.

Універсалізація духовного віртуального глобального простору значно вплинула й на весільний ритуал особливо під час пандемії, в умовах новітніх глобальних соціокультурних зрушень. Ефект діджиталізації й віртуалізації весільного ритуалу нині зумовлює новітні підходи до організації весілля [16, 44]. У добу інформаційної глобалізації й трансформації традиційних уявлень щодо весілля й шлюбу, значна кількість обрядових дій або перестала існувати взагалі, або вони видозмінили свою сутність й оформлення.

Отже, ми можемо стверджувати, що сучасний весільний цикл у своїй структурі містить передвесільний та весільний елемент. Сучасні «молоді» неоднозначно сприймають «архаїзми», або обряди/звичаї, які, на їхню думку, втратили первісний сенс.

Також на українську весільну обрядовість й ритуалізацію мають великий вплив сучасні цивілізаційні віяння, які, в тому числі, визначають певні елементи вбрання, дизайну в сенсі оформлення ритуальних дій.

Сучасний весільний ритуал поєднує безліч виявів весільних звичаїв та ритуалів. Традиційні українські звичаї та ритуали замінюються більш феєричними та веселими, в першу чергу, запозиченими із західного світу.

У сучасному світі всесильні мас-медіа, інтернет, соціальні мережі є потужними каналами впливу на свідомість й соціальні дії молоді. В комплексі весільного ритуалу посідають значне місце сучасні елементи декору, арт-дизайну, віртуальні електронні засоби. Особливої ваги останні набули у добу пандемії. Учасники й гості весільного ритуалу сьогодні мають змогу проводити весільне дійство в умовах сепарації, дистанціювання, філювання певних сегментів весільного ритуалу.

На стан збереження традиційної обрядовості впливає розширення кордонів вибору подружньої пари. В сучасних умовах характерне зменшення кількості шлюбів у межах України. В зв'язку із виробничою та навчальною міграцією кількість одружень поза межами України за останні роки різко зросла.

Таким чином, бачимо, що весільно-шлюбна ритуалізація в Україні пройшла низку історичних етапів й сьогодні вона пов`язана зі своєрідним співвідношенням загальнокультурних традицій та новацій у глобальному суспільстві.

Наукова новизна полягає в проведенні аналізу особливостей трансформації українського весільного ритуалу в період з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст.

Висновок. Весілля – це ритуал, знакова подія, що символізує початок нового сімейного життя. Обряди та звичаї, характерні для весілля, не завжди були однаковими. Вийшовши з глибини століть, вони зазнали трансформації, а деякі з них зовсім зникли. З початку XX ст. весільна обрядовість стала значним елементом міської культури; з часом на неї стали активно впливати як цивілізаційні погляди на шлюб, стосунки між чоловіком й жінкою, так і науково-технологічні й соціокультурні зрушення в сенсі організації й проведення весільного дійства. Для України в різні політичні й соціокультурні епохи, весільний ритуал й ритуально-символічні дії трансформувалися й модернізувалися. Особливо це стосується радянської доби, коли весільні процедури й церемонії були монополізовані державою: від одягу й атрибутів весільної символіки – до загального стану й настроїв.

У добу «радянізації» весільні ритуали отримали інші риси суспільства, в них були знівельовані автохтонні елементи традиційної української культури. У добу «деалкоголізації» весільно-обрядова культура зазнала певних втрат.

Нині відбувається трансформація й модернізація весільного ритуалу відносно зрушень, що йдуть в річищі глобальної віртуальної інформаційної доби.

Поряд із змінами в світоглядній сфері також видозмінюються й трансформуються традиції, звичаї, ритуали, особливо в їхній символічній формі; вона, в свою чергу, знаходиться в межах впливу сучасного ужиткового мистецтва, дизайну, ужитково-побутових елементів та в основному міського фольклору й ширше – «міського» мистецтва й звичаїв.

На нашу думку, перспектива дослідження полягає у фаховому забезпеченні оптимального співвідношення традиції й інновацій у межах весільного комплексу, перш за все, на рівні розробки сучасних підходів до розуміння тенденцій розвитку як загальнолюдської культури, так і її регіональних й локальних сегментів.

Література

1. Болібрух Л. Звичаї та обряди, пов'язані з підготовкою до розподілу весільного короваю в українців Південно-Західного історико-етнографічного регіону. *Наук. зошити історичного ф-ту Львів. ун-ту. Зб. наук. пр.* 2010. Вип. 11. С. 25–35

2. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні. Історико-етнографічне дослідження. Київ : *Наукова думка,* 1988. С. 175

3. Босик З. О. Традиційний весільний обряд та динаміка його трансформації: символіка весільного та після весільного етапів. *Вісник НАКККіМ*. №4, 2013. С. 38-45.

4. Бугайова В. О. Весілля як феномен української культури: обрядовість і театралізація: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 26.00.04. Харк. держ. акад. культури.* Харків, 2013. 20 с.

5. Гаєвська Т. І. Традиційна весільна обрядовість українців кінця XIX ст. – початку XX ст. *Культурологічна думка.* № 9. С. 105-112. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2016_9_17

6. Козирєва О. Ю. Наукова ретроспектива української весільної обрядовості. *Культура і мистецтво у сучасному світі*: наук. зап. КНУКіМ / голов. ред. М. М. Поплавський ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ. 2011. С. 95-102.

7. Козяр С. Весільні звичаї та обряди. / Українська родинна обрядовість. *Віхи людської долі: весілля, похорон.* Хмельницький, 2000. С. 3–61

8. Красовська І. В. Семантика обрядового простору у весіллі Сокирянщини 90-х рр. XX – поч. XXI ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Культурологія*. Issue 9. 2012. С. 294-302.

9. Крижановська Н. Є., Нефьодов Д.В. Історія української культури: . Херсон: Грінь Д.С., 2015. 200 с.

10. Марчук З. В. Еволюція української весільної обрядовості (на матеріалах фольклору) : *Автореф. дис... канд. філол. наук:* 10.01.07. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2004. 17 с.

11. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури : монографія. Київ: Стилос, 2009. 198 с.

12. Мельник Е. А. Ритуал як феномен комунікативної культури (частина 1). *Гуманітарний часопис*. 2012. No 3. С. 42–51.

13. Нівня Г. О. Ритуал як символічна форма соціальної комунікації : дис. ... канд. філос. наук:

09.00.03. *Державний заклад «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського» МОН України*. Одеса. 2018. 243 с.

14. Пальм Н. Д. Історія української культури : навчальний посібник / Д. Пальм, Т. Є. Гетало. Харків : Вид. ХНЕУ, 2013. 296 с.

15. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: «АртЕк», 1998. 728 с.

16. Романич Н. Українське весілля від давнини до сьогодення. Весілля – один з провідних жанрів родинно-обрядової творчості. *Укр. мова і літ. в шк. України.* № 6. 2015. С. 44–48.

References

1. Bolibruh L. (2010). Customs and rites associated with the preparation for the distribution of the wedding "korovai" among the Ukrainians of the South-Western historical and ethnographic region. Nauk. zoshiti istorichnogo f-tu Lviv. un-tu. Zb. nauk. pr. Vip. 11. pp. 25–35. [in Ukrainian]

2. Borisenko V. K. (1988). Wedding customs and rites in Ukraine. Historical and ethnographic research. Kiyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]

3. Bosik Z. O. (2013). Traditional wedding ceremony and the dynamics of its transformation: the symbolism of the wedding and post-wedding stages. *Visnik NAKKKiM*. [in Ukrainian]

4. Bugajova V. O. (2013). Wedding as a phenomenon of Ukrainian culture: ritual and theatricalization. Harkiv: *Hark. derzh. akad. kulturi.* [in Ukrainian]

5. Gayevska T. I. (2016). Traditional wedding ceremonies of Ukrainians of the end of the XIX century. - early XX century. *Kulturologichna dumka.* № 9. pp. 105-112. [in Ukrainian]

6. Koziryeva, O. Yu. (2011). Scientific retrospective of Ukrainian wedding ceremonies. *Kultura i mistectvo u suchasnomu sviti: nauk. zap. KNUKiM.* pp. 95-102. [in Ukrainian]

7. Kozyar S. (2000). Wedding customs and rites. *Ukrayinska rodinna obryadovist. Vihi lyudskoyi doli: vesillya, pohoron*. Hmelnickij. pp. 3–61. [in Ukrainian]

8. Krasovska I. V. (2012). Semantics of ceremonial space in the wedding of Sokyryanshchyna of the 90s of the XX - beginning XXI century. *Naukovi zapiski Nacionalnogo universitetu «Ostrozka akademiya». Ser. : Kulturologiya. Issue 9.* pp. 294-302. [in Ukrainian]

9. Krizhanovska N. Ye., Nefodov D.V. (2015). History of Ukrainian culture: educational and methodical manual. Herson: Grin D.S. p. 200. [in Ukrainian]

10. Marchuk Z. V. (2004). Evolution of Ukrainian wedding ceremonies (based on folklore). Kiyiv: *Kiyiv. nac. un-t im. T.Shevchenka*. p. 17. [in Ukrainian]

11. Matushenko V. B. (2009). Modern wedding in the context of Ukrainian ceremonial culture: *monografiya. Kiyiv: Stilos*. p. 198. [in Ukrainian]

12. Melnik E. A. (2012). Ritual as a phenomenon of communicative culture (part 1). *Gumanitarnij chasopis* . No 3. pp. 42–51. [in Ukrainian]

13. Nivnya G. O. (2018). Ritual as a symbolic form of social communication. *Odesa.* p. 243. [in Ukrainian]

14. Palm N. D. (2013). History of Ukrainian culture. *Harkiv: Vid. HNEU* [in Ukrainian]

15. Popovych M. V. (1998). Essay of the history of culture of Ukraine. Kyiv: *«ArtEk»* [in Ukrainian]

16. Romanich N. (2015). Ukrainian wedding from ancient times to the present. Wedding is one of the leading genres of family and ritual creativity. *Ukr. mova i lit. v shk. Ukrayini*. № 6. pp. 44–48. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 28.12.2021
Отримано після доопрацювання 27.01.2022
Прийнято до друку 01.02.2022

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 792.02:004.032
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257451.

Цитування:
Варивончик А. В., Оборська С. В., Литвиненко Н. М. Проблеми та перспективи цифрових трансформацій в музейній практиці та сучасному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 70-77.

Varyvonchyk A., Oborska S., Lytvynenko N. (2022). Problems and prospects of digital transformations in museum practice and contemporary art. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 70-77 [in Ukrainian].

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net
Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-3148-6325
Iychia0801@gmail.com
Литвиненко Наталія Миколаївна,
кандидат технічних наук,
старший науковий співробітник,
доцент кафедри дизайну та технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-4206-5446
litvinenko79@knukim.edu.ua

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В МУЗЕЙНІЙ ПРАКТИЦІ ТА СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є з'ясування проблем та перспектив цифрових трансформацій в музейній практиці та сучасному мистецтві. **Методологія** дослідження ґрунтується на діалектичному методі, необхідному для здійснення мистецтвознавчих досліджень, критичному аналізі культурологічних, мистецтвознавчих джерел; методах дедукції та індукції; історичному, логічному та методі міждисциплінарного синтезу. **Наукова новизна**. Розкрито стан наукової розробленості проблеми в галузі цифрових гуманітарних наук. Розглянуто сучасний підхід до питань щодо оцифрування музейних фондів та створення електронного інформаційного ресурсу культурної спадщини та культурних цінностей України. Визначено основні аспекти історії цифрового мистецтва. Вивчено та проаналізовано новітні досягнення зарубіжних та вітчизняних дослідників в напряму цифрових трансформацій та у впровадженні цифрових технології. Результати дослідження літературних джерел з зазначеної теми надали можливість зробити **висновки**, що у проаналізованих виданнях багатьох авторів приділена недостатня увага проблемам цифрових трансформацій в музейній практиці та перспективам застосування імерсивних технологій у сучасному мистецтві.

***Ключові слова*:** музейний фонд України, цифрові трансформації, оцифрування, імерсивні технології, цифрове мистецтво.

Varyvonchyk Anastasiia, *Doctor of Sciences (Art Studies), Associate Professor, Professor of the Department of Technology and Design Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Oborska Svitlana,*** *Candidate of Sciences (Art Studies), Associate Professor of Event Management and Leisure IndustryKyiv National University of Culture and Arts;* ***Lytvynenko Nataliya,*** *Ph.D in Technical Sciences, Senior Scientist in Science. Associate Professor of the Department of Technology and Design Kyiv National University of Culture and Arts*

Problems and prospects of digital transformations in museum practice and contemporary art

©Варивончик А. В., 2022
©Оборська С.В., 2022
©Литвиненко Н.М., 2022

The purpose of the article is to clarify the problems and prospects of digital transformations in museum practice and contemporary art. **The research methodology** is based on the dialectical method necessary for the implementation of art history research, a critical analysis of cultural, art history sources; methods of deduction and induction; historical, logical and method of interdisciplinary synthesis. **Scientific novelty.** The state of scientific development of the problem in the field of digital humanities is revealed. A modern approach to the issues of digitization of museum collections and the creation of an electronic information resource of cultural heritage and cultural values of Ukraine is considered. The main aspects of the history of digital art are determined. The latest achievements of foreign and domestic researchers in the direction of digital transformations and the introduction of digital technologies have been studied and analyzed. **Conclusions.** The results of the study of literary sources on this topic led to the conclusion that in the analyzed publications of many authors, insufficient attention was paid to the problems of digital transformations in museum practice and the prospects for the use of immersive technologies in contemporary art.

Key words: Museum Fund of Ukraine, digital transformations, digitization, immersive technologies, digital art.

Актуальність теми дослідження. Сучасна інформаційна епоха характеризується широкими можливостями вільно передавати та приймати інформацію, маючи миттєвий доступ до знань. Її підґрунтям слугує цифрова трансформація (Digital transformation) – безперервний шлях використання цифрових технологій та цифрової стратегії для фундаментальної зміни досвіду роботи з клієнтами, бізнес-процесів та операційних процесів чи культури організації. Тобто цифрова трансформація є не лише цифровізацією. Вона включає зміни на організаційному рівні: модернізацію інформаційних технологій, перекваліфікацію працівників, впровадження цифрових інструментів, таких як штучний інтелект, використання дизайн-мислення для виявлення та усунення проблем на шляху до споживача послуг, модернізацію процесів адаптації до потреб клієнтів та перехід до віддаленого робочого простору [19]. Застосування цифрових технологій у галузі мистецтва та культури сприяє процесу популяризації творів мистецтва та духовному збагаченню громадян. Завдяки цьому музейні та виставкові експонати стали доступними для перегляду на персональних комп'ютерах, ноутбуках, планшетах, смартфонах тощо. Незважаючи на різні думки щодо впливу цифрових технологій на сучасне мистецтво, ця проблематика недостатнім чином аналізувалася в наукових працях і це спонукає до активізації дослідницького інтересу щодо реалій сучасного мистецтва. Дослідження застосування цифровізації в сучасному мистецтві є актуальним для подальшого мистецтвознавчого аналізу та сприяє розширенню уявлення про різноманіття шляхів розвитку сучасної культури, створення емпіричної бази для подальших теоретичних досліджень. Історія мистецтва та архітектури неодноразово трансформувалася під впливом технологій. Наприклад, фотографія справила революцію у поширенні творів мистецтва, слайдові проектори підтримували паралельне порівняння зображень, яке стало повсюдним у навчальних та наукових дослідженнях. У теперішній час ми легко інтегруємо зображення та тексти у презентації завдяки PowerPoint та іншим програмам для презентацій. Але цифрові медіа обіцяють змінити не тільки те, як доставляти контент, вони мають потенціал перетворити саму науку, від початкового етапу дослідження до публікації отриманих результатів. В області «Цифрових гуманітарних наук» (the Digital Humanities) дослідники Murtha Baca і Anne Helmreich виокремлюють підобласть – «Історію цифрового мистецтва» (Digital Art History), яка визначається в таких аспектах: проєкти з оцифрування колекцій або зображень, розробка обчислювальних інструментів, створення візуалізацій та реконструкцій, цифрові публікації для наукової роботи, методи комп'ютерного навчання [11, 2]. Виключити проєкти оцифрування з галузі історії цифрового мистецтва було запропоновано J. Drucker та визначено нову підобласть «Цифрову історію мистецтва» [15, 7]. Процес інтеграції цифрових технологій у сферу мистецтва, що розпочався у 1960-х роках, призвів до кардинальних змін у художньому мисленні. Художні музеї почали активно використовувати комп'ютери для організації, каталогізації та координації своїх колекцій [14]. У музейних практиках зародилася тенденція оцифрування експонатів задля їх збереження та популяризації колекцій, розміщуючи їх в інтернет-мережі. Твори мистецтва отримали можливість репрезентуватися в нових форматах, що передбачає нові засоби комунікації. Серед пріоритетних завдань Міністерства культури та інформаційної політики України, що затверджено Урядом від 3 квітня 2017 р. № 275-р зазначено «створення електронного

інформаційного ресурсу культурної спадщини та культурних цінностей з базами даних про об'єкти культурної спадщини, предметами Музейного фонду України» [2], та від 24 березня 2021 р. № 276-р, визначено шляхи «формування національної інфраструктури даних про об'єкти культурної спадщини та культурні цінності на засадах актуальності, достовірності, повноти, цілісності та доступності відкритих даних» [3]. Відповідно до цих постанов, виконання окреслених завдань покращить популяризацію культурної спадщини, використання її освітньо-просвітницького потенціалу, що посприяє побудові єдиного інформаційно-культурного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіку цифрового мистецтва та принципи впровадження цифрових технологій з художньо-практичної точки зору вивчали Т. Совгира [8], О. Храмова-Баранова, А. Галенко [10], І. Прокопчук [7] та ін. У проаналізованих виданнях недостатня увага приділена проблемам цифрових трансформацій у музейній практиці та перспективам застосування цифрових, імерсивних технологій у сучасному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Сучасні цифрові технології впливають на різні сторони життя суспільства, відкривають нові можливості в діяльності установ, що займаються зберіганням культурно-історичної спадщини, насамперед, музеїв та архівів. Останнім часом організації цієї сфери активно застосовують електронні та інформаційні технології, докорінно змінюючи ставлення до інформації, освіти та культури. Провідні музеї світу у XXI столітті являють собою сучасний мультимедійний простір, де є повні та точні дані облікових систем, цифрові виставки та колекції, ефективний менеджмент. Будучи центрами культурної спадщини, музеї презентують витвори мистецтва, передають знання, сприяють проведенню дослідницьких, освітніх програм, збільшуючи обізнаність відвідувачів. Питання переведення у цифрову форму об'єктів культурної спадщини, що зберігаються у музеях, архівах, бібліотеках та інших сховищах, розглядалися при затвердженні стандартів метаданих для розроблення програмного забезпечення обліку музейних предметів в електронній формі Міністерством культури України [1]. Визначено та рекомендовано програмні засоби опису та зберігання музейних предметів в інформаційній системі музеїв, Музейному фонді України [1]. Роботу по оцифруванню фондів ведуть музеї України. Ці заходи сприяють збереженню культурної спадщини та дозволяють зробити музейні колекції доступними, щоб продовжити своє існування успішно у майбутньому. Ініціативи щодо впровадження комп'ютерів у музейні колекції були сформовані ще в середині 1960-х років. У 1968 році була проведена конференція, у якій спонсорами виступали «IBM» та Нью-Йоркський «Metropolitan Museum», що визначили потребу в чітких, простих і надійних методах сортування та пошуку, для підтримки контролю над зростаючими колекціями та каталогами. Використання комп'ютерів для оцифрування музейних документів та інших текстових матеріалів стало бажаним вирішенням проблеми потоку інституційної інформації. До 1980-х років комп'ютери стали набагато доступнішими. З огляду на це, в жовтні 1985 року група дослідників з «Birkbeck University», «National Gallery» і «The British Museum» заснувала організацію «Computers and Art History Group» (CHArt). Їхньою метою було показати, що «використання сучасних комп'ютерних технологій цілком можливе для проведення індивідуальних проектів та досліджень» [14]. Ідея роботи з оцифрованими зображеннями виникла через недоліки доступних кольорових слайдів, які не забезпечували точного відтворення кольору або різкості, необхідних для навчальних і дослідницьких цілей. Сьогодні в цифрових гуманітарних науках обчислювальні методи включають безліч різних методів автоматичного сортування, аналізу тексту та зображень. Сучасні цифрові інструменти використовуються не лише для сортування та пошуку предметів у колекціях, але й для наукових досліджень та візуалізації вмісту колекцій для музейної аудиторії та вчених. Мистецтвознавець M. Holly зазначає, що значною мірою розвиток мистецтвознавства у XIX ст. визначався організацією музеїв. На рубежі століть, наприклад, галереї та музеї часто ідентифікували свої колекції лише за іменами художників та відповідними датами, уникаючи будь-якої інформації, не пов'язаної з досвідом мистецтва як мистецтва [17, 25]. Колекції, які були створені в XIX столітті, поряд з їх організацією за категоріями, такими як період, стиль і художник, є тими ж колекціями, що використовуються в обчислювальному аналізі. Великі колекції, організовані відповідно до фіксованих категорій, подібних до цих, добре сумісні з цифровими методами. Великі

аналогові каталоги, які історично створювалися в рамках одного музею або науково-дослідного інституту, вже мають інформацію, метадані, і тому їх легше перенести в цифрові аналоги, ніж, наприклад, сучасне мистецтво, розкидане по кількох музеях, приватних архівах та галереях, або матеріал візуальної культури, який перебуває під опікою не однієї, а багатьох колекційних установ [14]. Створені цифрові копії на сучасних електронних носіях стали доступними завдяки мережі інтернет. Цифрове сканування та сучасні високотехнологічні методи широкоформатного друку дають можливість отримувати практично автентичні копії більшості експонатів, у тому числі й тих, які раніше були відомі лише фахівцям, оскільки тривалий час зберігалися у фондосховищах. Музеями, картинними галереями, архівами, під час оцифрування своїх колекцій та фондів, вирішуються завдання які потребують сканерів із високими технічними можливостями. Якість цифрового зображення безпосередньо залежить від їх технічних характеристик. Перш за все, це максимально можливі розміри сканованих об'єктів (за висотою та площею), максимальна роздільна здатність сенсора та оптична роздільна здатність (максимальна і динамічна), максимальна кількість відтінків кольору та можливість сканування слайдів та негативів. Особливе значення для вирішення музейних завдань при оцифруванні має можливість гнучкого керування освітленням оригіналу та забезпечення мінімально можливого світлового навантаження на оригінал при скануванні, включаючи повну фільтрацію ультрафіолетового випромінювання [11]. Для музеїв, на відміну від архівів, малозначущим є, наприклад, такий параметр, як швидкість сканування, але найважливішими є такі параметри, як оптичний дозвіл і глибина передачі кольору, а також можливість сканування об'єктів великих розмірів (що не є рідкістю в музеях) та особливо – об'ємних експонатів. Для живопису найважливішим параметром, безперечно, є можливість детального відтворення всіх особливостей кольорового шару, фактури полотна, стилю художника. Створення електронного депозитарію музею або архіву, які можуть представляти величезну цінність та містити високоякісні, практично автентичні, цифрові копії колекцій неможливе без цих пристроїв. Цифрові фотокамери, що широко використовуються останнім часом, принципово не можуть дати необхідної якості копій. Крім того, вони вимагають використання досить потужних освітлювачів, що веде до значного світлового навантаження на оригінали, особливо з урахуванням необхідності багаторазових дублів під час зйомки, а це неприпустимо для історичних полотен, реліквій або ікон. Наразі різні цифрові фотокамери використовуються музеями тільки на перших кроках для оцифрування фондів через свою дешевизну і, насамперед, при створенні музеями власних сайтів. Як правило, у найбільш відомих та великих музеях та галереях світу для оцифрування експонатів використовують широкоформатні та об'ємні сканери.

Другим видом обладнання, яке необхідне музеям, є сучасні широкоформатні принтери – струменеві, які можуть друкувати на заґрунтованому полотні та дозволяють майже повністю відтворити барвистість та півтони оригіналу, мають дуже високу собівартість друку, лазерні або світлодіодні. Саме останні дозволяють не просто зберегти зовнішній вигляд раритетів для майбутніх поколінь або реставраторів, а й відтворити їх після оцифрування практично в будь-який момент. А, отже, забезпечити широкий доступ до унікальних та особливо цінних мистецьких та історичних витворів мистецтва, створити абсолютно нові можливості для побудови власних експозицій та виставок, у тому числі, за межами міст, регіонів та країн. Відомо, що в українських архівах та музеях «зберігається близько 16 млн. предметів національної спадщини, які ніколи не експонувалися…Однак зараз з усього обсягу культурного надбання відцифровано менше 5%» [9]. В теперішній час, облік музейних предметів здійснюється в електронній формі «з метою автоматизації облікових процедур, забезпечення збереження та ефективного використання інформації про музейні предмети» [1]. Внесення відомостей про музейні предмети та даних фондово-облікової документації до інформаційної системи музею здійснюється відповідно «Положення про Музейний фонд України». Публікації та використання матеріалів з інформаційної системи здійснюються із дотриманням Законів України «Про авторське право і суміжні права», «Про захист персональних даних» та нормативно-правових актів, що корелюються з договорами Всесвітньої організації інтелектуальної власності та Світової організації торгівлі в рамках угоди щодо торгових аспектів прав інтелектуальної власності [12, 95]. Для дослідження потенціалу

технологій та цифрових інструментів у створенні інноваційних способів оповідання про музейні колекції існує проєкт «Digital Museum Lab». Ініціатором створення цифрової музейної лабораторії є музей Алларда Пірсона разом із товариством «Waag», фондом «DEN» та Амстердамським університетом прикладних наук [16]. Він покликаний дати загальне уявлення про технології «Semantic Web» та «Linked Open Data», окреслити головні переваги використання цих технологій для роботи з даними про музейні колекції та актуальні тенденції розвитку глобальної інфраструктури даних про об'єкти культурної спадщини. Значення цифрових технологій зараз важко переоцінити – вперше з'являється можливість не лише реального вічного збереження сьогоднішнього вигляду практично будь-яких видів та форм культурної та історичної спадщини, а й можливість забезпечення сучасних способів доступу широких мас до колекцій та фондів музеїв, архівів, бібліотек та інших видів сховищ. Для музеїв відкриваються нові можливості для обміну цифровими копіями, створення інтегрованих або комбінованих виставок, де поряд з експонатами музею, що проводить тематичну виставку, можуть бути і копії експонатів (насамперед картин) інших музеїв та колекцій, самостійно видавати для фахівців та колекціонерів альбоми великих форматів найвищої якості, що може стати не лише реальним та постійним джерелом доходів, а й новим рекламним засобом для створення сучасного власного іміджу. Використання різних аналогових і цифрових медіа для вивчення оригінальних творів мистецтва дозволяє глядачам сформулювати власну відповідь на сучасне мистецтво. Широкий спектр цифрових пропозицій можна використовувати дистанційно, незалежно від відвідування музеїв. Цифрові технології пропонують великі можливості музеям та галереям розширити вплив та показати свій зміст у абсолютно новому масштабі. Доступ до мистецтвознавчих знань та результатів досліджень забезпечує глобальну участь у поширенні культурних цінностей. Мета цифрової діяльності полягає в тому, щоб відтворити віртуальний музей у цифровій сфері, і в тому, щоб сприяти дослідженням та комунікаціям у сфері мистецтва [16]. За допомогою цифрових засобів наукові відкриття зберігаються далеко за межами тривалості виставок та проєктів, проливаючи світло на раніше приховані та недоступні аспекти музейної роботи. Різноманітний спектр освітніх пропозицій робить доступним складний контент. Передові музеї та галереї світу прагнуть надати великій кількості людей різних цільових груп доступ до мистецтва та культури відповідно до їхніх очікувань. Інноваційна передача знань спирається на комунікативні елементи, зокрема на інтерактивні та імерсивні технології. Імерсивні технології з'явилися на початку XXI століття як результат розвитку креативної економіки, що ґрунтується на зацікавленні та залученні споживачів через розваги та емоції. Поєднання мистецтва, історії, архітектури, науки, музики, новітніх технологій та високотехнологічної інженерії створюють неповторний досвід у глядача. На сьогодні існує багато варіантів імерсивних технологій: віртуальна реальність (VR), віртуальна реконструкція, додаткова реальність (AR), мапінг шоу (лазерне або світлове шоу зі створенням візуальної проєкції), інтерактивна гейміфікація, Digital виставки.

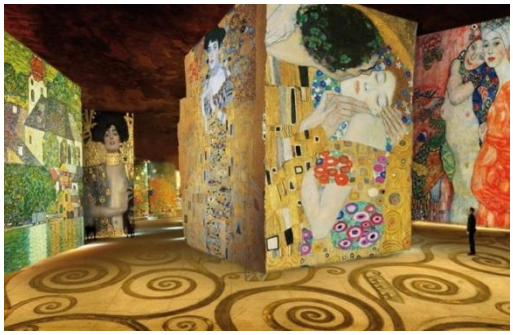


Рис.1. «L'Atelier des Lumières», 2018 р. Діджитал арт-центр у Парижі.

Рис.2. «Bassins de Lumières», 2021 р. Діджитал арт-центр у Парижі.

У 2012 році вперше французька компанія «Culturespaces» представила цифрові зображення та музику у рамках нової форми імерсивної виставки «Carrières de Lumières». Ця нова система презентації мистецтва для широкої аудиторії зробила «Culturespaces» провідним учасником цифрової трансформації. В 2018 році у Парижі відкрився цифровий арт-центр, розташований у просторі колишнього сталеливарного заводу – «L'Atelier des Lumières» (рис.1) [19], через два роки, у

самому серці бази підводних човнів Бордо – найбільший у світі центр цифрового мистецтва «Bassins de Lumières» (рис. 2).

У 2020 році «Culturespaces» підписала угоду з американською групою «IMG-Endeavour» для розвитку великого центру цифрового мистецтва в Нью-Йорку – «Hall des Lumières», відкриття якого заплановане на 2022 рік. У травні 2021 року вони планують відкрити центр цифрового мистецтва в Дубаї – «Infinity des Lumières», та в 2022 році у Сеулі – «Théâtre des Lumières», в Амстердамі у Cultuurpark Westergas – «Fabrique des Lumières». Компанія «Culturespaces» є піонером у створенні центрів цифрового мистецтва та імерсивних цифрових виставок по всьому світу [13].

Інноваційна мультисенсорна концепція цієї провідної компанії покликана активізувати та задіяти всі органи чуття. Безкоштовні аудіогіди (доступно 10 мов) для постійних колекцій, безкоштовні книги для дітей сприяють доступу до мистецтва та світової спадщини. З 2009 року фонд «Culturespaces» вирішує проблеми культурної ізоляції, від якої страждають окремі групи діте: нездорові, інваліди або вразливі через бідність чи соціальну ізоляцію [13]. Імерсивні цифрові експонати, в яких зображення творів мистецтва втілюються у неймовірній анімації, рухах, звуках та ритмах підвищують творчий потенціал, стимулюють критичне мислення та розширюють світогляд глядача, виконуючи освітню функцію, допомагають досліджувати об'єкти культурної спадщини, збагачують візуальний досвід.

Провідні музеї України мають розвинену цифрову інфраструктуру відповідно до найновіших технологій: веб-сайти та Wi-Fi зони, цифрові колекції та інформаційні ресурси, а також нові форми онлайн-спілкування, включаючи відеофільми, спілкування в соціальних мережах та різні форми виробництва контенту та співпраці. У результаті проведеного в 2015 році дослідження було виявлено, що «в Україні з 1155 діючих музейних установ у мережі інтернет представлено близько 200 музеїв, 69 музеїв мають окремі багатофункціональні сайти, а 131 представлені у форматі музейних сайтів-візитівок. Лідером за кількістю створених інтернет-представництв є музеї Києва, де нараховується 32 сайти, решта ж вітчизняних музейних установ мають лише 168 діючих інтернет-ресурсів» [4, 130]. У столиці України є кілька мультимедійних просторів. «A-Gallery» – виставковий майданчик площею 1400 м², стіни якого являють собою суцільний мультимедійний екран довжиною близько 200 метрів. За якісну передачу кольору відповідають 52 проєктори і технологія «A-Sense». Зображення детальне, яскраве та тривимірне, а завдяки ультра-фокусним об'єктивам на стіни не падає тінь від глядачів. В «A-Gallery» відбулися такі виставки: «Імпресіонізм: усі грані», «Ренесанс: епоха геніїв», «Авангард. Простір кольорів та форм». Цифрові проєкції робіт відомих художників оживали за допомогою 3D-візуалізації в поєднанні з органічним музичним супроводом. Скарби мистецтва різних музеїв планети розкривали стилістичні напрями живопису цілих епох: експресіонізм відродження, авангард та інші [5]. У сучасному мистецькому просторі «Artarea» експонують твори мистецтва у класичних галереях та цифрові відео-шоу в digital форматі, що створює команда «Artarea» за допомогою новітніх мультимедійних технологій. «Завдяки мультифункціональності простору, мистецтво будь-якої концептуальної спрямованості сприймається комплексно, що підсилює емоційну складову глядацького сприйняття» [6]. Кожному їх проєкту відповідає інформаційна мапа із авторським контентом, якою можна скористатися, скануючи QR-коди.

Наукова новизна. Цифрові трансформації, що відбуваються в сучасному мистецтві, мають силу культурного та творчого потенціалів, необхідних для подальшого розвитку суспільства, формуючи новітній громадський простір. За допомогою нових творчих методів та підходів модернізуються сектори та галузі бізнесу, забезпечуючи сенс і почуття приналежності єдиному культурному середовищу.

Висновки. Багата культурна спадщина України та Європи, динамічні культурні та творчі галузі є частиною європейської ідентичності. Культурне самовираження та мистецтво можуть сприяти спільним цінностям, активній громадянській позиції, соціальній інтеграції та розвитку міжкультурного діалогу, а також створенню вільного, плюралістичного та різноманітного медійного середовища. Цифрові трансформації, що відбуваються у культурному та мистецькому просторі, повною мірою сприяють економічному розвитку держави, забезпечуючи економічне зростання, і тому є необхідними для майбутнього нації.

Література

1. Верховна Рада України Наказ № 784 від 09.09.2016 «Про затвердження Порядку обліку музейних предметів в електронній формі». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1478-16#Text (дата звернення: 25.10 2021).
2. Кабінет Міністрів України. Про затвердження середньострокового плану пріоритетних дій Уряду до 2020 року та плану пріоритетних дій Уряду на 2017 рік. URL: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KR170275.html (дата звернення: 25.10 2021).
3. Кабінет Міністрів України. Про затвердження плану пріоритетних дій Уряду на 2021 рік. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-zatverdzhennya-planu-prioritetnih-dij-uryadu-na-2021-s240321 (дата звернення: 20.10 2021).
4. Куценко С. Ю. Особливості використання інтернет-технологій у вітчизняній музейній практиці. Умань, 2017. 201 с. URL: http://surl.li/bexxh (дата звернення: 11.11. 2021).
5. Мистецька галерея «A-Gallery». URL: https://www.facebook.com/AGallery2014/ (дата звернення: 22.11.2021).
6. Мистецький комплекс «Artarea». URL: https://artarea.ua/ (дата звернення: 23.11 2021).
7. Прокопчук І. Ю. Вплив цифрових технологій на візуальні художні експерименти: від аналітики до мистецтва. Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (08-10 вересня 2021 р.), ХНТУ / за ред. Чепелюк О.В.* Херсон: ХНТУ, 2021. с. 34-38
8. Совгира Т. І. Принципи використання цифрових технології у культурно-мистецькій практиці. Культура і сучасність : альманах. № 1. Київ: Ідея принт, 2020. с. 39-42
9. Фьючер Медіа. (2019) URL: http://surl.li/bfchx (дата звернення: 27.11.2021).
10. Храмова-Баранова О. Л., Галенко А. В. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій, їх вплив на мистецтво і дизайн України. Гуманітарний вісник. № 27. Вип. 11. 2017. с. 82-87
11. Baca M. & Helmreich A. An international journal on images and their uses. *Visual Resources*. 29, № 1-2 (2013), p. 1-4 URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2013.761105 (дата звернення: 27.11.2021).
12. Byrkovych T., Varyvonchyk A., O. Kabanets, O. Kryzhanovskyi, A. Tsugorka International legal protection of works of fine art and the experience of Ukraine. Journal of Interdisciplinary Research 11/02-XX. p. 95-99. AD ALTA. 2021. URL: http://www.magnanimitas.cz/11-02-xx (дата звернення: 28.11.2021).
13. Culturespaces (2022). URL: https://www.culturespaces.com/en (дата звернення: 20.11.2021).
14. Dahlgren A. N. & Wasielewski A. (2021). Cultures of Digitization: A Historiographic Perspective on Digital Art History URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2021.1928864?src= (дата звернення: 20.11.2021).
15. Drucker J. (2013). «Is There a 'Digital' Art History?» Visual Resources 29, № 1–2, p. 7.
16. Digital Museum Lab (2022) URL: https://museum-id.com/not-try-museum-lessons-learned-digital-museum-lab/ (дата звернення: 12.01 2022).
17. Holly M. A. Panofsky and the Foundations of Art History (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984), p. 25.
18. L'Atelier des Lumières (2022). URL: http://surl.li/bfchu (дата звернення: 12.01.2022).
19. Wren H. (2020). What is digital transformation? Definition, examples & importance. URL: https://www.zendesk.com/blog/digital-transformation/ (дата звернення: 12.01. 2022).

References

1. The Verkhovna Rada of Ukraine. Order of 09.09.2016 № 784 «On approval of the Procedure for registration of museum objects in electronic form». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1478-16#Text [in Ukrainian].
2. The Cabinet of Ministers of Ukraine. On approval of the medium-term plan of priority actions of the Government until 2020 and the plan of priority actions of the Government for 2017. URL: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KR170275.html [in Ukrainian].
3. The Cabinet of Ministers of Ukraine. On approval of the Government's priority action plan for 2021. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-zatverdzhennya-planu-prioritetnih-dij-uryadu-na-2021-s240321 [in Ukrainian].
4. Kutsenko S. Yu. (2017). Features of the use of Internet technologies in domestic museum practice. Uman. 201 p. URL: http://surl.li/bexxh [in Ukrainian].
5. Art Gallery «A-Gallery». URL: https://www.facebook.com/AGallery2014/ [in Ukrainian].
6. Art complex «Artarea». URL: https://artarea.ua/ [in Ukrainian].
7. Prokopchuk I.Y. (2021). Influence of digital technologies on visual art experiments: from analytics to art. Sociocultural trends in the development of modern design and art. *Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference (September 8-10, 2021), KhNTU /* ed. Chepelyuk O.V. Kherson: KhNTU. pp. 34-38 [in Ukrainian].
8. Sovgira T.I. (2020). Principles of using digital technology in cultural and artistic practice. Culture and modernity: an almanac. № 1. Kyiv: Idea print, pp. 39-42 [in Ukrainian].
9. Future Media. (2019). URL: http://surl.li/bfchx [in Ukrainian].
10. Khramova-Baranova O.L., Galenko A.V. (2017). Development of digital computer technologies, their impact on art and design of Ukraine. *Humanitarian Bulletin.* № 27. Issue. 11. pp. 82-87
11. Baca M. & Helmreich A. (2013). An international journal on images and their uses. Visual

Resources. 29, № 1-2 pp.1-4 URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2013.761105 [in English].

12. Byrkovych T., Varyvonchyk A., Kabanets O., Kryzhanovskyi O., Tsugorka A. (2021). International legal protection of works of fine art and the experience of Ukraine. *Journal of Interdisciplinary Research.* 11/02-XX. AD ALTA*:* pp. 95-99. URL: http://www.magnanimitas.cz/11-02-xx [in English].

13. Culturespaces (2022). https://www.culturespaces.com/en [in English].

14. Dahlgren A. N. & Wasielewski A. (2021). Cultures of Digitization: A Historiographic Perspective on Digital Art History URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2021.1928864?src= [in English].

15. Drucker J. (2013). «Is There a Digital Art History?» *Visual Resources* 29, № 1-2. [in English].

16. Digital Museum Lab (2022) URL: https://museum-id.com/not-try-museum-lessons-learned-digital-museum-lab/[in English].

17. Holly M. A. (1984). Panofsky and the Foundations of Art History. Ithaca, NY: Cornell University Press. [in English].

18. L'Atelier des Lumières (2022). URL: http://surl.li/bfchu [in English].

19. Wren H. (2020). What is digital transformation? Definition, examples & importance. URL: https://www.zendesk.com/blog/digital-transformation/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2022
Отримано після доопрацювання 12.02.2022
Прийнято до друку 19.02.2022

УДК 7.03 (4-15):749.1-044.972
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257453.

Цитування:
Босий І. М., Брижаченко Н. С. Меблеве мистецтво: історичний досвід створення комбінованих багатофункціональних об'єктів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2022. № 1. С. 78-84.

Bosyi I., Bryzhachenko N. (2022). Furniture art: the historical experience of combined multifunctional objects creation. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 78-84 [in Ukrainian].

Босий Іван Михайлович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-8656-0604
Брижаченко Наталя Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології
Сумського державного
педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-7322-1291
bryzhachenko@gmail.com

МЕБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД СТВОРЕННЯ КОМБІНОВАНИХ БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ

Мети роботи полягає у висвітлені історичного досвіду створення комбінованих багатофункціональних меблів-трансформерів та виокремленні основних прийомів поєднання декількох функцій в одному предметі меблевого мистецтва. **Методологія** роботи базується на застосуванні низки теоретичних методів пізнання: аналіз, порівняння, аналогія, абстрагування та узагальнення. Методи аналізу та порівняння були застосовані в процесі розгляду еволюції меблів-трансформерів на прикладі історичних прототипів. Порівняння художніх засобів обробки поверхонь, особливостей конструктивних елементів та характерних рис формоутворення дозволив ідентифікувати деякі історичні зразки меблів-трансформерів, які були знайдені в електронній мережі без зазначення дати або країни виготовлення. Методи дослідження по аналогії та абстрагування було застосовано для виявлення прийомів формування комбінованих меблів-трансформерів. Метод узагальнення було використано для підведення підсумків роботи. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні історичного досвіду створення комбінованих багатофункціональних меблів та визначенні провідних прийомів створення комбінованих об'єктів. **Висновки:** в результаті дослідження виявлено, що у меблевому мистецтві основними прийомами поєднання декількох функцій в одному предметі є: 1) імплементація у масштабний об'єкт додаткових невеликих функціональних блоків; 2) рівноцінне сполучення двох утилітарних предметів в одному об'єкті; 3) множинна комбінація рівнозначних функціональних блоків в єдину форму.

***Ключові слова*:** меблеве мистецтво, меблі-трансформери, історичні прототипи меблів, системи трансформації.

***Bosyi Ivan**, Ph.D. (Candidate of Art History), senior lecturer at the Department of Environmental Design in Kharkiv State Academy of Design and Arts; **Bryzhachenko Natalia**, Ph.D. (Candidate of Art History), Senior Lecturer of the Department of Fine Arts, musicology and culturology of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*

Furniture art: the historical experience of combined multifunctional objects creation

The purpose of the article is to highlight the historical experience of creating combined multifunctional furniture-transformers and to reveal the main methods of combining several functions in one object of furniture art. **The methodology of this work** is based on the application of a number of theoretical methods of scientific research: analysis, comparison, analogy, abstraction, and generalization. Methods of analysis and comparison were used in the process of considering the evolution of furniture-transformers on the example of historical prototypes. The comparison of artistic means of surface treatment features of structural elements and characteristics of shaping allowed identifying some historical examples of furniture-transformers that were found in the electronic network without specifying the date or country of manufacture. To identify the main methods of combined furniture-transformers formation have been applied such research methods use analogy and abstraction. To summarize the results of the work it was used the generalization method. **The scientific novelty** of the work consists in summarizing the historical experience of

©Босий І. М., 2022
©Брижаченко Н.С., 2022

combined multifunctional furniture creation and defining the leading methods of combined objects formation. **Conclusions**: the results of the research support the idea that in furniture art the main methods of the combination of several functions in one subject are: 1) the implementation of additional small functional blocks in a large-scale object; 2) the equal combination of two utilitarian objects in one object; 3) the multiple combinations of equivalent functional blocks into a single form.

Key words: furniture art, furniture-transformers, historical prototypes of furniture, transformation systems.

Актуальність теми дослідження. Концепція поєднання в одному предметі меблів декількох функціональних об'єктів, що з'явилась у XVI ст. та набула популярності в період з XVII по XIX ст., досі залишається затребуваною. Означена тенденція прослідковується при організації житлового простору багатоквартирних комплексів, у яких спостерігається нестача вільного місця. Сьогодні тенденція щодо впровадження комбінованих меблів-трансформерів у предметно-просторове середовище житлового призначення особливо актуалізувалась зі зростанням дистанційної форми роботи та навчання, коли люди знаходяться вдома та потребують наявності облаштованого функціонального місця для реалізації своїх професійних потреб. При відсутності достатньо вільного простору означену проблему можна вирішити за допомогою впровадження комбінованих меблів-трансформерів. У цьому аспекті для сучасних дизайнерів необхідним є дослідження не лише сучасних прикладів меблів, а й аналіз історичних прототипів таких об'єктів, де були розроблені різноманітні комбінаторні поєднання та винайдені оригінальні конструктивні рішення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ретроспективний аналіз літературних джерел, присвячених огляду історичних прототипів багатофункціональних меблів-трансформерів, свідчить про те, що дане питання було розглянуто лише фрагментарно, в якості окремих пунктів у літературі з загальної історії розвитку дизайну меблів. До авторів, що досліджували конструктивно-функціональні та художньо-естетичні особливості об'єктів меблевого мистецтва відносяться: Б. Дод [4], Е. Колле [3], Д. Міллер [5], Л. Шансон [2] та ін. Серед європейських досліджень, присвячених сучасним меблям-трансформерам, необхідно відмітити роботу Ф. Нессер, в якій розглянуто питання впровадження багатофункціональних меблевих об'єктів як необхідного компоненту організації житлового простору малозабезпечених верст суспільства [6]. В означеній роботі зосереджено увагу на доцільності, ергономічності, економічності та утилітарності сучасних меблів-трансформерів. Аналогічну проблематику було розкрито у науковій розвідці С. Тахмаціду [7], де проаналізовано виключно розкладні меблі, зокрема окреслено варіативність їх конструктивних рішень.

Аналіз останніх публікації свідчить, що в сучасному науковому дискурсі більш розповсюдженими є дослідження досвіду створення меблів-трансформерів періоду кінця XX – початку XXI ст. Натомість аналітичний огляд історичних прототипів означених об'єктів надає можливість не лише дослідити еволюцію меблевого мистецтва, а й виявити прийоми створення меблів-трансформерів, віднайти оригінальні конструктивні рішення, виразні прийоми декорування та художньо-естетичні засади, що можуть стати основою для нових розробок в сучасному дизайні меблів.

Мета статті – висвітлення історичного досвіду створення комбінованих багатофункціональних меблів-трансформерів та виокремлення основних прийомів поєднання декількох функцій в одному предметі меблевого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Дослідження історичних прототипів меблів-трансформерів дає можливість стверджувати, що комбіновані багатофункціональні об'єкти меблевого мистецтва формуються на основі комплексного застосування чотирьох провідних принципів трансформації: 1) розкладання/складання;
2) розсування/стиснення; 3) сегментарний поворот окремих елементів загальної форми об'єкту; 4) поєднання/роз'єднання складових елементів форми [1]. Одночасне застосування зазначених принципів трансформації дозволяє створювати багатофункціональні об'єкти-контейнери, які оснащені розкладними, розсувними та поворотними системами трансформації.

Комбіновані меблі-трансформери складаються з кількох функціональних блоків, по-різному поєднаних між собою та з можливостями переміщення складових елементів таких об'єктів. До комбінованих меблів-трансформерів можна віднести: комбіновані шафи, кабінети та письмові столи-

бюро, туалетні столики та столи для рукоділля, комбіновані крісла-сходи.

Комбіновані шафи, письмові столи-бюро та кабінети виникли й розвивались паралельно. В основі механічного автоматизму комбінованих шаф лежить два види розсувної трансформації − ковзання та поворот.

Першими історичними прототипами комбінації розсувних та розкладних систем трансформації в меблях були об'єкти часів Відродження: кассоне, скриня, посудна шафа й секретер [2, 74-77]. Проте, якщо у XVI ст. тенденція до комбінування різних систем трансформації тільки розпочиналась, то у XVII ст. вона набула розповсюдження при створенні елітарних об'єктів інтер'єру.

В означений період одним з найбільш поширених видів меблів, у якому поєднувались розсувні та розкладні системи трансформації, став кабінет, що оснащувався великою кількістю прихованих шухляд та висувних елементів. Основним прийомом трансформації такого об'єкту є зміщення окремих елементів форми, які були застосовані для створення чисельних шухляд і включення в загальну структуру різноманітних висувних площин. Така комбінація систем трансформації надала можливість створювати не лише об'єкти меблевого мистецтва, а й багатофункціональні предмети, які можуть застосовуватись як конторка для зберігання великої кількості документів, як форма для експозиції об'єктів колекціонування та як художньо-естетичний об'єкт предметно-просторового середовища. Аналіз історичних прототипів засвідчує, що Італія (Рис.1) була однією з провідних країн створення комбінованих об'єктів-трансформерів, проте, серед творів меблевого мистецтва XVII сторіччя цікавими є приклади меблів Німеччини, Великобританії (Рис.2), Нідерландів (Рис.3) та Франції.

Рис. 1. Кабінет. Італія. XVII ст.

Рис.2. Кабінет. Великобританія. XVII ст..

Рис.3. Кабінет. Нідерланди. XVII ст.

Необхідно зазначити, що трансформація об'єктів меблевого мистецтва західноєвропейських країн здійснювалась за схожою схемою – застосування розкладних систем трансформації в дверцятах, що закривають внутрішнє наповнення кабінету, та впровадження розсувних систем трансформації для створення висувних блоків. Конструктивна система західноєвропейських кабінетів має схожі риси. Такі об'єкти складались з двох блоків: нижньої частини – підставки та верхньої – функціонального блоку. Нижня частина кабінету являє собою підставку на точених або різьблених ніжках, які були з'єднані царгами. Основний функціональний блок, який встановлювався на зазначену підставку, було оснащено розкладними та розсувними системами трансформації. У переважній кількості у XVII ст. пропорції частин кабінету складали 1:2 або 1:1,5 (де перша частина є підставкою, а друга – функціональним блоком) [4, 75-89]. Спочатку кабінет був невеликим виробом, подібним скриньці, яка мала таємні шухлядки, сховані за декоративною обробкою. Такі вироби стали попередниками комбінованих механізованих шаф, що з'явилися в другій половині XVIII століття. Комплексне застосування розсувних та розкладних систем трансформації яскраво проявилось у розробках *шаф та*

різноманітних столів-бюро, які набули поширення у період рококо. Часи Просвітництва та культ жінки спричинили появу низки нових форм меблів, які були призначені, головним чином, для дам: секретер на високих ніжках з похило розташованою відкидною дошкою й безліччю потаємних відділень; картоньєрка; кутова шафа; жіночий письмовий столик; туалетний стіл з відкидним дзеркалом [5, 34-65]. Серед предметів корпусних меблів у період рококо визначальну роль відігравали *комоди та секретери*. Слово «комод» походить від французького «commode», що означає «зручний». За розумінням людей XVII–XVIII ст., ця форма меблів була уособленням зручності. Комод рококо, як правило, мав дві шухляди, а секретер став результатом раціональної, практичної комбінації комоду, письмового столу та кабінету. У XVIII столітті кабінет-секретер мав вигляд шафи з великою кількістю шухляд і спеціальних відділень для зберігання документів і цінностей. Відкидна фасадна стінка, що утворює при відкриванні робочу поверхню, утримувалася в горизонтальному положенні металевими кронштейнами, ланцюжками або дерев'яними висувними брусками. Продовженням означеної концепції стала шафа-бюро, що являла собою комбінацію письмового столу та книжкової шафи. Тут поєднувались комод у нижній частині, бюро – у середній, а верхня частина була виконана у вигляді шафи з полицями. Комбінація функцій зробила цей виріб особливо популярним і затребуваним. З'явилися різновиди цього виробу. Деякі не мали внизу комода, а у верхній частині містився туалетний столик із дзеркалом, укріпленим на шарнірі й з поворотом навколо горизонтальної осі. У деяких зразках у верхній частині замість книжкової шафи була шафа-вітрина для посуду або шафка з декоративними дверцятами з різьбленням або дзеркалом (Рис.4 – Рис.6) [2, 113-128], [5, 80-85].

Рис. 4. Шафа-бюро. Великобританія. XVIII ст.

Рис.5. Шафа-бюро. Фрагмент. Великобританія. XVIII ст.

Рис.6. Шафа-бюро. Італія. XVIII ст.

Розглядаючи комбіновані меблі, необхідно зазначити, що широке розповсюдження вони набули в період класицизму. Одним з найважливіших предметів обстановки стали *секретери* та *бюро з циліндричною кришкою* (Рис.7, Рис.8), які були оснащені механічними пристроями для зміни положення складових елементів. Механічні системи трансформації меблів найкраще виготовляли німецькі майстри. Цікава модель бюро-циліндра, що одержала поширення із середини XVIII століття, мала довгу стільницю під масивною кришкою циліндричної форми, що приховувала площину письмового столу. Єдиний механізм з'єднував циліндричну кришку і площину, яка, виїжджаючи вперед, змушувала відкриватись циліндричну кришку письмового столу. Зручність цих меблів підтверджується тим, що їх конструктивна система залишалась незмінною дуже довгий час [3, 50-58].

Одним із найвідоміших прикладів включення механізованих пристроїв у меблі є «механічне бюро Гамбса» (Рис.9). Такий об'єкт мав складну систему трансформації: при повороті ключа виїжджає пюпітр та відразу розкладається стільниця, висуваються шухлядки для письмового приладдя. При

натисканні на одну з невидимих кнопок у бронзовому медальйоні з'являється поличка для секретних паперів, потім внизу висувається підставка з паркетною підлогою й складним кріслом, оббитим зеленим оксамитом. Усі ці перетворення відбуваються під музику Моцарта, що виконується механічним органом, який знаходиться всередині бюро. Такі об'єкти-атракціони були розповсюдженими в XVIII–XIX сторіччях [5, 174-179].

Рис. 7. Бюро з циліндричної кришкою. Виготовлено для короля Людовіка XVI

Рис.8. «Bureau du Roi». Бюро для короля Людовіка XV. Жан-Анрі Резінер. Франція 1760 р.

Рис.9. Механізоване циліндричне бюро майстерні Г. Гамбса. 1795–1815 рр.

Масове розповсюдження багатофункціональних комбінованих меблів відбулося в Англії у другій половині XVIII століття, коли увійшли в моду меблі зі зручними перетвореннями: кутові шафи перетворюються в умивальні столики, туалетні столики й столики для рукоділля – у письмові столи тощо. Винахідники нових видів меблів приділяли особливу увагу поєднанню в одному виробі кількох різних предметів – стіл і стілець, стілець і бюро, стіл, шафа й стілець. Це робило створений новий предмет самодостатнім виробом-агрегатом.

Серед комбінованих меблів-трансформерів поширення отримали *туалетні столи*, які стали необхідними предметами інтер'єру у XVIII столітті. Вони проєктувалися з великим смаком і винахідливістю. Наприклад, французька модель туалетного стола «пудрез» була прямокутної форми із кришкою, розділеною на три відкидні секції. Кришка центральної частини туалетного столика піднімалась нагору й відкидалась назад. На її внутрішню поверхню, за допомогою шарнірів, прикріплювалось дзеркало в рамці. Така конструкція містилась на направляючих полозках, що дозволяло переміщувати раму з дзеркалом та встановлювати потрібний нахил поверхні. Бічні секції відкидались у сторони й ставали додатковими площинами та відкривали доступ до внутрішніх відділень столу [5, 70-79] (Рис.10, Рис.11).

Окрім цього, у другій половині XVIII століття поширення набули *столи для рукоділля*, переважна кількість яких складалась з високої підставки та невеликого поліфункціонального блоку, в якому застосовувались комбінації розкладних, розсувних та поворотних систем трансформації (Рис.12). Верхня частина означеного елементу найчастіше була оснащена розкладною системою трансформації – застосування петель, які дозволяли відкривати кришку та надавали доступ до внутрішнього устрою блоку. У його середині розташовувалась велика кількість ємностей для зберігання необхідного приладдя. У багатьох прикладах столи для рукоділля оснащувались регульованими системами трансформації – пюпітрами, які застосовувались для збільшення висоти та зміни куту нахилу п'ялець. Такі столи могли одночасно слугувати і ювелірною скринькою, і пюпітром для читання, підставкою для нот, столом для малювання і письма. У багатьох випадках столики для рукоділля оснащувались висувними площинами та ємностями [3, 94-98].

Рис. 10. Туалетний стіл. Ж.-Ф. Обен. Франція. XVIII ст.

Рис. 11. Туалетний та письмовий столик. Ж.-Ф. Обен. Франція. XVIII ст.

Рис.12. Стіл для рукоділля. Росія. XIX ст.

З появою окремих приміщень для зберігання книг виникла необхідність зручного доступу до полиць, розташованих на великій висоті, що зумовило появу *розкладних комбінованих сходів*. Вони складались із пласких сходів і опорної рами, що були з'єднані за допомогою шарнірів. Дослідження історичних прототипів меблів-трансформерів надало можливість стверджувати, що сходи часто вбудовували в стіл, стілець, крісло або табурет [4, 94-107]. Такі об'єкти-трансформери були побудовані на основі принципу сегментарного повороту та зміщення окремих елементів форми. Як правило, сходи були приховані всередині об'єкту, а коли в них виникала потреба, завдяки застосуванню простих поровотних механізмів, що кріпились на горизонтальну вісь, розкривали прихований функціональний блок.

Дослідження історичних прототипів комбінованих меблів-трансформерів надає можливість виокремити провідні прийоми поєднання декількох функцій в одному предметі: 1) імплементація у масштабний об'єкт додаткових невеликих функціональних блоків; 2) рівноцінне сполучення двох утилітарних предметів у одному об'єкті; 3) множинна комбінація рівнозначних функціональних блоків в єдину форму.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що на основі дослідження історичних прототипів комбінованих меблів-трансформерів було розглянуто цікаві конструктивні рішення та виокремлено основні прийоми поєднання декількох функцій в одному предметі. Означена практика є необхідною при створенні складних багатофункціональних об'єктів та розробці прогностичних концепцій формування житлового простору

Висновки**.** Історія меблів-трансформерів налічує десятки століть, і впродовж цього часу змінювались цільові установки і пріоритети в її розробці, включаючи не тільки раціональність та функціональність, але й цікавість перетворення форми об'єкту або створення вишуканого предмету меблевого мистецтва. При створенні означених предметів важливу роль відігравали технічне оснащення певного історичного періоду, естетично-художні смаки та уявлення про комфортабельність та доцільність експлуатації.

Якщо у XVII–XIX ст. створення складних багатофункціональних меблів-трансформерів було спрямоване на збільшення експлуатаційної варіативності окремого предмету та певну театралізацію (у механізованих об'єктах), то сьогодні такі рішення є необхідними для надання поліфункціональності предметно-просторовому середовищу малогабаритних житлових приміщень.

У XX сторіччі здобутки минулих епох у виготовленні комбінованих меблів-трансформерів стали основою для подальших розробок у цій галузі. Впровадження розкладних, розсувних та поворотних систем трансформації набуло широкого вжитку в дизайні меблів по всьому світу, а комбіновані меблі XIX сторіччя стали прототипами для багатофункціональних блоків-контейнерів, що набули широкої популярності у Японії та США. Починаючи з кінця XX сторіччя,

спостерігається світова тенденція до розробки різноманітних експериментальних концепцій у сфері формування мобільного житла, здатного до трансформації та самоорганізації. Відомі закордонні компанії (Panasonic, Belitec, Clei, Resource Furniture та ін.) фінансують дослідження інноваційного формування середовища життєдіяльності людини, ґрунтуючись на очікуванні якісних змін у побутовій культурі XXI століття. Прогностичні розробки в дизайні середовища втілюються в проєктних пропозиціях, основаних на принципах формоутворення меблів-трансформерів, що ініціює еволюцію меблевих технологій. Означені тенденції вказують на необхідність всебічного аналізу не лише сучасних дизайн-тенденцій, а й дослідження історичної спадщини минулих епох.

Література

1. Босий І.М. Принципи та прийоми трансформації меблів. Графоаналітична модель еволюції меблів-трансформерів. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* :*зб.наук.пр.* Х.: ХДАДМ,2018. № 1. С.7-16.

2. Chanson L. Traite d'Ebenisterie. *Vial,* 2005. 272 p.

3. Colle E. 500 Years of Masterpieces of Italian Furniture: Magnificence and Design. *Skira,* 2009. 272 p.

4. Daude B. Ebénisterie: Le meuble et sa structure. *Vial,* 2007. 176 p.

5. Miller J. Furniture - World Styles from Classical to Contemporary. *Dorling Kindersley*. 2010. 560 p.

6. Nasser F. Multifunctional furniture for underprivileged communities: a milestone in sustainable development. *Purdue University*. 2013. 117 p. URL: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=cgttheses (дата звернення: 01.04.2022)

7. Tachmatzidou S. Folding furniture: From design to production. *International Hellenic University. Thessaloniki. Greece*. 2019. URL: https://repository.ihu.edu.gr/xmlui/bitstream/handle/11544/29610/Dissertation_Folding_Furniture_SmaroTachmatzidou.pdf?sequence=1 (дата звернення: 03.04.2022)

References

1. Andriyashko Bosiy I.M. (2018). Pryntsypy ta pryiomy transformatsii mebliv. Grafoanalitychna model evoliutsii mebliv-transformeriv [Principles and practices of furniture transformation. The graphoanalytic model of the evolution of furniture-transformer]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: collection of scientific works*. Kharkiv: KSADA. No. 1. 7-16 [in Ukrainian].

2. Chanson L. (2005). Traite d'Ebenisterie. *Vial*. [in French].

3. Colle E. (2009). 500 Years of Masterpieces of Italian Furniture: Magnificence and Design. *Skira*. [in English].

4. Daude B. (2007). Ebénisterie: Le meuble et sa structure. *Vial.* [in French].

5. Miller J. (2010). Furniture - World Styles from Classical to Contemporary. *Dorling Kindersley*. [in English].

6. Nasser F. (2013). Multifunctional furniture for underprivileged communities: a milestone in sustainable development. *Purdue University*. URL: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=cgttheses (Accessed date: 01.04.2022) [in English].

7. Tachmatzidou S. (2019). Folding furniture: From design to production. *International Hellenic University. Thessaloniki. Greece*. URL: https://repository.ihu.edu.gr/xmlui/bitstream/handle/11544/29610/Dissertation_Folding_Furniture_SmaroTachmatzidou.pdf?sequence=1 (Accessed date: 03.04.2022) [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2022
Отримано після доопрацювання 25.01.2022
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 766:7.02 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257455.

Цитування:
Мельник О. Я., Штець Я. В. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 85-89.

Mel'nyk O., Shtets Y. (2022). Ukrainian folk motifs: the practice of application in children's book illustration of the twentieth century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 85-89 [in Ukrainian].

Мельник Оксана Ярославівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-1579-6705
o.melnyk@hotmail.com
Штець Яна Вікторівна,
студентка кафедри дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5020-2063
yana.shtets.dz.2020@lpnu.ua

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МОТИВИ: ПРАКТИКА ЗАСТОСУВАННЯ У ДИТЯЧІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ XX СТ.

Метою роботи є вияв та узагальнення композиційно-образних особливостей ілюстрацій українських художників XX ст. та конкретизація способів та засобів використання українських народних традиційних мотивів у структурі ілюстративного ряду дитячої книги. **Методологія** дослідження представлена загальнонауковими та спеціальними методами. При вивченні літератури та емпіричного матеріалу базовими стали методи аналізу, синтезу, порівняльний, емпіричний і системний методи. Для виявлення образних та композиційних характеристик використано метод композиційного аналізу, візуально-графічний, порівняльний та описовий методи. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному аналізі української дитячої книжкової ілюстрації XX ст. та вияві ключових способів формування її ідентичності за рахунок використання мотивів українського народного мистецтва. Розглянуто основні компоненти творення національного типу ілюстрації – змістовий (зміст формує магістральну тематичну лінію); образний (образ виявляється через персоніфікацію неживої природи, орнаментальну символіку, підкреслену національну приналежність героїв, регіональну своєрідність ландшафту), та формальний (форма визначається своєрідною композицією, колористикою та пластичною мовою).

Ключові слова: книга, ілюстрація, народне мистецтво, зміст, образ.

Mel'nyk Oksana*, Ph.D., associate professor of Department of Design and Architecture Basics Lviv Polytechnic National University;* ***Shtets Yana****, student of Department of Design and Architecture Basics Lviv Polytechnic National University*

Ukrainian folk motifs: the practice of application in children's book illustration of the twentieth century

The purpose of the article is to reveal and generalize the compositional and figurative features of illustrations by Ukrainian artists of the twentieth century and concretization of ways and means of using Ukrainian folk traditional motifs in the structure of the illustrative series of children's books. **The research methodology** is represented by general scientific and special methods. In the study of literature and empirical material, the basic methods were analysis, synthesis, comparative, empirical, and systematic methods. The method of compositional analysis, visual-graphic, comparative and descriptive methods were used to identify figurative and compositional characteristics. **The scientific novelty** of the work lies in a comprehensive analysis of Ukrainian children's book illustrations of the twentieth century and identifying key ways to form an identity through the use of motifs of Ukrainian folk art. The main components of creating a national type of illustration are considered - semantic (content forms the main thematic line); figurative (the image is manifested through the personification of inanimate nature, ornamental symbols, emphasized nationality of the heroes, regional originality of the landscape), and formal (the form is determined by the peculiar composition, color, and plastic language).

Key words*:* book, illustration, folk art, content, image.

©Мельник О. Я., 2022
©Штець Я.В., 2022

Актуальність теми дослідження. Упродовж останніх десятиліть у контексті інтенсифікації культурних взаємодій у мистецтвознавчому дискурсі все частіше фігурує проблематика вивчення та збереження національної ідентичності у різних мистецьких сферах. Дослідники визнають, що умовою збереження самобутності будь-якої культури та її подальшого розвитку є інтеграція її традиційних цінностей у сучасну глобальну культурно-мистецьку сферу. Однією з таких культурних цінностей вважаємо народне мистецтво як чинник розвитку етнічних традицій, виразник естетичних ідеалів нації. Охоплюючи музику, фольклор, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, воно відображає генетичний код народу, його розуміння краси та морально-етичних норм. Новий зацікавлений погляд до традиційного народного мистецтва як до явища, придатного до переосмислення у сучасних сферах творчої діяльності людини, зокрема у мистецтві книги, було звернено близько століття назад, а результати цієї інтерпретації можемо розглядати у контексті розвитку української книжкової ілюстрації протягом ХХ ст. Сьогодні, на початку ХХІ ст., у процесі вирішення художниками книги актуальних проблем образності та комунікації, звернення до надбань народного мистецтва як джерела натхнення та інтерпретація їх крізь призму сучасності дозволить зберегти власну ідентичність та сформувати нову якість сучасної дитячої ілюстрації у різних тематично-змістових конфігураціях.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом ХХ ст. дитяча книга та книжкова ілюстрація були об’єктом наукового інтересу багатьох дослідників. З позиції художньої образності дитячу книжкову ілюстрацію розглядають дослідниці М. Токар, О. Харченко [9; 11]. Проблематику видавничих процесів дитячої книги вивчає Е. Огар [6]. Комунікаційний аспект дитячої книги та освітньо-виховний потенціал ілюстрації розглядають Н. Вернигора, Ю. Федіна [2; 10]. Історико-книгознавчі аспекти розвитку дитячої книги висвітлює у своїх публікаціях Г. Корнєєва [3]. Загальну проблематику української книжкової графіки та ілюстрації ХХ ст. методично розглядають мистецтвознавці Н. Белічко, О. Лагутенко, Л. Соколюк [1; 4; 8]. Загалом, попри достатню висвітленість у науковому дискурсі теми української дитячої книги та ілюстрації, проблема використання народних мотивів у книжковій графіці практично не опрацьована, наявні ж дослідження більше стосуються творчості видатних художників-графіків. Зокрема, В. Семенюк розглядає інтерпретацію фольклорних мотивів у графічній творчості О. Кульчицької та Я. Музики [7]. Загальна ж картина використання мотивів народного мистецтва як певного річища розвитку української ілюстрації ХХ ст. залишається не вивченою. Емпіричною базою дослідження слугують українські дитячі ілюстровані книжки.

Мета роботи. Виявити та узагальнити художньо-образні особливості ілюстрацій українських художників ХХ ст. та конкретизувати практику застосування та інтерпретації традиційних мотивів та елементів народного декоративно-ужиткового мистецтва у графічній структурі дитячої книги.

Виклад основного матеріалу. Питання використання мотивів народного мистецтва у дизайні дитячої книги та в композиційно-образній структурі ілюстрації дозволяє вести мову про цілий комплекс понять, що у синтезі працюють на створення самобутнього національного типу ілюстрації. Цей комплекс складається з наступних компонентів: 1. змістова; 2. образна; 3. формальна. Відтак досліджуване нами явище ґрунтується на поєднанні цих компонентів: національної тематики, національно забарвлених образів та національної форми. При чому, найчастіше наявність у дитячій книзі двох останніх компонентів напряму залежить від змісту та тематики видання. Історично складена тематика україномовної дитячої книжки середини ХІХ ст. мала виховний характер та спрямовувалась на усебічний розвиток дитини, формування її духовного та патріотичного світогляду, організацію дозвілля через доступний за візуально-образними характеристиками та викладом інформації формат [3, 19]. У міжвоєнний період на початку ХХ ст. з’являються видання національно-релігійного тематичного спрямування у оформленні М. Бутовича, І. Іванця, О. Кульчицької, П. Ковжуна, П. Андрусіва, О. Куриласа, Л. Геца, Ю. Вовка, В. Цимбала, М. Фартуха та ін. У середині ХХ ст. для дитячої книжки були характерні майже всі жанри художньої літератури – казки, байки, легенди, вірші, пісні і оповідання. Тематичне розмаїття увиразнювало широку гаму художньо-образних характеристик ілюстрованого супроводу книжок [3, 20]. Водночас, коли мова йде, власне, про задекларовану вище національну форму та інтерпретацію мотивів народного мистецтва як

ключового фактору декларації національної ідентичності та самобутності – змістова компонента формує магістральну тематичну лінію – українське авторство, сюжет, персонажі та середовище.

Наступна важлива компонента – образ у дитячій книжковій ілюстрації. Він, на нашу думку, найкраще виявляється через візуальну форму наступних складових: 1. персоніфікація неживої природи; 2. орнаментальна символіка як повноцінний елемент ілюстрації; 3. підкреслена національна приналежність героїв твору; 4. регіональна своєрідність ландшафту.

1. Персоніфікація, олюднення природи – тобто надання об'єктам чи явищам природи людських якостей є поширеним прийомом фольклорної спадщини та релігійно-міфологічного світогляду українців. Цей вид метафори, трансльований через ілюстрацію в дитячій книзі демонструє зв'язок народного мистецтва із світоглядними пріоритетами наших предків, з важливістю таких понять, як сонце, земля, вода, об'єкти живої та неживої природи. Часто художньо-образна інтерпретація цих понять у ілюстративному середовищі книги демонструє наявність людських ознак, рис та почуттів, а взаємодія з головними героями книжки формує семантичну канву сюжету з візуально виразною етнокультурною характеристикою (В. Легкобит «Женчик, женчик, невеличкий», П. Гудин, Н. Кирилова «Жива вода», В. Мельниченко «Рукавичка»). Ця характеристика логічно визначає наступний підхід до формування образу – використання орнаментальних мотивів у ілюстрації, адже часто саме орнаментально-символічна канва допомагає вписати персоніфікований об'єкт у структуру ілюстрації.

2. Внесення орнаментальних мотивів у ілюстративне поле. Дуже часто для формування середовища чи персонажів із закладеною в них символікою ілюстратори використовують складне декоративне плетиво з традиційними орнаментальними мотивами творів ужиткового мистецтва, космогонічними мотивами, стилізованими зображеннями солярних знаків, зірок, родинного дерева тощо. Орнаментика становить важливу частину загальної композиції ілюстрованого видання. Декоративність та символічна мова народного орнаменту з його лаконічністю, логічною структурою, спроможністю виражати через пластику ліній та ритміку плям абстрактні універсальні поняття і явища знаходить на сторінках дитячої книги вдячне середовище для свого існування. Орнамент сприймається художниками як носій національного колориту, а його взірці, запозичувались та інтерпретувались з найрізноманітніших галузей народної творчості – писанки, вишивки, кераміки, різьби, витинанки тощо (В. Мельниченко «Ходи, сонку, в колисоньку», В. Ковальчук «Кіт Мартин», «Буквар»). Наповнюючи тло та деталі ілюстрації, візуально поєднуючи постаті героїв, елементи живої та неживої природи, середовище, орнамент увиразнює етнографічний регіон, посилює цілісність розповіді, збагачує художню мову ілюстрації.

3. Наступний аспект – увиразнення національної належності у образах головних героїв. У ілюстраціях ХХ ст. це візуальне увиразнення було передбачуваним та буквальним. Найпростіший та традиційний метод такої артикуляції – використання мотивів народного мистецтва при формуванні персонажів та їх оточення. Засобом виразності у цьому випадку виступає український національний одяг або його елементи. Ілюстратори зображають головних героїв книги: людей, казкових звірів, об'єкти неживої природи (вітер, сонце, дерева) у вишитих сорочках та елементах національного строю різних регіонів України, в плахтах, хустках, вінках зі стрічками, в коралях та намисті, шароварах, брилях тощо. Тут же використовуються предмети побуту, характерні для певних етнографічних регіонів – дзбанки, глеки, полумиски, макітри, куманці; предмети інтер'єру – сволок, скрині, мисники, килими, розписані печі тощо (В. Мельниченко «Рукавичка», «Кривенька качечка», А. Гілевич «Ясоччина книжка», В. Голозубів «Два півники», «Сорока-Білобока»).

4. Своєрідність ландшафту. В обставинах, у яких живуть та діють головні герої використовуються особливості українського пейзажу та елементи традиційного побуту (білі хати під солом'яною стріхою, тин, мальви, соняшники, тополі, дуб, калина, вітряки) (В. Мельниченко «У бобра добра багато», «Читанка», В. Ковальчук «Росте хлоп'я, мов кущ малини», І.-В. Задорожний «Кирило-Кожум'яка»).

Отже, розглянуті змістовий та образний аспект у ілюстрації доповнюються останнім, неодмінним компонентом будь-якого мистецького твору – художньою формою. Існування форми уможливлюють наступні складові: композиція; колористика; пластична мова. Композиційна складова часто є однією з вирішальних при сприйнятті ілюстрації. Змістовно-вартісні, глибокі

ілюстрації, створені різними художниками у різній стилістиці захоплюють та запам'ятовуються глядачу саме завдяки чіткій композиційній побудові. У ілюстраціях ХХ ст. зустрічаємо як слідування загальноприйнятим канонам композиційної побудови (відкритої чи закритої з урахуванням пропорцій, статичної чи динамічної будови, ритму, контрасту тощо), так і прагнення вийти за їх межі та використовувати вільні авторські композиційні прийоми. Композиція, що відповідає індивідуальним творчим пошукам художників, здатна викликати різноманітні асоціації, почуття та емоції. У композиції ілюстрації важливі усі деталі – маса предметів та образів, їх розташування на площині, виразність силуетів, ритмічні чергування ліній та плям, способи передачі простору та загальна точка споглядання зображуваного, загальний колорит тощо. За допомогою спеціальних засобів побудови – багатопланової композиції, дублювання елементів тощо художник досягає передачі руху та плину часу в межах сторінки. Ритм елементів, напрямків та розмірів, чергування фактурних і текстурних площин, контраст організовують ілюстрацію. Загалом, композиції, побудовані за мотивами творів народного мистецтва часто тяжіють до симетрії, замкнутості простору, контрастності та динаміки. Так, дослідник Г. Міщенко вказує на симетричність та центричність як характерну рису композиції народного твору [7, 17]. Така композиційна особливість притаманна ілюстраціям В. Ковальчук, І. Задорожної, С. Караффи-Корбут, І. Легкобита. Невід'ємною особливістю композиції народної картини Г. Міщенко вважає «виокремлення найістотнішого» та відмову від другорядного деталювання. Такі риси притаманні ілюстраціям І. Легкобита, Ю. Юдіної, М. Приймаченко. Замкнена композиція найчастіше використовується у ілюстраціях С. Караффи-Корбут, В. Мельниченко, В. Голозубова. Персонажі зображені у фас та виявлені з-поміж іншого за допомогою чітких контрастів кольору, тону, форми, напрямку та руху.

Колір є також важливим елементом для формального вирішення ілюстрації. Дослідниця Л. Соколюк вказує на насиченість та яскравість колориту як характерну рису національної української форми [8, 53]. У колористиці національна своєрідність може бути виявлена завдяки використанню чистого кольору і контрастного зіставлення кольорових площин. Енергетично насичений колір створює колорит, подібний до колориту українських народних розписів, вишивки чи писанки. Його локальність та акцентованість надають змоги чітко та лаконічно виявляти зображувані образи, прості й зрозумілі, додають емоційності й експресивності. Яскраві приклади із використанням колористичного коду українського традиційного мистецтва бачимо у ілюстраціях В. Мельничук, С. Караффи-Корбут, В. Голозубова, А. Базилевича.

Цілий діапазон стилів охоплює і пластична мова дитячої ілюстрації, зокрема: реалістична мова (твори О. Кошель, Г. Тульчевська, М. Стрітченко, К. Штанко, К. Лавро); творча інтерпретація світу за допомоги декорування та орнаментування найрізноманітніших елементів композиції – неба, простору, ландшафту (ілюстрації В. Ковальчук, В. Мельничук, В. Голозубов, С. Караффа-Корбут); імітація та використання традиційних естампних технік (А. Базилевич, С. Караффа-Кобрут, Г. Якутович, М. Старілат, О. Мартинець); звернення до народного примітивного мистецтва (М. Приймаченко, І. Легкобит); експресивне трактування образів (І. Денисова, С. Караффа-Корбут, О. Яблонська).

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі української дитячої книжкової ілюстрації ХХ ст. та вияві ключових способів формування ідентичності шляхом використання мотивів українського народного мистецтва.

Висновки. Сьогодні у процесі вирішення ілюстраторами актуальних проблем образності та комунікації, звернення до надбань народного мистецтва як джерела натхнення та інтерпретації їх крізь призму сучасності дозволяє сформувати нову якість сучасної дитячої ілюстрації. Художники не керуються єдиним чітко встановленим алгоритмом, а діють творчо, використовують різноманітні засоби, композиційні та технічні прийоми. Часом, сама техніка, настроєвість наділяє їх ознаками національної форми. Останній, на нашу думку, притаманні стилізація, декоративність, площинність, монументальність, яскравість колориту, симетричність і центричність композиції. Книжкова ілюстрація, звернена до традицій української культури передає національну енергетику та автентичні джерела натхнення, проте декларує не етнографічну буквальну стилізацію, а творчу інтерпретацію через авторське трактування змісту, образу та форми. Виявлено, що зміст формує магістральну тематичну лінію – українське

авторство, сюжет, персонажі та середовище; образ виявляється через персоніфікацію неживої природи, орнаментальну символіку, підкреслену національну приналежність героїв, регіональну своєрідність ландшафту; форма визначається композицією, колористикою, пластичною мовою.

Література

1. Белічко Н. Українська книжкова графіка 50–70-х років XX ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2003. Вип. 8. С. 126–141.
2. Вернигора Н. Книга для дитячої аудиторії: комунікаційний аспект. *Комунікаційні стратегії сучасної школи : всеукраїнська наук.-практ. конф.* м. Київ, 27-28 листоп. 2015 р.
3. Корнєєва Г. Тематичний розвиток українських дитячих книжок, виданих у Східній Галичині (ІІ пол. XIX – поч. XX ст.). *Вісник книжкової палати.* 2003. №9. С.18-22.
4. Лагутенко О. *Українська графіка першої третини XX століття.* Київ : Грані-Т. 2006. 240 с.
5. Міщенко Г. Що таке національна форма. Стаття друга. *Образотворче мистецтво.* 1997. № 3-4. С. 16-19.
6. Огар Е. Дитяча книга: проблема видавничої підготовки : навч. посіб. Львів : Аз-Арт, 2002. 159 с.
7. Семенюк В. Інспірації фольклорних мотивів у графічній творчості Ярослави Музики та Олени Кульчицької. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2011. Вип. 22. С. 208-217.
8. Соколюк Л. Проблема національної форми в українському мистецтві та мистецтвознавстві XX століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв.* Харків, 2002. № 7. С. 51–59.
9. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Вип. 35. С.220-234.
10. Федіна Ю. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги. *Вісник інституту розвитку дитини.* 2014. Вип. 35. С. 119-124.
11. Харченко О. Дизайн оформлення української дитячої книги на прикладі казок. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв.* Харків, 2010. № 1. С. 146–149.

References

1. Belichko, N. (2003). Ukrainian book graphics of the 50-70s of the twentieth century. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy. Vol. 8 [in Ukrainian].
2. Vernyhora, N. (2015). A book for children: the communication aspect. Komunikatsiini stratehii suchasnoi shkoly: vseukrainska nauk.-prakt. konf. [in Ukrainian].
3. Kornieieva, H. (2003). Thematic development of Ukrainian children's books published in Eastern Galicia (second half of the XIX - early XX centuries). Visnyk knyzhkovoi palaty. №9 [in Ukrainian].
4. Lahutenko, O. (2006). Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
5. Mishchenko, H. (1997). What is the national form. Article two. Obrazotvorche mystetstvo. № 3-4 [in Ukrainian].
6. Ohar, E. (2002). Children's book: the problem of publishing training. Lviv: Az-Art [in Ukrainian].
7. Semeniuk, V. (2011). Inspirations of folklore motifs in the graphic works of Yaroslava Muzyka and Olena Kulchytska. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. Vol. 22 [in Ukrainian].
8. Sokoliuk, L. (2002). The problem of national form in Ukrainian art and art history of the twentieth century. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv. Kharkiv. № 7 [in Ukrainian].
9. Tokar, M. (2018). Artistic and aesthetic features of children's book illustration. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. Vol. 35 [in Ukrainian].
10. Fedina, Yu.(2014). Educational potential of children's book illustration. Visnyk instytutu rozvytku dytyny. 2014. Vol. 35 [in Ukrainian].
11. Kharchenko, O. (2010). Design of Ukrainian children's book on the example of fairy tales. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv. Kharkiv. № 1 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2021
Отримано після доопрацювання 11.01.2022
Прийнято до друку 18.01.2022

УДК 792.021.024:687.03](477)“19”
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257456.

Цитування:
Несен І. І. Театральний ескіз в авангарді з погляду фактури (за матеріалами Анатоля Петрицького для балетів «Корсар» і «Червоний мак»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 90-95.

Nesen I. (2022). Theater sketch in the Avangard in view (based on materials by Anatoly Petritsky for ballets "Corsar" and "Red Poppy". National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 90-95 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9804-9659
inesen@dakkkim.edu.ua

ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕСКІЗ В АВАНГАРДІ З ПОГЛЯДУ ФАКТУРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АНАТОЛЯ ПЕТРИЦЬКОГО ДЛЯ БАЛЕТІВ «КОРСАР» І «ЧЕРВОНИЙ МАК»)

Мета статті спрямована на студіювання важливого моменту у комплексі завдань підготовки театрального костюму – його ескізне створення. В історичному розвитку ескіз строю у виставах українських театрів початково засвоїв загальновживані прийоми виконання. У роки поширення театрального авангарду в ескізах для формотворення особливих трактувань персонажів за візуальними вирішеннями застосовуються нові матеріали і фактури. Яскравим прикладом цьому є ескізи Анатоля Петрицького до двох балетів: «Корсар» (1927) і «Червоний мак» (1927). Важливі для дослідження обраної теми **методи** передбачають послідовний розгляд фактичних матеріалів у хронологічному і художньому контекстах. Перший підхід, що базується на культурно-історичному методі, дає можливість встановити головні характеристики ескізу театрального костюму у межах окремого історичного періоду. Історико-порівняльний метод дозволяє зіставити особливості підходів створення ескізів у часовій послідовності. Застосування формального методу розкриває особливі підходи мистців до створення візуальних змістів персонажів вистави. Наукова н**овизна** дослідження обумовлена системним аналізом найважливіших параметрів ескізу як образотворчого твору, спектру технічних прийомів, що вживались в українському авангардному театрально-декораційному мистецтві. **Висновки**. Аналіз технологічних прийомів, простежених у статті, дозволяє стверджувати, що у проєктах вистав першої половини 1920-х рр. А. Петрицьким вживались переважно усталені матеріали й графічні техніки. Експерименти з фактурами художник активізував в середині цього десятиліття, поєднуючи рисунок й аплікацію, використовуючи не лише різні ґатунки паперу, але й текстиль.

***Ключові слова*:** фор-ескіз, композиційний ескіз, фактура, колаж, крафт папір, супрематичний рисунок.

***Nesen Iryna**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management*

Theater sketch in the Avangard in view (based on materials by Anatoly Petritsky for ballets "Corsar" and "Red Poppy"

The purpose of the article is aimed to study an important aspect of the preparation of a theatrical costume - its sketch creation in a set of tasks. In the historical evolvement, the sketch of the costume in the performances of Ukrainian theaters firstly accommodated the commonly used methods of performance. During the years of spreading the theatrical avant-garde, there was a significant step forward in terms of using new materials and textures to form special interpretations of the characters for visual solutions. A striking example of this is Anatoly Petritsky's sketches for two ballets: Corsair (1926) and Red Poppy (1927). Important **methods** for the study of the chosen topic involve consistent consideration of factual materials in chronological and artistic contexts. The first approach, which is based on the cultural-historical method, makes it possible to establish the main characteristics of the sketch of a theatrical costume within a particular historical period. The historical-comparative method allows comparing the features of approaches to creating sketches in chronological order. The application of the formal method reveals the special approaches of artists to the creation of visual meanings of the characters of the play. **The novelty of the study** is due to the systematic analysis of the most important parameters of the sketch as a type of work of art, a set of techniques used

©Несен І. І., 2022

in the Ukrainian avant-garde theatrical and decorative arts. **Conclusions**. The analysis of the technological methods traced in the article allows us to state that in the projects of A. Petritsky's performances of the first half of the 1920s mostly established materials and graphic techniques were used. The artist intensified his experiments with textures in the middle of this decade, using drawing and applique to create an individual character, using not only different types of paper but also textiles.

Key words: fore-sketch, compositional sketch, texture, collage, kraft paper, suprematism drawing.

Актуальність теми дослідження. Важливість обраного питання для його вивчення базується на існуванні вкрай малої кількості знань про театральні фактури й матеріали у вітчизняній науці. Також не достатньо вивчена існуюча сьогодні джерельна база про способи створення театрального костюму в добу авангарду. В архівних і музейних збірках все ще існує велика кількість слабо структурованих й проаналізованих матеріалів. На сьогодні вузькі спеціальні дослідження, присвячені процесу й особливостям у створенні ескізу авангардного театрального костюму, по суті відсутні.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія питання зводиться до низки праць, присвячених загальним проблемам театрально-декораційного мистецтва або альбомних видань. На цьому тлі в останні десятиліття проблема статусу ескізу для сценічного вбрання була спеціально розглянута у статтях української театральної художниці і дослідниці Л. Ковальчук [3]. Нею, зокрема, було встановлено загальні параметри, важливі для створення образу – психофізика персонажу, його силует, комплексність, колорит, фактури [3, 64]. Однак питання ескізу вистав вітчизняного авангарду вона не торкалась.

Мета статті передбачає узагальнення параметрів ескізу у його універсальній сутності і морфологічній структурі. Основна увага автора зосереджена на виявленні спектру технологічних характеристик, які з'явились в ескізах 1920-х років.

Наукова новизна статті ґрунтується на всебічному, поетапному розгляді спектру прийомів, що їх використовував у своїй роботі А. Петрицький у процесі підготовки вистави.

Виклад основного матеріалу. У сучасному театральному процесі творення вистави, ескіз є обов'язковим етапом у поступі створення костюмів. Він – перший крок у формуванні цілісної візуальної характеристики героя. Першим етапом у цій роботі є *фор-ескіз* або ескізний лінійний рисунок майбутнього образу як творчий начерк. Доповненням йому є робочі, технічні ескізи. Третім рівнем у цій праці є *композиційний ескіз*. Він дозволяє театральним мистцям ретельно продумати розташування костюмованих груп на сцені за колористикою і формотворенням, значною мірою забезпечує виразність взаємодії, а, відтак, успіх вистави. Саме у композиційних ескізах художник розкриває своє бачення взаємодії персонажів із середовищем, сценографією, їх синтез у створенні загальної стилістики вистави. Тому для композиційних ескізів вкрай важливими є дрібні елементи костюму відповідної тематики або історичної епохи. Їх використання у різних строях для вистави створює відчуття розмаїття костюмів, дає початок драматургії. У підготовчих матеріалах до вистав 1910-х років це виразно проступало у графічних аркушах Олександри Екстер.

Сучасні дослідники і театральні художники зазвичай вважають якісний ескіз запорукою успіху у подальшій роботі з виготовлення костюму. До уваги тут беруться масштабність, гармонізація у загальному силуеті, пластика. Вже на етапі підготовки ескізу вбрання, мистці вдаються до різноманітних прийомів кодування образу героя – моделювання його фігури кольором, аксесуаром, зачіскою, манерою носіння, ходою. Ці маркери, відповідно, обумовлюють особливості характеру персонажу, його манеру тримати голову, характер ходи і рухів, внутрішній стан. При цьому на передній план можуть виступати опозиційні завдання – відтворення портретних характеристик або типізація й узагальнення. Означені підходи дозволили дослідникам стверджувати: «Театральний костюм, по суті, виступає фокусом усієї сценографії» [3, 236].

В антропологію вистави театральний ескіз як підготовчий етап у створенні костюму, залежно від країни, увійшов у різний час. У російській імперії перші зразки ескізів збереглися від доби натуралістичного театру. У їх створенні необхідними стали консультації науковців, з детальними коментарями про вигляд костюмів в історичному минулому і їх точне відтворення. Натуралістичний підхід у виготовленні ескізів костюмів відзначаємо у роботі харківського художника Сергія Васильківського над створенням ескізів і костюмів для нової вистави акторської трупи Панаса Саксаганського «Гандзя». У них – точне відтворення історичного крою, фактур, запровадження колекційних аксесуарів і

атрибутів. У подальшому розвитку українського театру виникла посада художника. Вона була запроваджена Миколою Садовським у його київській стаціонарній трупі. Тут художник Василь Кричевський створював свої ескізи для вбрання у стилістиці народного модерну, поєднуючи в єдине ціле історизм, плавну лінеарність й орнаментальність.

В історії розвитку театральних проєктів змінювались матеріали, що ними виконувались ескізи. У XVIII ст. їх писали олійними фарбами. У наступний період відбувся перехід митців до різних графічних технік, серед яких основне місце посіли різні типи олівців й акварель. До них з часом додавалася гуаш.

Технологічна традиція виконання ескізів для сценічних костюмів у добу авангарду (1910–1920-і рр.), що прагнув створення нової іконографії зображень, їх новаційних міфологем, а, відтак, цілковито нової картини світу, була радикально доповнена. Авангардний світ, означений дослідниками як «новеченто», сформував нову якість духовності, вільної від матеріальності у класичному розумінні цього поняття. Свіжі засоби формотворення, що прагнули деформацій, зсувів, розривів, призвели до створення образів, наділених новою цілісністю, енергією впливу, подібної до тієї, що виходила з творів архаїчного мистецтва, що ним тоді захоплювалось багато митців [5]. Водночас Василь Кандинський як один із теоретиків живопису авангарду розумів, що архаїчні творці мали зовсім інше наповнення душі, ніж сучасні йому, і протиставляв матеріалістичність суспільно ангажованого академічного мистецтва духовному, що володіло спонукальною силою, закладеною у «духовному трикутнику», який мав особливу творчу динаміку: «Духовний трикутник повільно рухається вперед і вгору» [2, 21]. Отже, матеріалістичний твір для художника був означений як предмет реалістичний, відтворений без фантазування. Тому не дивно, що у добу авангарду, коли було радикально змінено принципи творчості, театральний ескіз костюму почав динамічно розвиватися і набув помітної варіативності у своєму формотворенні, завданнях і фактурах. Тут намітилось використання нових матеріалів і технологій. Відчутним, насамперед, став потяг до блискучих фарб і сумішей, які забезпечували транспарантний і фосфоресцуючий ефекти, переливчастість, металевий блиск. «Шкурки» цих речовин мали нові фактури поверхонь і створювали особливий художній рух.

На початковому етапі в розвитку авангардної вистави ескізи театральних костюмів виконувались у поєднанні усталених і нових матеріалів, вживаних для графіки. Так, Олександра Екстер в ескізах до костюмів вистави «Ромео і Джульєтта» (1921) поєднувала гуаш з бронзою для підсилення ефекту випромінювання помаранчевого кольору (зображення постаті з кинджалом – *І.Н.*). Такі ескізи більше, ніж ті, що створювались художниками класичного театру, володіли якістю нематеріального для ока «шуму». Кольорові плями різної світлосили діяли тут як подразники.

В Україні у 1920-ті роки також відбувалися швидкі зрушення у характері підготовки вистави, обумовлені співдружністю режисера і художника, які перебували у постійному пошуку, здійснюючи динамічний експеримент як творчий акт. Змінилися й підходи в оформленні вистави. Перетворень зазнав не лише сценічний простір, але й об’ємність актора, який на кону набув нового характеру руху й метафоричності. Ці нові сутності на початковому етапі необхідно було відобразити у пласкому ескізі, показавши характер складних рухів і різноманітних (часом доцентрових або відцентрових – *І.Н.*) ритмів.

Пошуки модерних засад у галузі творення вистави відбувалися у багатовекторності і її внутрішніх зв’язках. Опанування нової форми пробудило до життя експерименти з фактурами, які прагнули активізувати фантазію глядача. У цей час основа художньої театральної фактури – імітація, коли одним матеріалом художники повністю або частково імітували інший. Символічна імітація стала додатковим чинником для створення художніх метафор. Захоплення цим прийомом не примусило українського театрального художника забути традицію, але дозволила актуальними засобами створити оновлену образність через досконалі знання матеріалів, їх властивостей і пошук можливостей грамотної імітації. Традиції тепер відтворюються новітніми способами. У формах театральних строїв – суб’єктивне переживання мистця. У технологічних підходах до створення ескізів певною мірою взаємодіяли і переплiталися зовнішні впливи, що йшли безпосередньо з Європи та власні художні відкриття. Розвиток авангардного ескізу для театрального костюму в Україні почав свій поступ на межі 1910–1920-х років.

Не дивлячись на певну ретардацію процесів у засвоєнні нових мистецьких концепцій, театральні практики тут розвивалися у пришвидшеному темпі і формували повноцінне життя вітчизняної вистави. На зміну натуралістичним зображенням прийшли умовність, нові технічні прийоми і методи. Увага до форми костюму у цей період набула нових ознак, що обумовлювалося, зокрема, активним доповненням теорій формального методу у театральному мистецтві [4]. Через форму виникав новий зміст образів або старий зміст отримував нову форму. Окрім цього, в ескізі українського авангарду відбувалися взаємодія кольору і змістів. На початку 1920-х років для виконання ескізів театральні мистці в Україні все ще традиційно вживають олівці або туш у поєднанні з аквареллю й гуашшю. Наступним кроком у поступі освоєння нових фактур стало активне вживання срібної або бронзової фарб як допоміжних. Одним із перших цей досвід у театральній практиці опанував А. Петрицький (1895–1964 рр.). Свідченням є окремі ескізи до вистав означеного періоду. Використання фосфорисцуючих матеріалів ним вживалось для образів різних фантастичних персонажів. Зокрема, у графічних аркушах до вистави «Вій» срібний колір маркує міфічних персонажів твору – Вія, марсіанина, підкреслюючи у такий спосіб їх позаземну, незвичайну природу. Срібне обличчя Вія на ескізі подібне до маски з прорізами для очей, носа і рота. Так само посрібленими у нього є й кисті рук.

Новий етап у його творчості почався в другій половині 1920-х років, коли митець здійснив свої етапні проєкти. Серед них важливе місце належить двом вітчизняний балетам – «Корсар» (1927) і «Червоний мак» (1927). Їх поява була не випадковою і обумовлена активізацією процесів створення в республіці оперно-балетних театрів у контексті десятої річниці радянської держави. Дещо раніше, у 1926 р. було створено Об'єднання українських державних оперних театрів Харкова, Києва й Одеси. Ініційовані московською владою, до УСРР приїхали для роботи столичні хореографи. Головним балетмейстером у Харкові в цей час став Володимир Рябцев. Він спільно з Асафом Мессерером і здійснив постановку балету «Корсар», запросивши художником А. Петрицького. В. Рябцев також виконав на прем'єрі одну з головних ролей – Ісаака Ланкедама.

Балет входить до групи класичних і відомий від 1856 р., коли його прем'єра відбулась у французькій опері. Балет у Харкові дебютував навесні 1927 р. У ньому А. Петрицький вирішив костюми відомого твору в цілковито новій формотворчій манері, застосовуючи в окремих графічних листах прийоми різних авангардних течій і напрямів. Про це свідчать ескізи до костюмів, що збереглися в колекціях Музею театрального, музичного та кіномистецтва України й збірці Центрального державного музею-архіву літератури та мистецтва України (ЦДАМЛМУ – *І.Н.*). На одному з маловідомих ескізів до образу шейха з ЦДАМЛМУ бачимо частину постаті (обличчя, руки і коричнева натільна туніка), виконану кольоровими олівцями. На цій основі складною аплікацією створено костюмований образ, позначений загальною геометризацією форм. Весь комплекс елементів стегнового одягу у ньому тримається на парі тонких наплічних чорних смуг, що підтримуються широким синім поясом. На червоні шаровари вдягнено потрійну спідницю. Її основа виконана з тонкої білої сітчастої тканини, приклеєної по нижньому краю чорною смугою. По верху коротший кулястий об'єм, клеєний з жовтих і блакитних фігурних елементів. З фрагментів жовтого паперу створено головний убір, схожий на корону і взуття на сірій смузі підошви. На різко випростаних у сторони руках постаті накинуто пари смуг, жовта з оранжевою (ліворуч) і блакитна з рожевою праворуч. Принцип компоновки фігурних фрагментів в ескізі відкрив нові можливості для умовної композиції [6, 2].

Петрицький А. Балет «Корсар». 1927. ЦДАМЛМУ. Ф. 237, Оп. 2. Спр. 5

У кубофутуристичній манері виконано ескіз Медори, вихованки І. Ланкедама грецького походження. Цей образ створено на перетині сучасного й класичного стилів. Сукня, змодельована асиметрично з

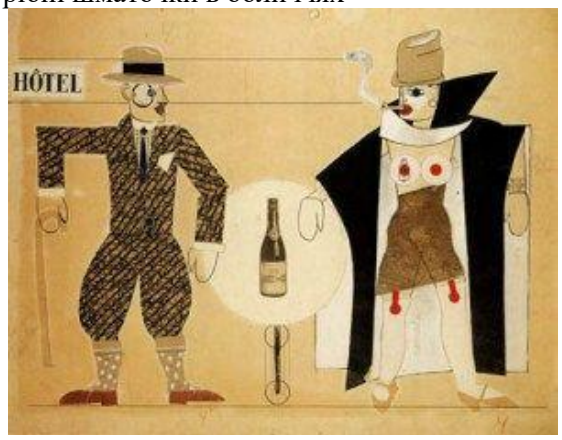
різнокольорових поперечних смуг коричневого, рожевого, зеленого і жовтого кольорів, доповнених ахроматизмом чорного й білого кольорів. Завдяки фронтальності й розгорнутості ракурс зображення в ескізі має обрис чотирикутника, увінчаний тюрбаном на тендітній дівочій голові. Цей образ, без сумніву, має алюзію з ар-деко у тогочасній моді.

Ще один балет «Червоний мак», прем'єра якого також відбулась у Державній опері (м. Харків) восени 1927 р., став одним із найбільш знакових проєктів в історії радянського балету, що з'явився одразу після головної версії у Малому театрі (Москва). В одному з перших інтерв'ю балетмейстер харківського проєкту Михайло Мойсеєв зауважив, що сучасна тематика цього панорамного твору, представленого у 24 епізодах триактної дії, обумовила його «не балетне оформлення», зокрема, в костюмах, а також застосування засобів кіно (передній план і діафрагму) [1, 5].

Українська версія балету з погляду театрально-декораційного оформлення і костюмів відзначалась неординарністю візуального вирішення всіх персонажів. Якщо московська вистава, створена художником українського походження Михайлом Курилком, подавалась на сцені як класичний твір, то українська мала яскраво виявлене обличчя авангарду. Розвинену структуру опозиційних персонажів, їх соціально-класову суть А. Петрицький виклав через вживання прийомів алогізму і деформації. Це засвідчують ескізи й фор-ескізи костюмів, збережені у різних колекціях. Принципово новим у них став принцип моделювання костюмованих постатей. Одним із найвідоміших тут є зображення пари китайських чорноробів-кулі у порту, зображених біля квадрата, що уособлює вантаж. Їх одяг змодельований А. Петрицьким з асиметричних деталей, переважно чотирикутників. У колірній партитурі переважає синій, значно менше червоного, що вводиться поодинокими деталями (наприклад, шийна пов'язка) і сірий. Графічні нюанси рисунку засвідчують, що усі деталі художник планував з'єднати поверхневими декоративними козловими швами. Асиметрично вирішений і загальний образ костюму – бачимо штани з холошвами різної довжини. На головах кулі вдягнуті коричневі мішки, виконані аплікацією з крафтового коричневого паперу. Окремі клеєні деталі мають додатковий абстрактний малюнок суп рематичного типу.

Петрицький А. Балет «Червоний мак». Кулі в порту. 1927. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Засобами поєднання гуаші й туші, олівців й аплікації вирішено й інші персонажі. Йдеться, зокрема, про поліцейського і «європейців». В образах європейців знаками подано негативний зміст (пляшка, цигарка, оголений жіночий торс з виставленими на огляд персами, гіперболізовані червоними колами), спостерігаємо деформації у подачі обох фігур. Срібна фольга тут вжита художником для укрупнення очей, ротів. Срібні шматочки в обличчях



Петрицький А. Балет «Червоний мак». Європейці. 1927. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

перегукуються зі срібним топом, створеним фарбою, в яку додано трачиння, що посилило шерехатість фактури одягу. У чоловіка сорочка, що виглядає з-під жакета, виконана з клаптиків газет з іноземним текстом, що також свідчить про урбаністичну ангажованість персонажу. Костюм поліцейського в іншому ескізі розкритий парою зображень – ззаду і спереду. Постать створена з великих фрагментів коричневого крафтового, наклеєного на основу, паперу. Рисунок одягу розліновано чорнографітним олівцем у пряму сітку і доповнено абстрактним рисунком, по типу супрематичного. Усі контури костюму прорисовані чорними лініями. У визначених

місцях крупними круглими парами показано гудзики сірого кольору. Пояс персонажа подано чорною смугою паперу. Лампаси на штанах – червоними смугами. На плечах однострою – прямокутники погонів. Взуття – сірі смуги підошви. З фрагментів сірого паперу виклеєно і шаблю [6, 2]. Написи біля окремих рисунків з персонажами до балету «Червоний мак» з чорнового альбому свідчать, що А. Петрицький вводив окремий елемент, продумуючи його майбутнє виконання в матеріалі для реального костюма. Свідченням цьому є парне зображення циркача (перед і зад) у костюмі, з ознаками національної китайської традиції, біля круглих елементів на головному уборі мають авторські написи «дзеркало» [7, 10].

Висновки. Уважно розглянувши підготовчі й образотворчі матеріали А. Петрицького до двох балетів («Корсар» і «Червоний мак»), що відбулися у Державній опері в 1927 р., можемо стверджувати, що в них було закладено базис для подальшого розвитку вітчизняного балетного костюму. Аналіз технологічних прийомів, застосованих А. Петрицьким в ескізах костюмів, дає підстави говорити, що упродовж 1920-х років художник посилено експериментував із фактурами. На цьому шляху в середині десятиліття він перебував на піку мистецьких пошуків, покликаних до життя ідеями авангарду. Для створення окремого образу персонажу в різних поєднаннях матеріалів вживалися рисунок й аплікація. Найулюбленішими у цей час для митця стали кольоровий папір і картон, крафтовий папір, а інколи текстиль. На цій основі сформувалась його власна манера трактування зображення як декоративної колірно-графічної системи. У побудові форм персонажів митець працював у контексті геометрії колірних плям, з'єднуючи їх контуром. У форфоресцуючі фарби додавав трачиння, ускладнюючи кольорову поверхню плям. Не боячись прийомів алогізму, він накладав декор на загальну структуру персонажів, вводячи у їх загальну архітектоніку дисонанс засобами контрасту, шукаючи нові системи композицій. Допоміжним засобом на шляху авангардного розкриття образу в окремих ескізах для А. Петрицького було вживання типографіки. Окрім взаємозв'язків образотворчого й технологічного потенціалу костюмного ескізу, А. Петрицький ствердив у ньому філософський контекст, зіставивши минуле і сьогодення, класичні жанри з модерними технологіями 1920-х років. Це зробило його ескізи актуальними для різних епох життя українського театру.

Література

1. До постановки балета «Червоний мак» в Харківській державній опері. Розмова з постановником М. Моїсеєвим. Нове мистецтво. 1927. № 27. С. 5.

2. Kandinsky Wassily. On the Spiritual in Art. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946. 153 p.

3. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. № 3. С. 233–239.

4. Несен І.І. Театральний костюм авангарду крізь призму формального методу. Мистецтво: метаморфози та дискурси/Art: metamorphoses and discourses: Матеріали наук. конф. (9–10 вересня 2021 р., НАКККіМ, м. Київ)/ред.кол.: В. Чернець (голова), І. Міщенко (відп. ред.) та ін. Київ: ТОВ «Спринт-Сервіс», 2021. С. 64–67.

5. Roggioli Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1968. 250 p.

6. ЦДАМЛМУ Ф. 237. Оп. 2. Спр. 5. 2 арк.

7. ЦДАМЛМУ Ф. 237. Оп. 2. Спр. 110. 27 арк.

References

1. Before the staging of the ballet "Red Poppy" at the Kharkiv State Opera. Conversation with the director M. Moiseev. (1927). New art. 27. p. 5 [in Ukrainian].

2. Kandinsky, Wassily. (1946). On the Spiritual in Art. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. 153 p. [in English].

3. Kovalchuk, L. (2010). Theatrical costume is an important component of the artistic image of the play. Current issues of art practice and art history. 3. pp. 233–239 [in Ukrainian].

4. Nesen, I.I. (2021). Theatrical costume of the avant-garde through the prism of the formal method. Art: metamorphoses and discourses: Papers of the science conf. (September 9-10, 2021, NAMSCaA, Kyiv), ed.: V. Chernets (chairman), I. Mishchenko (ed.) And others. Kyiv: Sprint Service. pp. 64–67 [in Ukrainian].

5. Roggioli, Renato (1968). The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University. 250 p. [in English].

6. CSAMLAU. F. 237. Op. 2. Spr. 5. 2 p. [in Ukrainian].

7. CSAMLAU. F. 237. Op. 2. Spr. 110. 27 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.12. 2021
Отримано після доопрацювання 17.01.2022
Прийнято до друку 24.01.2022

УДК 79.01/09 +75
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257458.

Цитування:
Чумаченко О. П. Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX-XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 96-100.

Chumachenko O. (2022). Wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the fine arts of Ukraine in the XX-XXI centuries. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 96-100 [in Ukrainian].

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології, докторантка
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7803-9181
chumachenko10@ukr.net

ВЕСІЛЛЯ ЯК ФОРМА ОБРЯДОВО-РИТУАЛЬНОГО «ENTERTAINMENT» В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ XX-XXI СТОЛІТТЯ.

Мета роботи – розглянути весілля як форму обрядово-ритуального «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX-XXI століття. **Методологія** дослідження полягає у використанні герменевтичного методу в аспекті інтерпретації весілля як форми обрядово-ритуального «entertainment» в роботах українських художників XX–XXI століття та як засобу збереження національного культурного коду і українських народних традицій; аналітичного методу – для визначення теоретичних засад дослідження весілля як форми обрядово-ритуального «entertainment» в роботах Г. Акішиної, Г. Вербицького, М. Гуйди, Т. Данилича, Е. Нейман та інших українських художників XX -XXI століття. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше розглянуто весілля як форму обрядово-ритуального «entertainment» в роботах українських художників XX–XXI століття, як засіб збереження національного українського культурного коду і українських народних традицій. **Висновки.** Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» в роботах українських художників XX–XXI століття Ф. Кричевського, О. Кульчицької, М. Примаченко, Г. Акішиної, І. Вербицького, Г. Галаганова, М. Гуйди, І. Ілько та інших, займало особливе місце, не лише як обряд в системі сімейної обрядовості, а й як один із елементів збереження національного культурного коду, засіб трансляції і збереження українських народних традицій. У роботах, виконаних ц стилі примітивізму, реалізму, соцреалізму, віддзеркалюється весільні обряди як динамічне видовище, які несуть в собі магічний тип мислення, поєднуючи судини індивідуальної самосвідомості та колективного безсвідомого, зберігаючи народні традиції Галичини, Прикарпаття й Гуцульщини, які надбані численими поколіннями українців. Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» виступає не тільки як сюжетна тематика в образотворчому мистецтві України XX–XXI століття, художні виставки, art-проєкти, присвячені весільній тематиці в образотворчому мистецтві, самі виступають як «entertainment», оскільки супроводжуються відповідним перфомансом, який несе історичне змістовне навантаження відтворення українських національних традицій. Прикладом є виставка М.Онацька «Весілля на Полтавщині», яка супроводжувалась інтерактивною презентацію фрагменту весільного ритуалу за участі народного ансамблю української музики «Роксоланія».

Ключові слова: образотворче мистецтво, українські художники XX-XXI століття, «entertainment», весілля, обряд, ритуал, українські народні традиції.

***Chumachenko Olena**, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, National Academy of Culture and Arts Management*

Wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the fine arts of Ukraine in the XX-XXI centuries

The purpose of the article consists of considering a wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the fine arts of Ukraine of the XX-XXI centuries. **The research methodology** consists of the application of the hermeneutic method in the aspect of interpreting a wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the works of Ukrainian artists of the XX-XXI centuries, and as a way to preserve the national cultural code and folk traditions; analytical method - to determine the theoretical foundations of the study of the wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the works of G. Akishina, G. Verbitsky, M. Guyda, T. Danylych, E. Neuman and other Ukrainian artists of the XX-XXI centuries. **The scientific novelty** of the work is that the first time the wedding is considered as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the works of Ukrainian artists of the XX-XXI centuries, as a means of preserving the national Ukrainian cultural code and Ukrainian folk traditions. **Conclusions.** Wedding as a form of

©Чумаченко О. П., 2022

ceremonial-ritual "entertainment" in the works of Ukrainian artists of the XX-XXI centuries F. Krichevsky, A. Kulchytskaya, M. Primachenko, G. Akishina, I. Verbitsky, G. Galaganov, M. Guyda, I. Ilko, and others, occupied a special place, not only as a rite in the system of family rituals but as one of the elements of preserving the national cultural code, a means of transmitting and preserving Ukrainian folk traditions. The works made in the style of primitivism, realism, socialist realism reflect wedding ceremonies as a dynamic spectacle that carries a magical type of thinking, combining individual self-consciousness and the collective unconscious, preserving the folk traditions of Galicia, Carpathian, and Hutsulshchyna, acquired by numerous generations of Ukrainians. A wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" acts not only as a plot theme in the visual arts of the XX-XXI centuries, but also art exhibitions, art projects dedicated to the wedding theme in the visual arts, themselves act as "entertainment" since they are accompanied by a corresponding performance that carries the historical meaning of the revival of Ukrainian national traditions. An example is the exhibition of N. Onatsk "Wedding in Poltava region", which was accompanied by an interactive presentation of a fragment of the wedding ritual with the participation of the folk ensemble of Ukrainian music "Roksolania".

Key words: fine arts, Ukrainian artists of the XX-XXI centuries, "entertainment", wedding, ceremony, ritual, Ukrainian folk traditions.

Актуальність теми дослідження**.** Феномену «entertainment» в українському образотворчому мистецтві XX–XXI століття приділяли багато уваги, сюжетами картин ставали обрядово-ритуальні, агональні, мистецькі та балагані видовища, однак весілля як форма ритуально-обрядового «entertainment» займало особливе місце, не просто як обряд в системі сімейної обрядовості, а як один із елементів збереження національного культурного коду, засіб трансляції і збереження українських народних традицій, тому актуальність статті зумовлена інтересом до зображення весілля як обрядово-ритуальної форми видовища в роботах українських художників XX–XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню весілля як некалендарного родинного обряду приділяла увагу В. Ткаченко [11]; М. Пархоменко розглядала весілля як особисто-родинний обряд [8]; В. Борисенко розглядав весільну обрядовість як драму, що супроводжувалася іграми, музикою, танцями, співами, набуваючи характеру народного свята [4]. Багато уваги прикуто до самого феномену «entertainment» в полі зору українського мистецтвознавства в роботах К. Станіславської, Ю. Асєєва, Т. Касьян [10; 1; 6]. Тематика візуалізації весілля як обрядово-ритуальної форми «entertainment» в українському образотворчому мистецтві розглядалась частково, в 1970 році вийшла друком книга «Українське народне весілля в творах українського, російського та польського образотворчого мистецтва XVIII–XX століть», авторами-упорядники якої були Ю. Белічко, А. В`юник [3], де весілля розглядається як ціле драматичне видовище, де усі одночасно є і учасниками, і глядачами, зазначаються роботи Т. Шевченка, І. Соколова, К. Трутовського, М. Пимоненка, І. Їжакевича, Ф. Кричевського, О. Кульчицької, але переважно роботи дадуються XIX століттям. Ґрунтовних досліджень та навіть публікацій - стосовно зображення весілля як обрядово-ритуальної форми «entertainment» в роботах українських художників XX–XXI століття немає, тому як практичною джерельною базою дослідження були взяті за основу роботи М. Примаченко, М. Онацька, Г. Акішиної, Г. Вайсбурга, Г. Вербицького, Т. Данилича, М. Гуйди, І. Ілько, В. Кирилкова, Е. Неймана з зображенням весільної тематики.

Обряд, безперечно, не є ідеальним поняттям, не є догматом, а виступає відображенням самого життя, є унікальним культурним кодом, за допомогою якого зберігаються і передаються народні традиції. Обряд – це не вигадка або фікція, це цілком конкретна реальність, яка включає в себе елементи музичного, декоративно-ужиткового мистецтва. Починаючи з первісного суспільства, де магія, виражаючи себе за допомогою перших язичницьких обрядів, панувала над розумом людей, обряд вже ставав відповідним комплексом символічних дій, які в образній формі уособлювали значущі події в житті окремої людини чи первісного суспільства загалом. Протягом століть церква з успіхом використовувала обряди як форму задоволення потреб релігійного культу, в сучасній культурі обряд не втрачає своєї актуальності і розподіляються на календарно-виробничі обряди та родинні. До другої групи входить весільний обряд. М. Пархоменко, наприклад, пропонує розподілення обрядів на суспільно-громадські обряди, особисто-громадські обряди, особисто-родинні обряди [8].

Українське весілля як етнокультурний феномен розглядає в своєму дослідженні І. Щербіна, акцентуючи увагу на тому, що «…українське весілля є складовою народної культури, яке зберігає системно пов'язані між

собою всі три цінностні джерела – доетнічні (архетипні), етнічні й національні, яскраво розкриваючи «дух нації». Під час весільної обрядовості відбувається своєрідний процес передачі культурної інформації між поколіннями, що забезпечує самобутність етносу. У весільному обрядово-мистецькому комплексі міститься значний життєвий досвід українського народу, який передається художніми засобами» [14].

Весілля – це не просто відповідний обряд чи ритуал, а сповнене красою надзвичайне драматичне дійство, видовище, яке супроводжується хореографічними елементами, сумною або веселою музикою, пісеними композиціями, в ньому усі одночасно і учасники, і ті, хто його споглядає. У цьому видовищі, яке має обрядово-ритуальну формулу, зберіглися естетичні погляди нашої нації, поетичність світогляду, ліризм і урочиста святковість. Тому не дивно, що сюжет українського весілля знайшов своє відображення у роботах видатних українських художників XX–XXI століття.

На початку XX століття весілля як форму обрядово-риуального «entertainment» було зображено у роботах одного із засновників і першого ректора Української академії мистецтва Ф. Кричевського. В 1910 році в стилі реалізму була написанаа робота «Наречена», в якій Ф. Кричевський зобразив Христю Скубій з Полтавщини (ця дівчина стала прообразом дівчини на картині), що узагальнила основні риси національного характеру. Червоні і золотаві кольори лірично відображують святковий настрій, що панує у кімнаті, коли відбувається кульмінаційний момент – наречену готують до вінця.

Продовжує традицію зображення весілля як обрядово-ритуального формату «entertainment» українська художниця О. Кульчицька. Як справжню українку О. Кульчицьку приваблюють народні мотиви, де повністю у всій красі розкривається самобутність і характер українського народу. Починаючи з 1938 року, художниця працювала у Львівському музеї етнографії, де мала унікальну можливість дослідити попередні ескізи та створити власні ескізи і зразки національного вбрання, її приваблював орнамент, багато уваги вона приділяла костюмам Гуцульщини, гуцульським весільним обрядам, і, як результат, у 1943 році пише роботу «Гуцульське весілля», на якому ми можемо детально розглянути вбрання і візерунки вишивки.

Українська народна художниця в жанрі наївного мистецтва, лауреатка Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка М. Примаченко також приділяла увагу зображенню весільних сюжетів у своїй творчості. «Творчість Примаченко – це про магічний тип мислення, коли поєднуються судини індивідуальної самосвідомості та колективного безсвідомого. І мова не лише про міфологічні образи, а й про вербальний супровід до картин» [7]. У 1983 році художниця створює роботу «Українське весілля» в стилі примітивізму, де органічно поєднані жовті, блакитні та зелені кольори, наречені їдуть до дому, який символізує майбутнє щасливе життя.

Сюжет весілля як обрядово-ритуальної форми «entertainment» підхоплюють українські художники XX століття: український живописець і педагог, член Харківської організації Спілки художників України Г. Акішина, працюючи в станковому живописі, створила роботу «Сільське весілля» (1953); український художник Г. Вербицький, який віддавав перевагу акварельному живопису, у роботі «Весілля» (1990); український живописець І. Галаганов, працюючи у станковому живописі, написав картину «Шахтарське весілля» (1985); український художник-живописець М. Гуйда – у роботі «Кубанське весілля» (2001).

Цікаві роботи з весільною тематикою українського живописця Т. Данилича: «Весілля на Закарпатті» (1989), «Танець молодої» (2002), «Танок молодої» (2014), в яких уособлене життя карпатського народу, обряди етнічних груп Закарпатського регіону. Як зазначав Р. Сведерюк «…усі без винятку картини Данилича мають стабільну формулу пластики. Вона непорушна у великих багатолюдних сценах, де огром празного люду ніби усталює традиційні уявлення про зміст і характер народного життя» [9].

Надзвичайно чітко і оригінально показано обряд весілля в роботі українського живописця і монументаліста І. Ілька «Зустріч молодих» (1985), де на картині зображені наречена у червоно-білому вбранні і наречений у гуцульському одязі, які ось-ось збираються стати на весільний рушник. Про цю рідкісну роботу згадує Й. Баглай у статті «Той магічний світ мистецтва…: До 60-річчя від дня народження заслуженого художника України Івана Ілька» [2]; актуальною є і робота українського графіка і живописця, лауреата Волинської обласної премії імені Йова Кондзелевича В. Кирилкова – «Гуцульське

весілля» (2003), де акцентується увага на весільних традиціях Гуцульщини.

Тематика весілля як обрядово-ритуальної форми «entertainment» висвітлюється і українською художницею декоративного текстилю О. Крип'якевич-Цегельською у роботі «Гуцульське весілля» (1966); українською художницею У. Нейман у роботах «Ми – наречені» (1965), «Весілля» (1973); заслуженим художником України, педагогом О. Полтавець-Гуйдою у роботі «Весільні рушники» (2002); українським живописцем, Л. Пушкаш у картині «Верховинська наречена» (1965); народним художником України О. Садовським у роботі «Вдале одруження» (2015); українським митцем, народним художником України, яскравим представником школи реалізму А. Сорокою у роботі «Наречена» (2009); українським живописцем Ю. Вайсбургом, який працював в галузі станкового живопису, представником творчого стилю соцреалізм у картині «Весілля» (1970).

Неможливо оминути в контексті цього дослідження роботи народного художника України М. Біласа за тематикою гуцульского весілля. У його гобеленах «Гуцульське весілля» (Триптих), «Бойківське весілля» (Триптих), «Весільні ворота»; аплікаціях – «Бойківське весілля» (Диптих), «Гуцульське весілля» (Диптих); роботах «Бойківське весілля», «Гуцульське весілля» зображено не просто обряд, а динамічне видовище, в якому живе душа глибоких українських народних традицій Галичини, Прикарпаття й Гуцульщини.

Тематика весілля як обрядово-ритуальної форми «entertainment» в роботах провідних українських художників ХХ століття уособлює тенденцію збереження оригінальної культури, яка надбана численими поколіннями українців.

Весілля як «entertainment» не лише виступає сюжетом картини, гобелену, а й мистецьких виставкок, присвячених весіллю як обряду, розглядаються як «entertainment» в сучасному мистецькому середовищі. Яскравим прикладом цього є виставка М. Онацька «Весілля на Полтавщині», яка відбулась 10 жовтня 2012 року в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. М. Онацько є заслуженим майстром народної творчості України, Лауреатом премій ім. Данила Щербаківського та Олени Пчілки, багато років митець співпрацює з кафедрою фольклористики і Центром фольклору та етнографії Інституту філології. Виставка має тематичну спрямованість, а її назва говорить сама за себе – «Весілля на Полтавщині». «Спогади художника про українське весілля, бажання зберегти на полотні дитячі враження про традиційну звичаєвість покладені в основу тематики цієї виставки. Органічним інтерактивом презентації став фрагмент весільного ритуалу – обряд «покривання нареченої», відновлений народним ансамблем української музики «Роксоланія» [5]. «У своїх творах стародавні традиції народного малярства і власну самобутню манеру виконання, Михайло Онацько повертає нам, українцям, етнічну пам'ять, історичну минувшину пращурів» [5].

Висновки. Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» в роботах українських художників ХХ–ХХІ століття Ф. Кричевського, О. Кульчицької, М. Примаченко, Г. Акішиної, І. Вербцького, Г. Галаганова, М. Гуйди, І. Ілька та інших, займало особливе місце, не лише як обряд в системі сімейної обрядовості, а як один із елементів збереження національного культурного коду, засіб трансляції і збереження українських народних традицій. У роботах, виконаних в стилі примітивізму, реалізму, соцреалізму, віддзеркалюється весільні обряди як динамічне видовище, які несуть в собі магічний тип мислення, поєднуючи судини індивідуальної самосвідомості та колективного безсвідомого, зберігаючи народні традиції Галичини, Прикарпаття й Гуцульщини, які надбані численими поколіннями українців. Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» виступає не тільки як сюжетна тематика в образотворчому мистецтві України ХХ–ХХІ століття, художні виставки, art-проєкти, присвячені весільній тематиці в образотворчому мистецтві, також виступають як «entertainment», оскільки супроводжуються відповідним перфомансом, який несе історичне змістовне навантаження, відтворюючи українські національні традиції. Прикладом є виставка М. Онацька «Весілля на Полтавщині», яка супроводжувалась інтерактивною презентацію фрагменту весільного ритуалу за участі народного ансамблю української музики «Роксоланія».

.

Література

1. Асєєв Ю. С. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1980. 240 с.
2. Баглай Й. Той магічний світ мистецтва…: До 60-річчя від дня народження заслуженого художника України Івана Ілька. Календар "Просвіти" на 1998 рік. Ужгород, 1998. С. 81-84.
3. Белічко Ю. В'юник А. Українське народне весілля в творах українського, російського та польського образотворчого мистецтва XVIII-XX століть. Київ: Мистецтво, 1970. 112 с.
4. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців XX-на початку XXI століття. Київ: НАН України, ІМФЕ. 2016. 256 с.
5. Виставка народного малярства Михайла Онацька. URL: https://www.vocnt.org.ua/exhebition/onazko_2018 (дата звернення 13.12.2021)
6. Касьян Т. К. Вплив мистецтва на людину. Краса, як взаємозв'язок гармонійних категорій міри й числа. Вісник Черкаського університету: [зб. наук. ст.]. Серія Педагогічні науки. Черкаси, 2009. Вип. 142. С. 47–51.
7. Магічне мистецтво Марії Примаченко. URL: https://ridna.ua/2021/08/mahichne-mystetstvo-marii-prymaychenko/ (дата звернення 11.11.2021)
8. Пархоменко М. Т. Обряди в нашому житті. Київ, 1988.
9. Свередюк Р. Життя народу Карпат в картинах закарпатського художника Тараса Данилича. URL: https://sverediuk.com.ua/zhittya-narodu-karpat-v-kartinah-zakarpatskogo-hudozhnika-tarasa-danilicha/ (дата звернення 5.01.2022)
10. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
11. Ткаченко В. Дослідження весільної обрядової лексики в сучасному мовознавстві. URL: http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/13893/1/115-120.pdf (дата звернення 15.11.2021)
12. Українське образотворче мистецтво : імена, життєписи, твори XI – XXI ст. / І.В. Голод, І.В. Козак, Я.О. Кравченко та ін. Харків : Факт, 2013. 720 с.
13. Українські радянські художники. Довідник. Київ: Мистецтво, 1972. 564 с.
14. Щербіна І.В. Українське весілля як етнокультурний феномен : дисертація канд. мистецтв.: спец 17.00.01 / Щербина Інна Василівна. ХДАК, 2001. URL: http://referatu.net.ua/newreferats/7569/181052 (дата звернення 18.11.2021)

References

1. Aseev Y. S. (1980). Essays on the history of Ukrainian art. Kyiv: Art [in Ukrainian].
2. Baglay J. (1998). That magical world of art…: To the 60th anniversary of the birth of Honored Artist of Ukraine Ivan Ilko. Uzhhorod Enlightenment calendar for 1998 [in Ukrainian].
3. Belichko Y. Vyunyk A. (1970). Ukrainian folk wedding in the works of Ukrainian, Russian and Polish fine arts of the XVIII-XX centuries. Kyiv: Art [in Ukrainian].
4. Borisenko V. (2016). Family rituals of Ukrainians of the XX-early XXI century. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, IMPE [in Ukrainian].
5. Exhibition of folk painting by Mykhailo Onatsko. URL: https://www.vocnt.org.ua/exhebition/onazko_2018 (accessed 23.12.2021) [in Ukrainian].
6. Kasyan T.K. (2009). The influence of art on man. Beauty as a relationship of harmonious categories of measure and number. Bulletin of Cherkasy University: [collection. Science. Art.]. Cherkasy: Pedagogical Sciences Series[in Ukrainian].
7. The magical art of Maria Primachenko. URL: https://ridna.ua/2021/08/mahichne-mystetstvo-marii-prymaychenko/ (accessed 11.01.2022) [in Ukrainian].
8. Parkhomenko M.T. (1988). Rites in our lives. Kyiv [in Ukrainian].
9. Sveredyuk R. Life of the Carpathian people in the paintings of Transcarpathian artist Taras Danylych. URL: https://sverediuk.com.ua/zhittya-narodu-karpat-v-kartinah-zakarpatskogo-hudozhnika-tarasa-danilicha/ (accessed 5.01.2022) [in Ukrainian].
10. Stanislavskaya K.I. (2016). Artistic and entertainment forms of modern culture. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian]/
11. Tkachenko V. Research of wedding ritual vocabulary in modern linguistics. URL: http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/13893/1/115-120.pdf (accessed 15.02.2022) [in Ukrainian].
12. Ukrainian fine arts: names, biographies, works of XI - XXI centuries. (2013). Ed. I.B. Hunger, I.V. Kozak, J.O. Kravchenko and others. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
13. Ukrainian Soviet artists. (1972). Directory. Kyiv: Art [in Ukrainian].
14. Shcherbina I.V. Ukrainian wedding as an ethnocultural phenomenon: dissertation. Doctor's thesis. KhDAK, 2001. URL: http://referatu.net.ua/newreferats/7569/181052 (accessed 18.02.2022) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.12. 2021
Отримано після доопрацювання 18.01.2022
Прийнято до друку 24.01.2022

УДК 7.072.2:7.036.1(1-87)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257492.

Цитування:
Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років XX століття – до сьогодення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 101-105.

Baranovska A. (2022). The interpretation of the term "realism" in the art history theory of the West (from the 60s of the XXth century – to nowadays). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 101-105 [in Ukrainian].

Барановська Анастасія Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7308-1655
anastasiia.baranovskaya@hotmail.com

РОЗУМІННЯ ТЕРМІНУ «РЕАЛІЗМ» У МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ТЕОРІЇ ЗАХОДУ (ВІД 60-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ – ДО СЬОГОДЕННЯ)

Метою статті є розкриття змісту терміну «реалізм» у наукових дослідженнях західних мистецтвознавців, визначення стану розвідки означеного питання за межами пострадянської мистецтвознавчої доктрини. **Методологією** дослідження є застосування герменевтичного методу, за допомогою якого виявлялось значення терміну «реалізм» через інтерпретацію вживання цього слова у найрізноманітніших текстових джерелах, що стосуються сфери культури; історико-генетичного методу, яким здійснено дослідження переходу від семантичного (вузького) розуміння терміну – до широкого трактування впродовж проміжку часу від середини XIX століття – до теперішнього часу; історико-системного методу, за допомогою якого явище реалізму досліджено у системі зв'язків з політичним, культурним станом доби в історичному зрізі від часу появи терміну – до часів метамодерну. **Науковою новизною** є системний аналіз та введення у науковий обіг концепту реалізму в розуміння мистецтвознавчої джерельної бази, визначення стану дослідження проблематики реалізму у мистецтвознавчій теорії Заходу. **Висновки.** До сьогодні явище реалізму не вивчено досконало. Існує небагато праць західних теоретиків, у яких дослідження реалізму є системними. Західні науковці, з огляду на поширення терміну у сучасному художньому просторі, уникають подання узагальнених, універсальних визначень; увага приділяється опису окремих течій, що, на думку істориків мистецтва, слід відносити до реалістичних. Таким чином, вивчення означеного питання не є вичерпним у західній культурі та перебуває на початку шляху: саме на межі XX–XXI століть реалізуються спроби, по-перше, переглянути критичне ставлення до реалізму, закріплене у середині XX століття, а, по-друге, виділення ключових ознак, змісту цієї широко вживаної категорії.

Ключові слова: реалізм, реалістичне зображення, реалістичні течії, фігуративна композиція, ілюзіонізм, натуралізм

Baranovska Anastasiia*, post-graduate student of the National Academy of Culture and Arts Management*

The interpretation of the term "realism" in the art history theory of the West (from the 60s of the XXth century – to nowadays)

The purpose of the article is to determine the meaning of the term "realism" as defined in scientific research of Western art critics, to fix the level of the problem prior to studies outside the post-Soviet art doctrine. **The research methodology** is the use of the hermeneutic method, whereby the term "realism" has been revealed through this word interpretation drawn on a variety of textual sources related to the cultural sphere; the historical-genetic method whereby the transition from semantic (narrow) definition to a broad term interpretation has been studied within the period from the mid-nineteenth century to the present; historical-systemic method due to which the realism has been researched with reference to the political, cultural conditions of the epoch from the time of the term appearing till metamodern days. **The scientific novelty** is the systematic analysis and introduction into scientific circulation of concepts of realism from a foreign art history source base, determining the status of the study of the realism issue in Western art theory. **Conclusions.** To date, the phenomenon of realism has not been thoroughly studied. There is a small number of publications in the West where the study of realism is systematic. Western scholars, despite the spread use of the term in the modern art sphere, avoid providing generalized, universal definitions; attention is paid to the description of

©Барановська А. С., 2022

movements, which according to the opinions of art historians should be considered realistic. Thus, the study of the realism problem is not completed in Western culture, it is at the start: at the turn of the XX-XXI centuries, attempts are being made, first, to reconsider the critical attitude to realism, carried down from the middle of the twentieth century, secondly, to point up distinctive features, the content of this widely used category.

Key words: realism, realistic image, realism movements, figurative composition, illusionism, naturalism

Актуальність теми дослідження. Наявність впродовж XX–XXI століть у західній художній культурі безлічі мистецьких реалістичних течій, яскравих доробків окремих художників, що обирали реалістичну манеру письма чи надавали перевагу фігуративній композиції, на противагу абстрактній, дозволяє стверджувати, що феномен реалізму міцно укорінений в історії живопису. У той час, як переважна більшість західних мистецтвознавців наполягала на лінійному поступові мистецтва, стверджуючи, що реалізм є не більш, ніж напрямом XIX століття, який залишився у минулому, чимало художників залишилось вірними академічним традиціям, чимало – видозмінювало форму, не пориваючи із зображенням реальності, а чимало маніфестували свою діяльність, вживаючи слова «реалізм» чи близькі за змістом, на кшталт «нова речовість» (нім. Neue Sachlichkeit). Звідси випливає стилістична плюралістичність реалізму і, водночас, складність у визначенні його меж і суті. На сьогодні світова мистецтвознавча спільнота вже не наділяє реалізм негативними конотаціями, не заперечує його існування та розвиток, навпаки відбувається поглиблене вивчення проблематики явища.

У вітчизняній науковій думці вивченню реалізму або не приділяється увага, або зберігається позиція, характерна для арт-критики Заходу середини XX століття, позиція, успадкована від епохи модернізму, що у світі вже не є актуальною. Тому для послідовного оперування терміном «реалізм», для всебічного аналізу явища доречним і важливим для українських науковців стає науковий погляд «зі сторони», від культурного осередку, що вже пройшов шлях від «зречення» до «прийняття» як реалістичної форми, так і, власне, терміну, що вживається по відношенню до сучасних творів мистецтва. Не заперечення наявності реалізму як мистецтва чи виражальних можливостей його мови у XXI столітті, а подальшого неупередженого дослідження і оцінки потребує будь-яка візуальна реалістична форма.

Аналіз досліджень і публікацій. Як відомо, на теренах країн Заходу з розповсюдженням ідей модернізму фігуративне зображення, тим паче, реалістичне, інституційними регуляторами визнавалось анахронізмом: з рангу мистецтва воно було зведене до рангу кітчу. Це зумовило таку ситуацію, коли у наукових колах цьому явищу не приділялась увага, не провадилось мистецтвознавчих розвідок, впродовж тривалого часу були відсутні не лише будь-які монографії, але й невеликі статті, які б висвітлювали реалістичні мистецькі течії початку і середини XX століття. Лише у 60-х роках XX століття у поодиноких статтях профільних журналів про мистецтво арт-критика знову використала слово «реалізм» у значенні, близькому до його первісного використання щодо позначення реалістичних форм зображення, наприклад, щодо такого наразі всесвітньо відомого художника-реаліста, як Філіп Перлштейн у журналі Arts Magazine (S. Tillim «Realism and “The Problem”» (1963) [10]; H. Kramer “Realists and Others” (1964) [4]). З поширенням фотореалізму з’явилося ще більше статей у пресі та оглядів у каталогах до виставок, почали видаватись перші тематичні монографії, такі як «Гіперреалізм» Лінди Чейз (1975) [1], «Американський реалізм: огляд живопису від початку вісімнадцятого століття до 1970-х» Франсуа Метей (1978) [6], «Сучасний американський реалізм з 1960 р.» Френка Генрі Гуд’єара (1981) [2]. На межі XX–XXI століть реалізм досліджували Дж. Малпас «Реалізм. Течії у сучасному мистецтві» (1997) [5], Брендан Прендевіль «Реалізм у живописі XX століття» (2000) [8], Дж. Хіман «Битва за реалізм: фігуративне мистецтво у Британії протягом холодної війни, 1945-1960» (2001) [3], Керстин Штреммель «Реалізм» (2004) [9].

Мета дослідження – розкриття змісту терміну «реалізм» у наукових дослідженнях західних мистецтвознавців, визначення стану розвідки означеного питання за межами пострадянської мистецтвознавчої доктрини.

Виклад основного матеріалу. Найперше слід зазначити, що усі західні історики мистецтва використовували герменевтичний метод аналізу терміну «реалізм». Вони розкладали його на безліч підтермінів – назв течій, що мали місце в історії та містили в собі слово «реалізм», досліджували з максимально можливих точок зору через призму маніфестів,

висловлювань художників та арт-критиків, назви художніх виставок та тексти каталогів до них. Так, тільки щодо сучасного американського реалізму Френк Гуд'єар ще у 1981 році перелічив наступні вживані на той час найменування: новий реалізм (new realism), реалізм чітких контурів (hard-edge realism), фотореалізм (photo-realism), новий/фото-реалізм (new/photo-realism), суперреалізм (super realism), радикальний реалізм (radical realism), нео-реалізм, (neo-realism), нео-академічний реалізм (neo-academic realism), реалізм речі у собі (thing-in-itself realism), безумовний реалізм (unconventional realism), живописний реалізм (painterly realism), реалізм жесту (gestural realism), формалістичний реалізм (formalist realism), органічний реалізм (organic realism), алегоричний реалізм (allegorical realism) та інші [2, 19]. Ось чому термін «реалізм» досі вважається одним з найскладніших для визначення і одним з найдискусійніших. Однак, за принципом герменевтичного кола, *розуміння цілого*, яке складається з розуміння його частин, *потребує попередньо свого розуміння*. Тож не дивно, що у монографіях мистецтвознавців, присвячених проблематиці реалізму, аналізуються роботи, що демонструють реалістичність форми або фігуративне зображення і не розглядаються абстракції, попри те, що Казимир Малевич називав свої супрематичні роботи живописним реалізмом, так само, як і Ів Кляйн свої концептуальні твори – новим реалізмом.

По-перше, для виявлення суті поняття історики мистецтва відштовхуються від його первісного семантичного значення як назви напряму XIX століття. За висловом авторитетного вченого Лінди Нохлін, ціллю реалізму як напряму, що домінував з близько 1840-х – до 1870–1880-х було «дати правдиву, об'єктивну та неупереджену репрезентацію реального світу, що базується на ретельному спостереженні сучасного життя» [7, 13]. Керстин Штреммель зазначає, що через назву «реалізм» розмежовувався новий напрям і вже існуючі, ідеалізовані стилі. Термін нерідко використовувався як синонім «натуралізму», «щоб зобразити зовнішню реальність у «повний зріст» [9, 7]. Проте, наголошує К. Штреммель, не правильно стверджувати, що реалізм зародився у XIX столітті – реалістичні тенденції існували протягом всієї історії мистецтва. Для прикладу вона наводить роботи Дюрера, Караваджо, Гісбрехтса, згадуючи про ілюзіонізм як копітке дослідження зображуваного об'єкту, копіювання дійсності: «Реалізмом в цьому сенсі слова ми називаємо будь-яке намагання істинного зображення видимої реальності у живописі» [9, 7]. Далі К. Штреммель підіймає багато питань, у тому числі, щодо стилістичного плюралізму реалізму, щодо плутанини у термінах, якими позначались абсолютно протилежні прояви «реальності», або навпаки, коли одне явище виступало під різними назвами, як у випадку з фотореалізмом, гіперреалізмом та суперреалізмом. Брендан Прендевіль, за його власним виразом, «замість надати чітке фіксоване визначення надає змінюване, яке формувалось в історії мистецтва та у вжитку» [8, 7]. Так, подібно іншим дослідникам, він згадує усі напрямки XX століття, що включали слово реалізм, наприклад «соціальний реалізм», «фотореалізм», але зауважує, що було також багато реалістичних практик та тенденцій, що не мали в словосполученнях відповідного слова. Цей науковець простежує витоки реалізму від Давніх Єгипту та Греції, через добу Ренесансу, коли унормованим статусом мистецтва була реалістичність. При цьому, якщо античне мистецтво, що було реалістичним, за основу взяло ілюзіонізм (мімезис як точне копіювання), воно відрізнялось ще й контртрадицією – прагненням до краси, ідеалізації. Анатомічний реалізм у зображенні людського тіла у добу Високого Відродження можна було вважати за мистецтво, лише якщо він відображав, за словами Рафаеля, «певну ідею», що виходить за межі досвіду. Відтоді безліч різновидів реалізму розвинулось, у тому числі, у продовження північних традицій, що мали справу з «низькими» темами і фізичною матеріальністю. Ці дві родини реалізму – класичних ідеалів та матеріалістичності, що були фундаментальними для західного мистецтва від XV століття, об'єднує основоположний імператив прагнення реального. Реалізм XIX століття, на думку Б. Прендевіля, порушив норми академічного мистецтва та теорії, сфокусованої на трансцендентному й вічному. В своїй радикальній адресації до справжнього досвіду він став співзвучним сучасності та модернізму. Відтоді реалізм у мистецтві осягнув як твори реалістичні, що побудовані на академічних засадах, так і твори, що відрізнялись внутрішнім, змістовним реалізмом, які відрікались від академічності й використовували наратив або іронію [8]. Джеймс Малпас, що видав монографію під назвою «Реалізм», уникає відповіді на питання про визначення цього терміну. Посилаючись

на «Реалістичний маніфест» (1920) конструктивіста Наума Габо та новий реалізм Іва Кляйна, він зазначає: «Врешті-решт, жодний художник не ставиться до свого твору, як до позбавленого реальності…Парадокс полягає у тому, що майже усі художники стверджують, що вони є реалістами і особливо це стосується художників XX століття» [5, 7]. На думку Ф. Гуд'єара, сум'яття додавали назви художніх виставок, на які допускався реалізм обмеженого виду. Наприклад, виставка «Мистецтво Реального США 1948-1968» («The Art of the REAL USA 1948-1968»), що проводилась у Музеї сучасного мистецтва у 1968 році, не мала нічого спільного з реалізмом у живописі, окрім назви. Вона включала абстракцію Джексона Поллока, Марка Ротко, Барнетта Ньюмена, Моріса Луїса та інших. Подальші виставки під назвами «Реалізм зараз» (Арт-галерея Коледжу Вассар, 1968), «Аспекти нового реалізму» (Мілуокі арт центр, 1969), «22 реалісти» (Музей американського мистецтва Вітні, 1969) теж мали надто мало спільного, щоб виявити дефініцію, хоча й представляли декілька робіт фотореалістів і реалістів [2, 20]. Подібні випадки викликали дискусії щодо природи реальності. «І найпершим поставало питання, чому правда матеріалів у живописі (полотна та техніки) є більш важливою, ніж правда природи?» [2, 22]. На момент проведення свого дослідження (1981) Ф. Гуд'єар приходить до висновку, що і художники, і арт-критики відмічають плюралістичність реалізму. І більшість з них стикаються зі складнощами, коли необхідно розрізнити сучасний реалізм і його попередні історичні прояви. А більшість художників, які зазвичай зараховуються до реалістів, з обережністю ставляться до цього найменування. «А взагалі схоже на те, що суперечок у визначенні природи сучасного реалізму не менше, ніж дискусій стосовного його «новизни» [2, 9]. Якщо не обмежуватись мистецтвознавчою науковою літературою і звернутись до поняття реалізму, яке описується у авторитетній енциклопедії «Британніка», основними консультантами якої виступають американські університети, то тут також поширена думка, що реалізм існував від Античності впродовж всієї історії мистецтва, хоча і розтлумачено, що, власне, термін виник у XIX столітті. Зміст реалізму у мистецтві подається як «точне, детальне, неприкрашене зображення природи чи сучасного життя» [11]. Найбільш лаконічне, чітке визначення терміну «реалізм» надається відомою галерейною інституцією Тейт (мережа галерей Британії «Tate»), згідно з яким «у вузькому розумінні реалізм є напрямом XIX століття, що характеризується предметом зображення з повсякденного життя у натуралістичній манері; однак в цілому термін вживається з метою позначити роботи, створені у реалістичному, майже фотографічному вигляді» [12]. З цього ж джерела можна отримати визначення «сучасного реалізму» (modern realism), яке полягає в тому, що «реалізм та реалістичний – це переважно стилістична характеристика по відношенню до живопису чи скульптури, що продовжують зображувати речі у спосіб, що передує постімпресіонізмові та наступному ряду модерністських течій. Більша частина кращого сучасного реалістичного мистецтва все ще має гостроту сюжету, яка була основною характеристикою реалізму дев'ятнадцятого століття» [13].

Висновки. Хоча проблематика реалізму й набула актуальності і ретельності у дослідженнях західних теоретиків мистецтва, однозначної позиції щодо змісту терміну досі не існує. Більшість науковців дотримаються думки, що реалізм є явищем не новим і існував ще з часів Античності впродовж всієї історії мистецтва. В першу чергу, вчені відштовхуються від семантичного значення поняття, котре виникло у середині XIX століття. Переважно дослідники беруть за основу для вивчення мистецькі напрями, що характеризуються реалістичними засобами пластичності, у меншій кількості розглядаються фігуративні зображення поза стилістичними обмеженнями, що набувають наративної гостроти (політичної або соціальної критики). У загальному вигляді відбувається умовний поділ творів на ті, що створені на засадах академічної майстерності (реалістичні), незалежно від предмету зображення (наприклад, у випадку сюрреалізму, магічного реалізму), так і на ті, що характеризуються тематикою спостереження і критики сучасного життя, незалежно від стилістичної направленості (наприклад, у випадку нової речовості). Більшість мистецтвознавців вважає, що реалізм є полістилістичним явищем, однак окремі вчені поділяють думку, що реалізм стилістично виражається у спосіб, що існував до приходу постімпресіонізму та авангарду, є наближеним або синонімом до ілюзіонізму та натуралізму. Жоден науковець не ставить «крапки» у з'ясуванні змісту терміну реалізм.

Література

1. Chase Linda. Hypperrealism. New York: Rizzoli, 1975. 75 p.
2. Goodyear Frank Henry, Jr. Contemporary American Realism since 1960. Boston: New York Graphic Society, 1981. 256 p.
3. Hyman James. The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945–1960. London: Paul Mellon Centre, 2001. 264 p.
4. Kramer Hilton. Realists and Others. *Arts Magazine*. 1964. January. P. 18-23
5. Malpas James. Realism Movements in Modern Art. Cambridge University Press, 1997. 80 p.
6. Mathey François. American realism : a pictorial survey from the early eighteenth century to the 1970's. New York: Rizzoli, 1978. 191 p.
7. Nochlin Linda. Realism. Style and Civilization. Penguin Books, 1971. 283 p.
8. Prendeville Brendan. Realism in 20th Century Painting. London: Thames&Hudson, 2000. 224 p.
9. Stremmel Kerstin. Realism. TASCHEN, 2004. 95 p.
10. Tillim Sidney. Realism and "The Problem". *Arts Magazine*. 1963. April. P. 46-49
11. Realism Art. *Encyclopædia Britannica online.* URL: https://www.britannica.com/art/realism-art (accessed: 03.12.2021)
12. Realism. *Tate online.* URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/realism (accessed: 03.12.2021)
13. Modern Realism. *Tate online.* URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modern-realism (accessed: 03.12.2021)

References

1. Chase Linda. (1975). Hypperrealism. New York: Rizzoli [in English].
2. Goodyear Frank Henry, Jr. (1981). Contemporary American Realism since 1960. Boston: New York Graphic Society [in English].
3. Hyman James. (2001). The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945–1960. London: Paul Mellon Centre [in English].
4. Kramer Hilton. (1964). Realists and Others. Arts Magazine, January, 18-23 [in English].
5. Malpas James. (1997). Realism Movements in Modern Art. Cambridge University Press [in English].
6. Mathey François. (1978). American realism : a pictorial survey from the early eighteenth century to the 1970's. New York: Rizzoli [in English].
7. Nochlin Linda. (1971). Realism. Style and Civilization. Penguin Books [in English].
8. Prendeville Brendan. (2000). Realism in 20th Century Painting. London: Thames&Hudson [in English].
9. Shtremmel K. (2004). Realism. TASCHEN [in English].
10. Tillim Sidney. (1963). Realism and "The Problem". Arts Magazine, April, 46-49 [in English].
11. Realism Art. Encyclopædia Britannica online. Retrieved from URL: https://www.britannica.com/art/realism-art [in English].
12. Realism. Tate online. Retrieved from URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/realism [in English].
13. Modern Realism. Tate online. Retrieved from URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modern-realism [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.12. 2021
Отримано після доопрацювання 18.01.2022
Прийнято до друку 29.01.2022

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.31(477.82)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257493.

Цитування:
Цапяк М. Й. Українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 106-110.

Tsapiak M. (2022). Ukrainian-czech influences in the formation of Volyn folk choreographic art. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 106-110 [in Ukrainian].

Цапяк Микола Йосипович,
аспірант кафедри культурології
Волинського національного університету
ім. Лесі Українки,
викладач хореографічних дисциплін
Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського
Волинської обласної ради
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-3645-201X
PrimeVolden@gmail.com.

УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКІ ВЗАЄМОВПЛИВИ У ФОРМУВАННІ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНІ

Мета статті – виявити та проаналізувати українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. **Методологія.** Під час вивчення стильових особливостей, образно-пластичних якостей танцювального мистецтва Волині використано метод компаративного аналізу. Оскільки на процес становлення народного танцю в регіоні суттєво вплинули різноманітні історичні події та культурне життя, доцільно було використовувати історико-культурний та контекстуальний методи дослідження. Для узагальнення та структурування фактів обрано аналітичний метод. **Наукова новизна.** Вперше охарактеризовано українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народної хореографічного мистецтва Волині. **Висновки.** Проведений аналіз дозволяє констатувати наявність українсько-чеських взаємовпливів, що обумовили особливості формування народного танцю Волині. Зокрема, дослідження хореографічної стилістики волинської і поліської польки засвідчує наявність синтезу її елементів із традиційними, реліктовими проявами хореографічної культури регіону: весільними традиціями, місцевими іграми, древніми язичницькими святкуваннями тощо. Взаємовпливи відбувалися не лише на рівні лексичних трансформацій виконавської майстерності, а й у площині образно-тематичних ознак, обумовлюючи локальну своєрідність автентичних танців Волині.

***Ключові слова*:** крос-культурні впливи, етнохореологія Волині, асиміляція, волинський народний танець, волинська полька, поліська полька.

***Tsapiak Mykola**, postgraduate student of the Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, Teacher of choreographic disciplines in Volyn College of Culture and Arts Named after I. F. Stravinsky*

Ukrainian-czech influences in the formation of Volyn folk choreographic art

The purpose of the article is to identify and analyze Ukrainian-Czech interactions in the formation of Volyn folk choreographic culture. **Methodology**. The method of comparative analysis was used during the study of stylistic features, and figurative and plastic qualities of Volyn's dance art. Since the process of formation of folk dance in the region was significantly influenced by various historical events and cultural life, it was advisable to use the historical-cultural and contextual method. The theoretical and analytical method was chosen to generalize and structure the facts. **Scientific novelty**. Ukrainian-Czech interactions in the formation of Volyn folk choreographic culture are characterized for the first time. **Conclusions**. The analysis allows us to state the presence of Ukrainian-Czech interactions, which led to the peculiarities of the formation of the folk choreographic culture of Volyn. In particular, the study of the choreographic stylistics of Volyn and Polissya polka testifies to the synthesis of its elements with traditional, relict manifestations of the region's choreographic culture: wedding traditions, local games, ancient pagan celebrations, etc. Interactions took place not only at the level of lexical transformations of performing skills but also in the plane of figurative and thematic features, determining the local originality of authentic Volyn dances.

***Key words**:* cross-cultural influences, Volyn ethnochoreology, assimilation, Volyn folk dance, Volyn polka, Polissya polka.

©Цапяк М. Й., 2022

Актуальність теми дослідження. Глобалізаційні процеси сприяють нівелюванню культурних особливостей ледь не в усіх країнах світу. Тому актуальним завданням сучасної культурної політики є збереження самобутності, яка є основою рівноправного міжкультурного діалогу, реалізації принципу «єдності в багатоманітності». Діалектична взаємодія двох суперечливих процесів – глобалізації та локалізації обумовлює зростання інтересу вітчизняних науковців до дослідження самобутніх традицій народної культури й мистецтва та їх регіональних особливостей, що сформувалися на основі довготривалої міжкультурної взаємодії. В цьому контексті актуалізується проблематика формування локальної ідентичності та крос-культурних впливів у народному хореографічному мистецтві Волині.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Регіональний аспект у вивченні хореографічної культури України представлено у низці наукових праць: А. Тимчула [12], Н. Марусик [6], Л. Щур [17], М. Шютіва [16], К. Островської [8]. Основу частину наукових доробків, присвячених вивченню танцювальної культури Волині, складають роботи Л. Косаковської [5], В. Гордєєва [2], К. Кіндер [4], М. Цапяка [13; 14; 15], О. Помпи [11] та інших. Огляд наукових праць засвідчує, що ця проблематика викликає значний інтерес у вітчизняних науковців, однак, досі не розробленим аспектом залишається вивчення українсько-чеських взаємовпливів у формуванні українського народного хореографічного мистецтва.

Мета статті – виявити та проаналізувати українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині.

Виклад основного матеріалу. Діалектична взаємодія двох суперечливих процесів – глобалізації та локалізації обумовлює зростання інтересу вітчизняних науковців до дослідження самобутніх традицій народної культури й мистецтва та їх регіональних особливостей, що сформувалися на основі довготривалої міжкультурної взаємодії. К. Кіндер однією з перших описала жанрові різновиди та стилістичні особливості танцювального мистецтва Волині в науковій площині [4, 76]. Попередні наші статті були присвячені характеристиці фрагментальних аспектів українських, польських, білоруських взаємозв'язків на визначеній території [13; 14], а більш детальний аналіз єврейських впливів здійснили при вивченні історії виникнення та поширенні танцю «Ойра» [15].

Для дослідження зони інтенсивної взаємодії різних культур у хореографічному мистецтві науковцями запропоновано термін «фронтир» – «пограниччя» [9, 21], де історичні, географічні, політичні та інші чинники спричиняють постійний взаємообмін культурно-мистецьким надбанням кожного з етносів, що проживають на окресленій території. Для вивчення виникнення репрезентативних феноменів цієї взаємодії нами використано термін «крос-культурна комунікація» [13, 158-159]. Природу нестабільності культурних кордонів дослідник С. Безклубенко пояснював «як цілком добровільним запозиченням, перейманням набутків іншої культури (передавання своїх культурних досягнень завжди щире: люди виявляють чи не найбільшу щедрість, саме коли йдеться про те, щоб "поділитися" з сусідами своїми піснями, танцями), так і насильницьким, ґвалтівним актом насадження своєї культури іншим [1, 94]. Дослідження крос-культурної комунікації як явища на територіях пограниччя можна перекласти у площину географії, антропології, соціології, політології, культурології, мистецтвознавства і т.д., проте усі вони будуть взаємодоповнюючими, так само, як і причини їх виникнення.

Таким прикладом для дослідження виникнення репрезентативних феноменів крос-культурної комунікації у народній хореографічній культурі є популярність польки, танцю чеського походження, серед населення більшості регіонів України. Не тільки танець, але й музика до нього є причинами популярності на різних континентах. Спочатку назва «полька», посилаючись на польське походження, не викликала жодної плутанини. Лише коли виникла необхідність обґрунтувати назву у зв'язку з маніпуляціями щодо демонстрації політичних переконань та національної ідентичності, з'явились суперечності. Вважалося, що назва виникла від патріотично налаштованої чеської інтелігенції, яка, використовуючи назву «полька», висловлювала свою симпатію до польських революційних рухів початку 1830-х років [18]. Не вдаючись до вивчення етимології слова, дослідниця дійшла до висновку, що невипадковою є і назва танцю саме жіночого роду. Йдеться про Амазонію (прототип амазонок у слов'янських міфах) – жінку-воїна, популярний символ європейської культури

протягом кількох століть, що став особливо актуальним у середині XIX століття для чеського суспільства.

Справді, перекази про жінку-воїна були широко відомі у переказах та легендах здавна. Коротка характеристика амазонок представлена у «Повісті минулих літ» у контексті визначення та характеристики ролі жінки у суспільстві різних народів [7, 22]. У «Матеріалах до дискусії про амазонок» доктор філологічних наук І. Денисюк зазначає, що «у різні часи амазонки, то змішуючись зі скіфами, то розходячись, займають різні території – не лише на південних берегах Чорного моря, а й на північних, а також на берегах Азовського. Їхні бойові загони воюють то з успіхом, то з поразкою у Римі. Частина їх іде на північний схід Європи» [3, 96]. Продовжуючи дослідження у тому ж напрямку, І. Денисюк знаходить свідчення перебування та формування військових загонів амазонок на території України, особливо на Волині – у Ратнівському та Камінь-Каширському районах. Так, у селі Тур Ратнівського району фольклорист записав пісню:

«Круз наше село Турецькоє
Перейшло войсько дивоцькоє.
Котра дівка корогву несла,
То тим вона велика зросла.
А котора перепилочка,
То та виросла невеличка.
А которая барабан била,
Вона виросла, як калина.
Вона виросла, як калина,
Всейке дивойке закрасила» [3, 97].

Приймаючи до уваги кожну з теорій виникнення танцю, територію нашої країни «чеська гостя» окупувала поступово. Припускаємо, що західні регіони познайомились з новою хореографічною модою дещо швидше центральних та східних частин країни, зважаючи на географічне положення та політично-державницькі позиції. З іншого боку, існує беззаперечний факт, що вже в 1840-х роках польку знали, і, скоріше за все, танцювали у Харкові. У листі до матері І. Срезневський, що в той час перебував у Празі, описав спосіб виконання цього «“Празького вальсу”: Полька така ж, як і вальс, але набагато швидша…, положення рук інше, ніж у вальсі: джентльмен тримає долоні обох своїх рук під ліктями у дами, а її руки тримають партнера так, що вона торкається долонями до його ліктів…Іноді одну руку партнери тримають на талії. Танцювати потрібно дуже і дуже швидко» [18].

Образно-тематичні ознаки, специфічна хореографічна лексика цього дводольного танку чеського походження у поєднанні із автентичним мелосом волинського краю дали життя цілому ряду польок: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська, черченица, любешівська, шуруха, ойра, крутак, трясуха, скакуха та ін. Полька не лише здійснила величезний вплив на народну хореографію, а й сама істотно трансформувалась у контексті української танцювальної культури. Так, на теренах Волині популярна «поліська полька» виконується із високим підняттям на другу долю («раз-і-два-і» – муз. р. 2/4) вперед перед собою зігнутої ноги в коліні, причому, у верхній частині корпусу завжди присутнє легке коливання плечей (вверх+вниз). Це досягається за умови відсутності затисненої (перенапруженої) шиї та плечей. «Волинська полька» (полька з вихилясом) виконується із відкиданням зігнутої в коліні ноги на другу долю («раз-і-два-і» – муз. р. 2/4) трохи назад, вправо/вліво та п’яткою догори. Цей рух виконується з нахилом у корпусі вправо/вліво до опорної ноги у момент відкидання робочої ноги. Складність виконання «польки дрібоньки» (дрібної польки) полягає у швидкості та чіткості відтворення, у легкому присіданні на другу долю («раз-і-два-і» – муз. р. 2/4), та фіксації робочої ноги біля гомілки опорної збоку. Унікальність цієї польки проявляється під час виконання кожного кроку на всю ступню (пальці можуть бути злегка відірвані від підлоги), та витягнутими колінами.

Описані польки регіону та їх варіації можуть виконуватись в повороті, із додаванням нахилів (вперед, вправо/вліво через бік) та розворотів корпусу (вправо/вліво), синкопованих ударів ступнею, молоточків, вихилясів та інших рухів, що розкривають власну лейттему. Наприклад, «Полька з оком» – полька, особливістю якої було підморгування партнерці під час танцю. А от «польку-шуруху» [10, 59] танцювали, шуруючи підошвами по підлозі почергово у легкому присіданні на слабку долю («раз-і-два-і» – муз. р. 2/4): то правою, то лівою. Складність комбінування подібного роду елементів напряму залежала від майстерності народних виконавців та звичаїв, що побутують у тому чи іншому районі, місті, чи селі, де трансформація танцювальної лексики могла відбуватись під впливом культур кількох етносів.

Багато інших локальних танців приєднували до своєї назви польку, чи то завдячуючи упізнаваному та популярному музичному супроводу, чи то позначаючи, що танець виконується попарно. Одним із прикладів є «Полька-гарбуз», танець ігрового характеру: «питання-відмова», що побутує на Волині у с. Шепель Луцького району [10, 65]. Виразні засобі у лексиці, зокрема елементи пантоміми та гротеску, залишаються імпровізованими та залежать від індивідуальності солістів. Зміст експозиції та зав'язки у танці розкривається дуже енергійно: пари одна за одною рухаються простим бігом та утворюють півколо. На закінчення першої фігури усі хлопці припадають на ліве коліно, а дівчата сідають хлопцям на праве коліно, схрестивши руки перед собою. Так почергово змінюючи виконавців, продовжується танець (друга та третя фігури), що не обходиться без різного роду вигуків, що характеризували ставлення до вибору партнера чи партнера: «Ні!», «Гарбуза!». Далі танцівники утворюють загальне коло та бігунцем, або ж простим бігом приводять його в рух, заповнюючи четверту та п'яту фігуру танцю. На початок п'ятої лунає вигук: «Пари справа!», що є сигналом для нового початку гри по закінченню визначеної фігури. «Коритненську польку», що походить із села Коритниця Локачинського району, теж вважаємо таким прикладом. Сюжет танцю задумано репрезентацією гри з опудалом, можливо у період святкування Івана Купала. У записах М. Полятикіна «парубок з опудалом на початок першого такту несподівано вискакує і лякає пару солістів, щодо нього наблизились. Налякані виконавці простими кроками відбігають у центр. Хлопець з опудалом біжить за ними» [10, 65]. На цих словах роль соліста з опудалом закінчується: він просто стоїть в центрі танцювального майданчику до закінчення гри – доки учасники не покинуть місце дії, адже подальший опис його виконавської партії просто відсутній.

Висновки. Регіональна ідентичність культурно-мистецького життя народу стає предметом пошуку науковців останніх років. Доповнено характеристику крос-культурних впливів у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині. Розглянуто історико-культурний аспект формування волинського народного танцю на прикладі аналізу процесу інтеграції польки. Зокрема, дослідження хореографічної стилістики волинської і поліської польки засвідчує наявність синтезу її елементів із традиційними, реліктовими проявами хореографічної культури регіону: весільними традиціями, місцевими іграми, древніми язичницькими святкуваннями тощо. Взаємовпливи відбувалися не лише на рівні лексичних трансформацій виконавської майстерності, а й у площині образно-тематичних ознак, зберігаючи локальну своєрідність автентичних танців Волині. На конкретних прикладах прослідковано процес асиміляції польки із автентичним танцювальним мистецтвом Волині. В перспективі актуальним вважаємо дослідження українсько-польських взаємовпливів у народній хореографічній культурі Волині, що сприятиме поглибленню розуміння специфіки локальної ідентичності регіону.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття (Т. 1). Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Київ, 2008. 239 с.
2. Гордєєв В. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики. дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Рівне, 2020.
3. Денисюк І. Матеріали до дискусії про амазонок. Міфологія і фольклор №1. Львів, 2008. С. 96-99.
4. Кіндер К. Жанрові різновиди та локальна специфіка народних танців Волині. Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство №26. Київ, 2012. С. 73-79.
5. Косаковська Л. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст. дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2009.
6. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI століть. Дис. ... канд. миств.: 26.00.01.. Івано-Франківськ, 2019.
7. Махновець Л. Літопис Руський. Київ, 1989. 590 с.
8. Островська К. В. Особливості розвитку нар одної хореографії Слобожанщини. Культура України. Випуск 50. Харків, 2015. С. 160-168.
9. Підлипський А. Географічні детермінанти формування народної хореографічної культури Тернопільщини. Танцювальні студії №4. Київ, 2021. С. 20-29.
10. Полятикін М. А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 102 с.
11. Помпа О. Внесок національних меншин у формування хореографічної культури Житомирського краю. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство №1. Тернопіль, 2012. С. 22-26.

12. Тимчула А. В. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття. Дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2021.

13. Цапяк М. Народне хореографічне мистецтво Волині у контексті крос-культурної комунікації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник № 32. Рівне, 2019. С. 158-163.

14. Цапяк М. Хореографічне мистецтво як чинник кроскультурної комунікації (на матеріалах Волинського регіону). Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки № 12 (396). Філософські науки. Луцьк, 2019. С. 59-63.

15. Цапяк Н. И. Кросс-культурные связи процессе развития и становления хореологии народного танца Волыни на примере танца «ойра». Веснік БДУКМ № 1 (35). Минск, 2020. С. 128-134.

16. Шютів М. А. Регіональна народна хореографічна практика в контексті національної культури України. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник № 32. Рівне, 2019. С. 204-208.

17. Щур Л. Б. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції. Дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2021.

18. Stavělová D. The Polka as a Czech National Symbol. In Bakka, E., Buckland, T. J., Saarikoski, H., & von Bibra Wharton, A. (Eds.), Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century. 2020. Open Book Publishers. Retrieved from http://books.openedition.org/obp/14782.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). Art: terms and concepts. Kyiv [in Ukrainian].

2. Gordeyev, V. (2020). Ukrainian folk dance in Polissya: regional features of vocabulary. Candidates's thesis. Ivano-Frankivsk: Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk [in Ukrainian].

3. Denysyuk, I. (2008). Materials for the discussion of the Amazons. Mifologiya i folklore №1 (pp. 96-99). Lviv [in Ukrainian].

4. Kinder, K. (2012). Genre varieties and local specifics of Volyn folk dances. Visnyk KNUKiM. Ser. Mystectvoznavstvo №26 (pp. 73-79). Kyiv [in Ukrainian].

5. Kosakovska, L. (2009). Artistic paradigm of V. K. Avramenko in the context of development of the Ukrainian culture of the 20th century. Candidates's thesis. Kyiv: State Academy of Managing Personnel Of Culture And Art [in Ukrainian].

6. Marusyk, N. I. (2019). Guzul choreography as a component of art-cultural processes the end of XIX-XXI centuries. Candidates's thesis. Ivano-Frankivsk: Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk [in Ukrainian].

7. Mahnovec, L. (1989). Rus chronicle. Kyiv [in Ukrainian].

8. Ostrovska, K. (2015). Features of the people's choreography of Slobozhanschina. Kultura Ukrainy. Vypusk 50 (pp. 160-168). Kharkiv [in Ukrainian].

9. Pidlypskiy, A. (2021). Geographical determinants of folk choreographic culture formation of Ternopil region. Tancuvalni studii №4 (pp. 20-29). Kyiv [in Ukrainian].

10. Polyatykin, M. A. (2008). Folk dances of Volyn and Volyn Polissya. Lutsk [in Ukrainian].

11. Pompa, O. (2012). The contributions of the national minorities in the formation of the choreographical culture of Zhytomyr region. Naukovi zapysky Ternopilskoho nacionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatyuka. Ser. Mystectvoznavstvo №1 (pp. 22-26). Ternopil [in Ukrainian].

12. Tymchula, A. V. (2021). Folk choreographic art of Ukrainians of Zakarpattia of the second half of the XX – the beginning of the XXI century. Candidates's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

13. Tsapiak, M. (2019). Volyn folk choreographic art in the context of cross-cultural communication. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyahy rozvytku. Naukoviy zbirnyk №32 (pp. 158-163). Rivne [in Ukrainian].

14. Tsapiak, M. (2019). Choreographic Art as a Factor of Cross-cultural Communication (on Materials of Volyn Region). Naukovyi visnyk Shidnoyevropeiskoho nacionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky №12 (396) (pp. 59-63). Filosofski nauki. Lutsk [in Ukrainian].

15. Tsapiak, M. (2020). Cross-cultural ties in the process of development and formation of Volyn folk dance choreology on the example of the oira dance. Vesnik BDUKM №1 (35) (pp. 128-134). Minsk [in Russian].

16. Shyutiv, M. A. (2019). Regional folk choreographic practice in the context of the national cultures of Ukraine. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyahy rozvytku. Naukoviy zbirnyk №32 (pp. 204-208). Rivne [in Ukrainian].

17. Shchur, L. B. (2021). Folk choreographic culture of Western Podillia: transformation and preservation of dance tradition. Candidates's thesis. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil [in Ukrainian].

18. Stavělová, D. (2020). The Polka as a Czech National Symbol. In Bakka, E., Buckland, T. J., Saarikoski, H., & von Bibra Wharton, A. (Eds.), Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century. Open Book Publishers. Retrieved from http://books.openedition.org/obp/14782. [in English]

Стаття надійшла до редакції 27.12.2021
Отримано після доопрацювання 17.01.2022
Прийнято до друку 24.01.2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 718.2
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257494.

Цитування:
Афоніна О. С. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 111-116.

Afonina O. (2022). Codes of culture in modern musical creativity. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 111-116 [in Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-1627-6362
aolena7@gmail.com

КОДИ КУЛЬТУРИ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета статті полягає в узагальненні питань сучасної музичної творчості з акцентом на кодах культури. **Методологія роботи** ґрунтується на використанні наукових методів дослідження, серед яких домінують аналітика, спостереження, порівняльний аналіз у відповідності та інтерпретації при використанні літературного першоджерела; методи аналізу та синтезу при виокремленні кодів культури у літературному, музичному, музично-театральному втіленні. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше зроблено порівняльний аналіз кодів культури у мюзиклі режисера Андрія Білоуса, композитора Усеїна Бекірова «Шинель»; балеті Мориса Бежара, композитора Х'юго Ле Бара «Шинель»; балеті Раду Поклітару, композитора Олександра Родіна «Вій». **Висновки.** Спираючись на теорію, історії наукових досліджень, коди культури представлені як відома інформація у літературних назвах першоджерел, їхнього автора, його стилістика, жанрах, засобах музичної виразності. Жанри мюзикл, балет самодостатні та запрограмовані на творче виробництво, передачу інформації та її збереження при різних інтерпретаціях. Мюзикл і балет «Шинель» мають спільне та відмінне у відношенні до авторського першоджерела. У мюзиклі А. Білоуса – У. Бекірова, балеті Мориса Бежара – Х'юго Ле Бара, балеті «Вій» Р. Поклітару – О. Родіна збережено основні події авторської повісті, але досить умовно. Музика творів має стилістичну плюральність, звернення до різних інтонаційно-ритмічних пластів, але при всіх змінах, з урахуванням жанрових особливостей вистав, коди культури залишилися пізнаваними.

Ключові слова: код культури, інтерпретація, музична творчість, музично-театральний жанр, мюзикл, балет.

Afonina Olena, *Doctor in Art Studies, Professor of National Academy of Culture and Arts Management*

Codes of culture in modern musical creativity

The purpose of the article is to summarize the issues of modern musical creativity with an emphasis on cultural codes. **The methodology** of the work is based on the use of scientific research methods, which are dominated by analytics, observation, comparative analysis in accordance and interpretation using a literary source; methods of analysis and synthesis in the selection of culture codes in literary, musical, musical and theatrical interpretation. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time an analysis of culture codes was made in the musical directed by Andrey Bilous, composer Usein Bekirov "The Overcoat"; ballet Maurice Bejart, composer Hugo Le Bar "The Overcoat"; ballet Radu Poklitaru, composer Olexander Rodin "Wii". **Conclusions.** Based on the theory, the history of scientific research, culture codes are presented as well-known information in literary titles, their author, their style, genres, and means of musical expression. The musical and ballet genres are self-sufficient and are programmed for creative production, the transmission of information, and its preservation under different interpretations. The musical and the ballet "The Overcoat" have a common and different embodiment of the author's literary source. In the musical by A. Belous – U. Bekirov, the ballet by Maurice Bejart - Hugo Le Bar, the ballet "Viy" by R. Poklitaru – O.Rodin, the main events of the author's story are preserved, but conditionally and under the influence of genre features. The music of the works has a stylistic plurality, the composers turn to different intonation-rhythmic layers, but with all the changes, taking into account genre features, the codes of culture remained recognizable.

Key words: culture code, interpretation, musical creativity, musical and theatrical genre, musical, ballet.

©Афоніна О. С., 2022

Актуальність теми дослідження. Твори сучасного мистецтва відбивають певні закономірності, які характерні для всіх періодів розвитку культури. У всі часи митці апелювали до загальновідомих цінностей, які закріпилися у різних джерелах. Спочатку синкретизм музики, танцю, драми і поезії був основою дійств, народних традицій. Далі міфологічні чи релігійні оповіді розкривали світоглядні орієнтири у мистецтві. Тому досить логічним є звернення сучасних митців до інформації з міфів, фольклору, релігії як до кодів культури, які так чи інакше відомі широкому загалу. Звичайно, що інформація або коди культури у сьогоденні все більше закріплені у літературі. Актуальність вивчення сучасної музичної творчості підкріплюється переглядом і прочитанням музичних програм і театральних афіш. Приміром, наприкінці 2021 року в Києві відбулися прем'єрні вистави балетів «Аладдін», «Маленький принц».

Здавалося б, чому сюжет Аладдіна, який неодноразово, майже століття привертав увагу сценаристів кіно, анімацій, тепер чарівною лампою зачаровував глядачів київського балету. Звичайно, що балет з оригінальною авторською музикою Олександра Родіна, видатного балетмейстера Сергія Кона і артистів «Київської опери» написаний і поставлений для дитячої аудиторії та враховує морально-етичні теми з перемогою добра над злом, чистого серця над злобою, лицемірством, жаданням влади та наживи. Але стільки разів діти до цього могли ознайомитися із цим сюжетом і виховним ефектом у мультиплікаційних зразках. Все ж автори залишають свій погляд на старий сюжет, на кодове ім'я Аладдін, на середньовічну історію східного містечка з його мешканцями і пригодами. І це відчуваємо в авторській музиці, починаючи з увертюри, яка апелює до музично-ритмічного комплексу східної класики. Коди культури на кожному кроці: сюжет, мелодично-ритмічні звороти, жанрові сцени. Абсолютно все свідчить про переважання відомої інформації.

Коди культури в балеті «Маленький принц» Раду Поклітару стосуються літературного джерела (Антуан де Сент-Екзюпері) і музичного (музика В. А. Моцарта і українських колискових у виконанні Марії Пилипчак, прем'єра 2020 р.). Та той самий сюжет в іншому жанрі – однойменній літературно-музичній композиції (2022), художньому читанні тексту Антуана де Сент-Екзюпері Олександром Рудьком під музику французьких композиторів-імпресіоністів у виконанні Інеси Порошиної, з демонстрацією малюнків автора повісті про зірки, для тих, хто шукає нових відкриттів. Інтерпретаційні можливості алегоричної повісті-казки, найвідомішого твору Антуана де Сент-Екзюпері про Маленького принца, який відвідує різні планети у космосі, безкінечна. Автори кожного разу вказують новий шлях розкриття істини.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальність статті пов'язана із тим, що мистецька практика сьогодення різноманітна і потребує наукового осмислення. Про музично-театральні жанри написано багато українськими вченими: (О. Зінькевич, В. Редя, М. Черкашина-Губаренко, Ю. Чекан). Сучасну музичну та музично-театральну творчість вивчають музикознавці: І. Вежневець, О. Зосім, Д. Романец, О. Сєрова, В. Степурко; мистецтвознавці І. Міщенко, С. Несмачний, І. Скорик. Але основну увагу творам, які йдуть на сцені театрів або звучать у концертних залах чи з'являються на виставках сучасного мистецтва, приділяють журналісти О. Вергеліс, Л. Тарасенко. О. Зосім звертається до української пісні від витоків до сьогодення у різних стилях і напрямах, що робить її дослідження ґрунтовними й різнобічними. Композитор і дослідник В. Степурко зосереджується на вивченні наративних моделей в історії культури і мистецтва і, зокрема, в музичній творчості. Ідея пошуку шляхів самозбереження приводить автора до міфології, національних архетипів мислення, релігії, які здатні до духовного насичення сучасної творчості.

Але всі дослідження не стосуються кодів культури. Мета статті полягає в узагальненні питань сучасної музичної творчості з акцентом на кодах культури у нових версіях музично-театрального мистецтва. Коди культури розглядаються як відома інформація у знаках і символах, що міститься у літературі та часто відноситься до змісту музично-театрального твору. Кодом культури вважаємо й жанр музичного, музично-театрального твору, оскільки у назві (мюзикл, балет) виявляється самодостатність до виробництва, передачі та збереження інформації, здатності кодів культури до відкритості, до змін, що закладені в основі. Тобто коди культури мають «подвійність»: певну незмінність, за якою мають бути пізнаваними, і здатність до продукування нових змістів і контекстів. Тут важливу роль відіграють комплекси засобів виразності, зокрема музичні засоби виразності. Вони допомагають розкрити художні образи

музичного і музично-театрального твору. Коди культури мають багату історію та теорію.

Теорія кодів культури розроблялася науковцями різних галузей гуманітарного знання (Ю. Крістєва, Ж. Лакан, Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, М. Фуко) з відповідними моделями: код-універсалія, код-знак, код-мова, код-символ, код-жанр, код-сюжет, код-план. Специфіку кодів культури у різних видах мистецтва (музика, образотворчість, хореографія), зв'язок чи синтез мистецтв, мутація жанрів, стилістика тощо у постмодерному мистецтві називалася епістемами, «дискурсом», «дискурсивною практикою», «дискурсивними подіями», «архівами» (М. Фуко); «семіотичними структурами» (Р. Якобсон та У. Еко); «лейблами, лабіринтами» (У. Еко); «комунікативними архетипами, музичними лейблами» (Д. Кірнарська). Перенесення назви з одних предметів (явищ, ознак тощо) на інші на основі подібності чи суміжного зв'язку між предметами утворює умови для неоднозначного розшифрування інформації з реальними, уявними, символічними кодами (Ж. Лакан). Понадтекстові значення, «асоціативні поля» (Р. Барт) у різних мистецьких практиках розшифровуються з виокремленням культурних кодів, що часто формує інтертекстуальність (Ю. Крістєва) з поєднанням кодів з різних практик.

Міфологічна, релігійна розповідь, фольклорні зразки потрапляють до літератури, виростаючи до системи кодів: автор твору (прізвище, назва твору), стиль і стилістика.

Приміром, Микола Гоголь відомий нам як письменник, етнограф, збирач українського фольклору, зокрема анекдотичних історій. Одну з таких історій Гоголь використав у повісті «Шинель». Історія про бідного чиновника, палкого шанувальника полювання на птахів. Надзвичайною економією і невтомною працею чиновник зібрав певну суму грошей і придбав добру лепажівську рушницю. Після цього він відправився на полювання і загубив її. Чиновник помер з горя. Творчо використовуючи цю розповідь про невдаху, Гоголь представив у своїй повісті історію про мисливця на привидів. Перед нами з'явився головний герой твору — бідний титулярний радник, переписувач паперів Акакій Акакійович Башмачкін. До речі, алюзії простягнулися до автобіографічної історії Гоголя, який починав свою петербурзьку кар'єру як чиновник, писар 1-го столу 2-го відділення департаменту міністерства наділів. Тож, життя Акакія досить знайоме Гоголю з власного досвіду. Невпинно працюючи, господар не помітив, як його шинель стала непридатною для морозів. Він приніс її до кравця Петровича, однак той навідріз відмовився латати «старий капот», сказавши, що треба шити нову шинель. Після довгих роздумів, підрахунків Акакій зважився на зміни свого життя, своєї шинелі. Нову шинель вкрали, чиновник помер і став привидом-мисливцем за шинелями та високопоставленого чиновника, який відмовив йому у допомозі.

Спробуємо знайти спільне у повісті Гоголя «Шинель» і жанрі мюзиклу. В повісті Гоголя ідея розкривається крізь зіставлення символів-кодів: нова шинель – символ справжнього, гідного людини життя; її втрата – символ втрати сенсу життя, втрата ідеї, що надихала героя, давала новий сенс. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, динамічність дії, різноманітність пісенних музичних форм. За основу мюзиклів часто беруть класичні літературні твори, у нашому випадку – це повість Гоголя із загострено-драматичною долею звичайної людини. По суті, повість являє собою витриману в іронічному ключі розповідь про людську природу, для якої невеличкі зміни є катастрофою, а катастрофа може закінчитися хворобою і смертю, що і відбувається у Гоголя та стає основою сучасного музично-театрального твору, подібного трагікомічному шоу.

Сучасний мюзикл «Шинель» талановитих композитора Усеіна Бекірова, режисера Андрія Білоуса, артистів «Молодого театру» є оригінальним втіленням ідей Гоголя й нового бачення вічних тем – кодів культури. Образ гоголівського Акакія (ім'я «Акакій» перекладається як «незлобливий») неординарно вписується у жанр мюзиклу. У далекі часи, у доолімпійських культурах важливим культурним кодом вважалася система імен. Ім'я для первісної людини становило частину його самого. Для читачів Гоголя ім'я Акакія рівнозначне бережливості, яка межує із маніакальністю, хоча й обґрунтованою. Для глядачів сучасного мюзиклу «Шинель» Микола Гоголь, шинель і музика, на нашу думку, є натяком на шоувізацію класики, але кожен глядач відчуває це, залежно свого попереднього досвіду.

Як і у Гоголя, так і в мюзиклі Акакій Акакійович Башмачников переписує й переписує тексти, його справжнє життя у цьому. В музиці цей перепис переданий

композитором багаторазовими повторами як в мелодійній лінії, так і в оркестровій партії. Герой стикається з проблемою, яка потребує кардинальних змін, його дії змінюють все задля її вирішення. Це закладено у змісті повісті та у мюзиклі. Коли відкривається завіса, бачимо красиво вдягнених артистів, що контрастує з уявленням змісту повісті. Невеликий змішаний хор, почергово жіноча і чоловіча групи переможно проголошують слова «Шинель, шинель!». Глядач розуміє, що далі все ж буде оповідь саме про неї, про шинель. І коли з'являється Акакій у білій сорочці, з бентежним виглядом, впевненість у тому, що це мотиви Гоголя, остаточно підтверджуються. Його партія будується на тих самих інтонаціях, але мотив вже звучить зовсім по-іншому, має інше темброве забарвлення. Скрипкова тема з характером невпевненості, розпачу підкреслює стан героя. Тут відіграють роль і повторні проведення теми на октаву вище, посилюючи початкове враження від стану людини. Основний мотив у подальшому проведенні отримує розлогий мелодійний розвиток, ще більше передаючи настрій недосяжної мрії. Інтонаційно розвиток нагадує секвенцію з партії Тетяни з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського.

Вербальний текст твору передає загальні речі. Акакій багато працює й мало заробляє грошей, яких достатньо на його звичне життя, але видається, що це порушується однією миттю. Як композитор передає це в музиці? І просто, і зовсім не просто. Здавалося, що основна тема має належати Акакію, але основний мотив відноситься до шинелі. Крім того, цей мотив пронизує всі теми, розвиваючись по-різному, виявляючи спорідненість всього оточення.

Композитор обіграє ім'я «Акакій Акакійович» багаторазовими повторами у ансамблевому виконанні, але всіма голосами одночасно. Тож перед слухачем Акакій Акакійович постає у двох образах: для самого Акакія як особистість, що має улюблену справу і потрібна для її виконання, а для оточення – як дрібна і нікчемна істота, з якої можна насміхатися. Залишаючись наодинці з собою, Акакій ставиться до себе з великою серйозністю, але виглядає це вкрай комічно. Цікаво, що такий підхід з обіграваннями окремих слів характерний для сучасної творчості різного спрямування.

Тут згадуються композиції Сергія Зажитька з повтором свого прізвища з різними наголосами. Зміст цих рядків з багаторазовими повторами доводить слухачів до абсурдного стану, коли вже не зрозуміло, що відбувається із текстом.

Так і у мюзиклі «Шинель» У. Бекірова багаторазові текстові повтори імені Акакія Акакійовича ансамблем оточуючих формують у глядачів абсурдно-сумний образ. Ансамбль виконавців з жінок і хлопців, одягнений у новенькі шинелі, витанцьовуючи джазово-естрадні інтонації з відповідною ритмопластикою рухів, самобутньо повторюють і повторюють одні й ті ж слова. Такий підхід композитора і постановника дуже вдало розкривають образ Акакія у двох ключових позиціях: до прийняття рішення про нову шинель (сцени вдома, департаменті, з кравцем) і після її появи (сцени у департаменті, вечірці, на вечірній вулиці, зустрічі з високопоставленою особою).

Стрункий потік життя Акакія порушується одночасно: шинель постаріла, її треба просто оновити, просто полагодити, не треба нової, зовсім не треба. Весь цей ряд затверджується у музиці: від повторів Акакія – до повторів ансамблю вокалістів і танцівників. Усі на вулиці на різні лади дублюють думку: «Залишити все, як є». Композитор обирає різну стилістику: від класики – до джазу і естради. Оточення демонструє всю гаму відносин до Акакія: від простого глузування – до пронизливого жалю.

У музиці У. Бекірова знайдені інтонації, що супроводжують Акакія всю виставу. Перетворення Акакія на примару також оригінально втілено в музиці й сценічному оформленні. Коди повісті Гоголя презентовані у новому жанрі з яскравим контрастом. І виникає оригінальна ситуація: зміст повісті залишається в образі Акакія Акакійовича, його долі, а форма вже нова, подача відомих кодів сприймається легко й зрозуміло. У невеликій статті про подію невідомий автор пише, що головний герой прагне до відкриття нових горизонтів, приміряючи на себе різний одяг. Але після перегляду мюзиклу не виникає такого відчуття. Воно навпаки підкріплене ідеєю незмінності життя Акакія.

Код культури, а тут – інтонаційний код, має глибинний рівень змісту, пов'язаний з прихованим змістом, який поєднує Акакія зі світом недосяжних для нього цінностей. Якщо коди культури є інформаційними зразками, то й розглядаються вони у зіставленні: для оточення Акакія шинель – це одяг, для Акакія – недосяжна мрія і шлях до зміни життя, втрата шинелі – втрата сенсу і самого життя. Тож, основний мотив – це мотив шинелі, який звучить в хорі та у партії Акакія.

Коди повісті М. Гоголя «Шинель» у мюзиклі молодого українського композитора Усеїна Бекірова отримують своєрідне авторське рішення. Мюзикл «Шинель» (2020) У. Бекірова відповідає ознакам жанру, серед яких порушення і розширення сформованих традицій і канонів оперети, з величезним впливом естради і джазу не тільки на музичну мову, а й на сценічне оформлення і драматургічний розвиток. Але ж коди повісті М. Гоголя залишаються пізнаваними, не дивлячись на абсолютну зміну жанрової основи.

Здавалося б, що може зацікавити сучасних постановників, композиторів у темі «маленької людини», як це було модно говорити, наприкінці XX або перших двох десятиліттях XXI століття? І ось виявляється, що є вічні теми, серед яких людина та її незахищеність привертає увагу у балетному жанрі. Так, київська публіка мала можливість ознайомитися з оригінальним балетом за мотивами повісті М. Гоголя французького хореографа, відомого балетного реформатора Моріса Бежара «Шинель» (1999) з авторською музикою французького композитора і музиканта Х'юго Ле Бара (Hugues Le Bars). Композитор Х. Ле Бара і балетмейстер Морис Бежар зробили разом близько десяти балетів. Зі слів хореографа відомо, що саме людська природа зацікавила гоголівським твором. Усі рецензенти писали про втілення на сцені життя Акакія. Серед основних засобів хореографії на початку вистави була пантоміма, де письменник Гоголь стає Акакієм. Він передає думки автора. Нова шинель передає радість Акакія, її втрата залишає його оголеним. Так, Бежар показує незахищеність людини, але й трансформацію людини з появою нового одягу, де одяг символізує становище у суспільстві. Хореограф по-своєму бачить втрату шинелі людиною. Той, хто втратив новий одяг, перетворюється на злодія.

Балетна музика Х'юго Ле Бара і мюзикл «Шинель» У. Бекірова написана у стилістиці сучасного музичного простору з інтерпретацією кодів культури. Співвідношення коду відомого літературного твору та сучасного жанру несе в собі відголоски постмодерної естетики та її схильності до гібридизації класики з сучасністю. Повість М. Гоголя як іронічне переосмислення романтичної літератури з перебільшенням мотиву примари, з доведенням його до абсурду, для свого часу мала ознаки постмодернізму. Поява ж у сучасному мистецтві на основі цієї повісті балету чи мюзиклу є досить органічним.

У мові М. Гоголя використано різні прийоми: каламбури, смішні слова, що розкривають досить сумну історію Акакія Акакійовича. Літературні прийоми у музичній мові У. Бекірова втілено проникливо і яскраво у синтезі різних стилів. Музична тканина мюзиклу різнобарвна. Композитор пише у класичній манері, але для мюзиклу характерне переважання інтонацій джазу, естради. Тож, все можемо спостерігати й у музиці Бекірова. Можемо погодитися з думкою музикознавиці О. Чигарьової, яка відмічає новий синтез як характерну універсалію композиції із включенням різних тенденцій, що йдуть від контрасту, зіставлення або зіткнення стилів.

Таких прикладів зміни кодів культури у мистецькій практиці сьогодення багато. Балет «Вій» Раду Поклітару з авторською музикою Олександра Родіна втілює різні коди. Літературна основа М. Гоголя у балетному лібрето перетворюється на натяк, на текст першоджерела. Основні дії балету – своєрідні коди Гоголя – зосереджені навколо Панночки й Хоми Брута. Навіть містика стає кодом письменницького стилю М. Гоголя. Що маємо для розуміння змісту балетного лібрето? Коди-імена (Гоголь, Панночка, Хома, Сотник), код-назва (Вій) спрямовують як творчі пошуки постановників, так і глядачів до розкриття найсміливіших задумів у балетній виставі.

Сценічне оформлення також є синтезом кодів культури, які втілюють яскраві знахідки у традиціях та новаціях. Дії балету відбуваються у величезному кубі, який почергово змінює тони (синьо-зелено-червоно-чорні). Із переходом почуттів героїв трансформується кольорова гама: від спокійних – до трагічних. Магічний куб на сцені нагадує чорний квадрат К. Малевича, а за задумом постановників втілює багатофункціональність творчих ідей. Згідно лібрето, куб перетворюється на бурсу, де вчаться юнаки; нічний клуб з розвагами; місце, де здійснюються потаємні мрії; церкву з труною Панночки. Для кожного глядача магічний куб (чорний квадрат) виводить сценічні дії на відому вулицю, загострює чуттєвість еротичних сновидінь. Енергія кубу наповнена змінами, притаманними М. Гоголю, виявляє непередбачуваність і неоднозначність подій. Власне, у Малевича чорний квадрат з'явився після роботи над оформленням опери М. Матюшина «Перемога над сонцем» (1913), де його зображення символізувало активне перетворення людської творчості над

пасивною формою природи, чорний квадрат замість сонячного кола. Код культури – чорний квадрат, а у виставі Р. Поклітару магічний куб є ознакою «подвійного кодування» сценічного простору, винаходу його нових змістів у такій формі. Раду знайомий і з кубом Неккера, який втілював оптичні ілюзії швейцарського кристалографа Луїса Неккера. Його використовує Роберт Сойєр у науково-фантастичному романі «Factoring Humanity» (1998), де «Неккер» стає дієсловом, яке примушує мозок людини переключатися з одного сприйняття на інше. Балет «Вій» Р. Поклітару є узагальненням змісту повісті М. Гоголя.

Поєднання у магічному кубі у балетній виставі «Вій» стосуються й музики О. Родіна. Композитор апелює до різних стилів, що включає й народно-пісенні, джазові інтонації. Майстерність композитора яскраво виявляється у вмінні поєднати це із симфонічним розвитком. Оркестрові барви настільки оригінальні, що дозволяють зануритися до рідкісного співу – горлового, почути гру на незвичних для симфонічного оркестру інструментах варгані і діджеріду. Коди Гоголя відкриваються по-новому. Тут згадуються й розвідки Гоголя, його любов до балетів. У статтях, які були присвячені петербурзькому театру, Гоголь зазначав особливість народних танців.

Коди М. Гоголя у мюзиклі Усеїна Бекірова або балеті Раду Поклітару – Олександра Родіна є «трамплінами сенсу» (Р. Барт). Вони стають провідними центрами структурування нових текстів, трамплінами, відправними точками, навколо яких розгортаються постмодерністські тексти.

Спираючись на інтерпретації у концепції постмодернізму Ф. Джеймісона, повісті М. Гоголя «Шинель» і «Вій» стають вузловими пунктами історії, тобто минулим. Використовуючи «метакоментарі» Р. Барта про безліч окремих кодів у постмодернізмі, формуємо своє уявлення про постмодерністські образи Акакія Акакійовича у мюзиклі, балеті й музичних образах «Вій». Вони виявляють поліперспективність інтерпретацій відомих текстів з репрезентацією двох змістових рівнів: історії – першоджерела як узагальненої основи сучасної творчості й нової форми старого змісту у музично-театральних жанрах.

Висновки. Спираючись на теорію, історію наукових досліджень, коди культури представлені як відома інформація у літературних назвах першоджерел, їхнього автора, його стилістиці, жанрах, засобах музичної виразності. Жанри мюзиклу, балету є самодостатніми та запрограмовані на творче виробництво, передачу інформації та її збереження при різних інтерпретаціях. Мюзикл і балет «Шинель» мають спільне та відмінне у відношенні до авторського першоджерела. У мюзиклі А. Білоуса – У. Бекірова, балеті Мориса Бежара – Х'юго Ле Бара, балеті «Вій» Р. Поклітару – О. Родіна збережено основні події авторської повісті, але у досить умовно. Музика творів має стилістичну плюральність, звернення до різних інтонаційно-ритмічних пластів, але при всіх змінах, з урахуванням жанрових особливостей вистав, коди культури залишилися пізнаваними.

Стаття надійшла до редакції 01.12.2021
Отримано після доопрацювання 12.01.2022
Прийнято до друку 14.01.2022

УДК 7.072.2:821.161.2-32.09(092)(477)"1920"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257668.

Цитування:
Фрайт О. В. «Музика міста» в інтермедіально-мистецьких рефлексіях української культури 1920-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 117-122.

Frait O. (2022). «Urban music» in intermedial and artistic studies of Ukrainian culture of the 1920's. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 117-122 [in Ukrainian].

Фрайт Оксана Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та фортепіано
Інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного університету
імені Івана Франка
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6903-7096
oksana_frajt@ukr.net

«МУЗИКА МІСТА» В ІНТЕРМЕДІАЛЬНО-МИСТЕЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЯХ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 1920-Х РОКІВ

Метою роботи є виявлення «співзвучності» урбаністично-художніх рефлексій музичного й літературного творів у інтермедіально-емінентному контексті. **Методи дослідження** базуються на принципі комплементарності. Інтермедіальний підхід застосовано до вивчення взаємодії кодів мистецтв у одному творі, а також для віднайдення суголосно-звукових символів і знаків міста в різних видах синхронної художньої практики. Використано системно-аналітичний, типологічний і компаративний методи у проведенні паралелей, знаходженні збігів і відмінностей втілень «музики міста» композитором В. Задерацьким у фортепіанному циклі «Зошит мініатюр» і письменником В. Підмогильним у романі «Місто». Залучено рецептивну методологію, а також емпіричні методи опису, спостереження та рефлексії. **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі інтермедіального зіставлення образів «звучання» міста у модерністичних творах різних мистецтв за допомогою семантико-семіотичних інтерференцій. Вперше застосовано концепт емінентності для порівняльної характеристики «музики міста» в артефактах української культури доби індустріалізації. **Висновки**. Спільними звукосмисловими образами міста в програмно-циклічному та романному наративах стали різноманітні сцени, картини, емоційні реакції, «технократичні» знаки. Контрасти «звучання» природної краси хмар і штучної естетики машин, тиші як тимчасового острівця зосередження в-самому-собі та «мускульної пружності» (В. Задерацький-син) натовпу, пісенного фольклору та джазового ансамблю, крикливого плакату та кружляння каруселі символічно-інтермедіально відобразили взаємодію соціологічних і психологічних аспектів урбаністики, а саме, особистісного та колективного (приватного й публічного), контемплятивності та дієвості, емоційного та раціонального, духовного й матеріального. «Зошит мініатюр» і «музично-звукові» фрагменти «Міста» – це «емінентні тексти» (Г.-Ґ. Ґадамер), які самі ж інтерпретують закладений у них додатковий іномедіальний зміст (вербальний у музичному творі й музичний у літературному).

Ключові слова: урбаністика, «музика міста», композитор, письменник, роман, фортепіанний цикл, інтермедіальність, емінентний текст.

Frait Oksana, *Doctor of Art Studies, Associate Professor of Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

«Urban music» in intermedial and artistic studies of Ukrainian culture of the 1920's

The purpose of the article is to reveal the "consonance" of urban-artistic reflections of musical and literary works in intermedial-eminent context. **The research methodology** are based on the complementary principle. The intermedial approach to the study of various artistic codes in one work was applied, as well as to the search of the consonant symbols and signs of a city in different types of synchronic and artistic practice. System-analytical, typological and comparative methods have been used in drawing the parallels and finding the coincidences and differences of realization of the "urban music" in the piano cycle "A Notebook of Miniatures" by the composer Mykola Zaderatskyi and a in the novel "City" written by V. Pidmohylnyi. A receptive methodology, as well as the empirical methods of description, observation and reflection, has been applied. **Scientific novelty** lies in an attempt of an intermedial comparison of the images of urban sounding in modernistic works of different arts by means of semantic-semiotic interferences. A concept of eminence has been used for the first time for a comparative characteristic of the urban music in the artifacts of the Ukrainian culture of the Industrialization era. **Conclusions**. Various scenes, pictures, emotional reactions, "technocratic" symbols became common audial-semiotic images of the city in the program-cyclic and novelistic discourses. The contrasts of sounding of the natural beauty of the clouds and artificial aesthetics of the

©Фрайт О.В., 2022

machines, the silence as a contemporary island of self-concentration and "muscular strength" of the crowd (according to V. Zaderatskyi, Jr.), song folklore and a jazz band, a flashy poster and a spinning carousel in a symbolic and intermedial way reflect the interaction of sociological and psychological aspects of urbanism, i.e. personal and collective (private and public), contemplative and effective, emotional and rational, spiritual and material. "Notebook of Miniatures" and "musical-audial" fragments of "City" – are "eminent texts" (H. G. Gadamer) which interpret the encoded in them additional foreign medial contents (verbal – in a musical piece, and musical – in a literary work).

Key words: urbanism, urban music, composer, writer, novel, piano cycle, intermediality, eminent text.

Актуальність теми дослідження. Багатогранність проблематики міста, його топосу, простору, аури, соматики й «тексту», в наш час досліджується кросдисциплінарно. Вона ввібрала в себе численні аспекти онтології людини, соціуму й середовища, яке їх поєднує. Антропологія, історія, соціологія, психологія, філософія, культурологія, мистецтвознавство, філологія, архітектура – ось далеко неповний перелік «зацікавлених» у цих імплікаціях наук. У дискурсі мистецтвознавчих урбаністичних праць дослідження музикознавців представлені найменш чисельно, внаслідок чого актуалізується тематика міста, зокрема, в зіставленні музики й літератури як парадиґми української мистецької інтермедіальності 1920-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Взірцем багатовекторної візії урбаністичної проблематики є філософська праця М. Карповця «Місто як світ людського буття», що спирається на численні здобутки зарубіжних і українських науковців, систематизуючи й формуючи предметну сутність їхніх моделей міста крізь оптику різних антропологій і інших дисциплін. «Світ міста», за визначенням науковця, «є ціннісно-смисловою єдністю структурно-нормативних зв'язків між суб'єктами у просторі та часі культури» [5, 146]. Виходячи із розуміння творів мистецтва як об'єктів (текстів) культури, варто розглянути міжтекстуальні та структурно-смислові зв'язки, збіги й відмінності в спільній образно-семантичній репрезентації звукової атмосфери міста. Опосередкований заохочувальний імпульс до цієї позиції музично-літературної компаративістики («тексти різних мистецтв на одну тему») наданий статтею Ю. Чекана [14, 13]. Враховуються слушні думки західних дослідників урбаністики про «співзбагачення мистецтва та міського простору через валоризацію просторів у мистецтві» [16].

До музикознавчого осмислення урбаністики українські дослідники чисельно не зверталися. В аналітичному фокусі «звукового універсуму індустріального міста» Н. Мартинової зібрано фортепіанні твори переважно зарубіжних композиторів першої третини XX сторіччя, що досліджені на базі широкої панорами філософських, соціальних, культурологічних, психоаналітичних і інших теоретичних джерел [8]. Спорадична згадка про подібні фортепіанні твори українських авторів (із «Кінозбірника» та ін.) міститься в монографії В. Клина [5, 149]. Н. Лукашенко розглянула цикл «Зошит мініатюр» В. Задерацького в контексті формування духовно-стильової парадиґми його фортепіанної музики [7]. Літературний шедевр «Місто» репресованого письменника Валеріяна Підмогильного після його повернення зі забуття тішиться увагою багатьох літературознавців, зокрема, В. Фоменко [13], Р. Мовчан [9], а також філософів. Приміром, Л. Ільницька розглянула на прикладі роману естетико-виховні засади урбаністики (з їх доповненням живописним ракурсом) [4]. Культурологічні положення щодо вироблення модерного образу нової людини в українській літературі 1920-х років сформульовано О. Овчарук [10]. Видається доцільним провести інтермедіальні музично-літературні паралелі в період зародження урбаністичної проблематики в українській культури. Зокрема, компаративний аспект творчих утілень «музики» міста на матеріалі написаних майже одночасно фортепіанного циклу Всеволода Задерацького та роману Підмогильного досі не перебував у полі зору науковців.

Мета статті – виявлення «співзвучності» урбаністично-художніх рефлексій музичного й літературного творів у інтермедіально-емінентному контексті.

Виклад основного матеріалу. Урбаністика як соціокультурний феномен увійшла в українське музичне мистецтво несміливо й з деяким запізненням. Це зумовлено специфічними історичними обставинами науково-технічного розвитку та модернізації художньої творчості в регіонах. Загалом можна констатувати відлуння рецепції урбанізму на Наддніпрянщині, що пояснюється короткотривалим існуванням АСУ (Асоціації сучасної музики) впродовж 1926–1929 років, представники якої

орієнтувалися на західну культуру (найвідомішим є симфонічний уривок «Завод. Музика машин» О. Мосолова). Про міську тематику говорять і такі програмні заголовки фортепіанних творів інших тодішніх композиторів: «Машина», «Карусель», «Поїзд» К. Шиповича, «В кабаре» С. Жданова та ін.

Натомість у Галичині, яка до 1939 року перебувала в межах європейських держав, а, отже, й під вливом новітніх художніх віянь, помітна відсутність інтересу до цього загальномистецького напряму, зумовлена насамперед місцевими ментальними особливостями, а саме, більшою схильністю до традиційного постромантичного та помірковано оновлених стилів неоромантизму й неофольклоризму (за винятком деяких радикальніших опусів М. Колесси та А. Рудницького); крім того, далася взнаки відсутність у регіоні великих індустріальних міст.

Доля Всеволода Задерацького (1891–1953), уродженця Рівного, віддзеркалила складний історичний період революцій, змін влади. Юрист, піаніст, диригент і композитор до 1945 року проживав у Росії, в тому числі, відбувши заслання на Колимі. Відтак переїхав до Житомира й згодом до Львова, де проживав до кінця життя й викладав у консерваторії. За твердженням його сина Всеволода Всеволодовича, фортепіанний цикл «Зошит мініатюр» був створений 1929 року [3, 5].

Цикл складається з 5 програмних п'єс. «Хмари» – імпресіоністична замальовка, навіяна музикою К. Дебюссі. В контексті циклу це наче звукописний вступ до реально-звукових картин міста. Ремарка «споглядально» націлює на відсторонене любування «шматочком» натури, (хоча це, можливо, хмари диму з фабричних або заводських труб). На тлі панування тихої динаміки та високих регістрів (крім останніх 4 тактів) відчутний рух мелодизованих хроматизацій середнього голосу, переливів інтервальних паралелізмів у колористичних фігураціях, тональних зсувів «зблисків» шістнадцяток, поліритмічних змін, що складають враження вічної «гармонії сфер», «музики всесвітньої» в індивідуально-творчому переосмисленні. В будові фігурацій, перемежованих паузами, вгадуються запитальні інтонації. Їхнє розсіяння закінчує мініатюру, споглядальність якої поєднана з філософськими роздумами.

«Авто» вторгається своєю неблагозвучною сонорністю та ритмометричною пульсацією «механізовано», згідно з ремаркою для виконавця. Настирливі повтори-остинато ідентифікують ці фоноритми як автомобільні сигнали й шуми. Дуолі, тріолі й квартолі в перемінній метриці середини твору створюють відчуття хаосу, раптових поворотів, зигзагів, зупинок і нових обертів руху. Регістрові барви переміщень теж сприяють «видимій» процесуальності музичної матерії. Привільність тональних устоїв і політональні епізоди розмикають межі цієї «дороги», що символічно закінчується прийомом glissando (ковзання клавішами) як редукцією швидкості та сфорцандо в басу, наче остаточним гальмуванням.

Третя мініатюра з назвою «Затаєне» і ремаркою «заглиблено» сприймається як погляд в душу містянина. Поліфонічна фактура, яка перегукується з викладом старовинної сарабанди з усталеним трагічним змістом, відображає плетиво думок і спогадів – загалом спокійних, та інколи тривожно-химерних – аж до монотонних «ударів у скронях». Відповідно розширюється палітра гучнісної динаміки. Її несподіваний контраст у репризі знаменує прозріння, що швидко губиться в спадаючих донизу фразах, резюме яких сконцентроване в останніх тактах, знову ж таки, запитальним відтінком акордового звороту. В тріольно-речитативних експресивних мотивах з мелізмами проглядають ремінісценції думної стилістики, що «прочитується» як латентна ностальгія за Україною.

«Карусель» вносить полярно-протилежний настроєвий акцент. Ремарка «ярмарково» вказує на занурення в стихію дозвілля. Ніби відбитком споглядальності «Хмар» у кривому дзеркалі нестримних веселощів служать квартові паралелі, що супроводять октавну мелодію. Автор використав різноманітні метроритмічні зміни й комбінації, у тому числі, метричні «збої», що ламають тактові риски. Наприкінці вжито ще одну трансформацію власного інтертексту з «Авто», яким символізується пік кружляння ярмаркової каруселі до запаморочення. І це доречний хід, адже в такому кружлянні дійсно проносяться різні «уривки» міста. Прикметним є суцільне фортісімо від початку до кінця твору, яке залишає враження звукового шоку.

Фінальний «Марш-плакат» з додатковим ремарковим підкресленням характеру п'єси «плакатно» – це алюзія до «тілесно-колективного звучання» демонстрацій радянської доби, до крокування колонами з прапорами й гаслами. Чіткий карбований ритм, акценти й маркато, перевага акордово-

октавної фактури передають організований похід великої кількості людей, який час від часу прорізається ура-окриками й закликами із гучномовців. Разом із тим, не можна не помітити певної частки гротеску в серединному танцювальному епізоді.

Внаслідок конкретизації заголовків усіх п'єс цикл із загальною назвою «Зошит мініатюр» викликає асоціації з короткими щоденниковими записами, що зрозуміло з огляду на письменницький хист і музично-літературний, «двобічний характер мислення композитора» [7, 141].

Щоденник також намагався вести головний герой роману «Місто» (1927), в якому йдеться про урбанізацію сільського хлопця, про пошуки ним самореалізації. Один із представників українського «Розстріляного Відродження» В. Підмогильний, як зазначив Ю. Лавріненко, – визначний белетрист 1920-х років, письменник-інтелектуал, твори якого подають чималий матеріал для пізнання психології людини часів революції і після неї [12, 452]. Людська психологія пізнається в романі Підмогильного й через відношення до «музики міста».

Гетерозвукова сфера Києва «нависла» над прибулими на пароплаві водночас із «видовиськами» похмурих споруд над берегом Дніпра й безжурного купання людей. «Глушило гукання перекупок, свистки, брязкіт автобусів... і рівне пихкання парової машини десь поблизу на млині» [11, 138]. Нічне місто ще більше вражало різноголоссям машинерії: до «глухого гомону людської хвилі» приєднувалися «гуркіт і дзвінки трамваїв, ... хрипке виття автобусів, ... пронизливі викрики дрібних авто» [11, 158]. Втім Степана Радченка не раз огортало тут болісне почуття самотності. Тоді кожна думка тягла «за собою липку вагу і спинялась, зрештою, подолана й порожня». Вперше відчув це, коли Лаврський дзвін разом із плюскотом води нагнав на нього «спокій і смуток» [11, 151]. Тут помітні паралелі з п'єсами «Авто» й «Затаєне». Якщо в романі показано трансформацію відчуттів героя від ворожнечі й гидливості, викликаних різними звуками, доторками й барвами юрби на вулицях, до повітряного поцілунку містові, – то у фортепіанному циклі це сукупне відтворення розмаїтих картин міста, його звукових атрибутів, а також внутрішнього стану індивіда в той чи інший момент.

Відносини з жінками – ще один прояв «затаєного» в єстві хлопця, самозакоханість якого призвела до фатальних наслідків, адже він сам уподібнився холодному механізмові. Автор повісті навіть уклав у екзистенційні думки Степана метафорично-«машинне» тлумачення життя у вигляді «неспинного потягу», «що ніякий машиніст не в силі змінити напрямку його руху по призначених рейках між відомими, сірими станціями» [11, 166]. Контрастом до цього «лунає» пісня, що об'єднала товариство з колишніх селян, здобуваючих місто («Повій, вітре, на Вкраїну») [11, 167]. Степана здивували бліді сіро-білі тони фасаду інституту, куди прийшов вступати, бо вже стали звичними «гострі фарби революції на будинках, плакатах та обкладинках журналів» [11, 169]. Це перегукується з яскравістю музичних «кольорів» у мініатюрі «Марш-плакат». А відповідниками до «Хмар» можна вважати описи мальовничих київських закутків над Дніпром, де Степан зустрічався з Надією. Дівчина «була йому сонцем, що раптом кидає промінь крізь розколину хмар; він раз у раз губив її і знаходив» [11, 170]. Завдяки зближенню з літераторами адаптація до міста полегшилася. Зокрема, Степана вабила джазова музика, що супроводжувала зустрічі з поетом-філософом Вигорським у пивній. Музика суголосна настроям хлопця: звуки джаз-банду, що завжди підносили й звільняли, після звістки про самогубство Зоськи через його поведінку, гнітили «обридними мотивами» та дратували «нестерпучим брязкотом» [11, 364]. Фактура п'єс із «Зошита мініатюр» подекуди просочена джазовим «присмаком» гармоній і ритмів. Загальне уподібнення фортепіанного циклу й «музично-звукових» фрагментів роману виявляється в їх належності до «емінентних текстів» (Г-Ґ. Ґадамер), що самі ж інтерпретують закладений у них додатковий іномедіальний зміст (вербальний у музичному творі й музичний у літературному).

Наукова новизна дослідження полягає у спробі інтермедіального зіставлення образів «звучання» міста у модерністичних творах двох мистецтв за допомогою семантико-семіотичних інтерференцій. Вперше застосовано концепт емінентності для порівняльної характеристики «музики міста» в урбаністичних артефактах української культури доби індустріалізації.

Висновки. Таким чином, основними звукосмисловими образами міста в програмно-циклічному та романному наративах стали різні сцени, картини, емоційні реакції, «технократичні» знаки. Дихотомії «звучання» природної краси хмар і штучної естетики машин, тиші як тимчасового острівця

зосередження в-самому-собі та «мускульної пружності» (В. Задерацький-син) натовпу, пісенного фольклору та джазового ансамблю, крикливого плакату та кружляння каруселі символічно-інтермедіально відобразили взаємодію соціологічних і психологічних елементів урбаністики, а саме, особистісного з колективним (приватного з публічним), контемплятивності та дієвості, духовного й матеріального. Романне слово, розцвічене тропами, здатне до описової деталізації «музики міста», створеної природними й штучними акустичними нашаруваннями, а також людськими голосами й інструментами. Та її фортепіанні втілення, не менш переконливі й захопливі, всебічно-чуттєво охоплюють специфічно-звукові стихії.

Звуковий урбаністичний простір фортепіанної композиції та роману строкатий, як і буття міста загалом. Візуальне та аудиційне сприймання його «музики» у вигляді інтонаційного й вербального «подвійного кодування» (О. Афоніна) доповнює власне «містовідчуття» рецепієнтів авторефлексіями композитора й письменника. Притягальна сила звуків, голосів і шумів міста може приваблювати, а може і відштовхувати-відчужувати людину. Мистецтво якраз наближає до прийняття їхнього розмаїття через своєрідний показ урбаністичних буденності й дозвілля, наділення їх вищими художніми сенсами.

Література

1. Афоніна О. Коди культури і подвійне кодування в мистецтві. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Денисюк Ж. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. Київ : НАКККіМ, 2016. 223 с.
3. Задерацький В. В. Передмова. *В. П. Задерацький. Порцелянові чашки*. Київ : Музична Україна, 1979. С. 5–6.
4. Ільницька Л. Естетико-виховні засади урбаністики. *Гуманітарний вісник*. 2015. № 37. С. 123–131.
5. Карповець М. Місто як світ людського буття. Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2014. 258 с.
6. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
7. Лукашенко Н. О. Особливості духовно-стильової парадиґми фортепіанної творчості В. П. Задерацького. *Вісник НАКККіМ*. 2012. № 3. С. 138–141.
8. Мартинова Н. І. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини XX сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2018. 19 с.
9. Мовчан Р. «Кобзар на мотоциклі» або урбанізм української прози 1920-х років. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2009. № 1. С. 84–102.
10. Овчарук О. Образ людини в модусі культурософії українського літературного мистецтва кінця XIX – початку XX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол. А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 2. С. 68–72.
11. Підмогильний В. Місто. *Г. Косинка. Оповідання. В. Підмогильний. Місто :* роман. Київ : Наукова думка, 2003. С. 133–388.
12. Розстріляне Відродження : антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. Третє вид. / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка. Київ : Смолоскип, 2004. 992 с.
13. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2008. 40 с.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу до науки. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Луцьк : Волинський ун-т, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
15. Шульгіна В. Д. Синергетична парадиґма простору культури. Київ : НАКККіМ, 2014. 398 с.
16. Molina G., Guinar P. Artsin Cities – Citiesin Arts. *Articulo – Journal of Urban Research.* 2017. № 15. URL: journals.openedition.org/articulo/3435. DOI: https://doi.org/10.4000/articulo.3435 (дата звернення 10.11.2021).

References

1. Afonina, O. (2017). Codes of culture and double coding in art. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
2. Denysiuk, Zh. (2016). Mass culture and national-cultural identity in the age of globalization. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
3. Zaderatskyi, V. V. (1979). Preface. In V. P. Zaderatskyi, Porcelain cups (pp. 5–6). Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
4. Ilnytska, L. (2015). Aesthetic and educational principles of urban planning. Humanitarian Bulletin, 37, 123–131 [in Ukrainian].
5. Karpovets, M. (2014). The city as a world of human existence. Ostroh: Ostroh Academy National University Publishing House [in Ukrainian].
6. Klyn, V. L. (1980). Ukrainian Soviet piano music. Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].
7. Lukashenko, N. O. (2012). Features of the spiritual and stylistic paradigm of V. P. Zaderatsky's piano work. Bulletin of the National Academy of

Management of Culture and Arts, 3, 138–141 [in Ukrainian].

8. Martynova, N. I. (2018). Sound universe of the industrial city in the piano work of European composers of the first third of the twentieth century. (Extended abstract of candidate's thesis). Lviv [in Ukrainian].

9. Movchan, R. (2009). "Kobzar on a motorcycle" or urbanism of Ukrainian prose of the 1920s. Ukrainian language and literature in secondary schools, gymnasiums, lyceums and colleges, 1, 84–102 [in Ukrainian].

10. Ovcharuk, O. (2014). The image of man in the mode of culturosophy of Ukrainian literary art of the late nineteenth – early twentieth centuries. In V. H. Vytkalov (Comp.), Ukrainian culture: past, present, ways of development, *20* (2), 68–72. Rivne: Rivne State University of Humanities [in Ukrainian].

11. Pidmohylnyi, V. (2003). City. In H. Kosynka, Story. V. Pidmohylnyi, City: a novel (pp. 133–388). Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].

12. Lavrinenko, Yu. (Comp.). (2004). Shot Renaissance: anthology 1917–1933. Poetry – prose – drama – essays (3rd ed.). Kyiv: Torch [in Ukrainian].

13. Fomenko, V. H. (2008). Ukrainian urban prose of the twentieth century: evolution, issues, poetics. (Extended abstract of Doctor's thesis). Kyiv [in Ukrainian].

14. Chekan, Yu. (2012). Musicological comparative studies: from method to science. Musicological studies of the Institute of Arts of Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 10, 6–18. Lutsk: Volyn University [in Ukrainian].

15. Shulhina, V. D. (2014). Synergetic paradigm of cultural space. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

16. Molina, G., & Guinar, P. (2017). Artsin Cities – Citiesin Arts. Articulo – Journal of Urban Research, 15. Retrieved from journals.openedition.org/articulo/3435. doi: https://doi.org/10.4000/articulo.3435 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.12.2021
Отримано після доопрацювання 30.12.2021
Прийнято до друку 04.01.2022

УДК 784.66
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257670.

Цитування:
Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 123-129.

Bobul I. (2022). Classic crossword in the space of contemporary music art. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 123-129 [in Ukrainian].

Бобул Іван Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
народний артист України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5746-0644
kev@dakkkim.edu.ua

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР У ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи полягає у виявленні ключових характеристик стилю музичного кросовера та його тенденцій впливу на розвиток музичного мистецтва. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні мистецтвознавчого та культурологічного підходу в дослідження означеної проблематики, та сукупності таких методів: аналітичного, компаративного, історичного у застосуванні до розгляду поняття кросовера в сучасному музичному мистецтві. **Наукова новизна роботи** полягає в узагальненні феномену класичного кросовера, особливостей розвитку у світовому музичному мистецтві та його впливу на розвиток естрадного вокалу, розширенні знань щодо сучасної музичної культури. **Висновки.** Поява класичного кросовера в музичному мистецтві ХХ ст. пов'язана з глобальним питанням поширення масової культури і конвергенції її з елітарним мистецтвом, зокрема оперою, класичною музикою, що обумовлювалося також поширенням у світі нових напрямів, варіативністю інтерпретації класичних музичних творів, водночас розширюючи аудиторію та популяризуючи в такий спосіб класику. Наприкінці ХХ-початку ХХІ століть, ЗМІ, інтернет зумовили поширення класичного корсоверу на новому рівні і, відповідно, стиль музичного кросоверу стає невід'ємною частиною сучасної культури, що являє собою полікультурне середовище, яке вміщує в собі зразки як високого мистецтва, так і твори, опосередковані масовим мистецтвом, що, однак, не робить їх менш цінними для людства.

***Ключові слова*:** класичний кросовер, музичне мистецтво, масова культура, вокальна школа.

***Bobul Ivan**, candidate of art history, head of the Department of Academic, Pop Vocal, and Sound Design. National Academy of Culture and Arts Management, People's Artist of Ukraine*

Classic crossword in the space of contemporary music art

The purpose of the article is to identify the key characteristics of the style of musical crossover and its trends in the development of musical art. **The research methodology** is based on the use of art history and cultural studies in the study of these issues, and a set of such methods: analytical, comparative, historical in application to the concept of crossover in contemporary music art. **The scientific novelty** of the work is to generalize the phenomenon of classical crossover, the peculiarities of development in world music art and its impact on the development of pop vocals, expanding knowledge about modern music culture. **Conclusions.** The emergence of the classical crossover in the musical art of the twentieth century. related to the global issue of mass culture and its convergence with elitist art, including opera, classical music, which was also due to the spread of new trends in the world, variability in the interpretation of classical music, while expanding the audience and thus popularizing the classics. At the end of the XX-beginning of the XXI century, the media, the Internet led to the spread of the classic crossover on a new level and, accordingly, the style of musical crossover becomes an integral part of modern culture, a multicultural environment. mediated by mass art, which, however, does not make them less valuable to humanity.

Key words: classical crossover, musical art, mass culture, vocal school.

Актуальність теми дослідження. Протягом ХХ століття відбувалася інтеграція синкретичної спрямованості художніх процесів, що особливо знаходило вираження у феномені масової культури, що давала поштовх індивідуальних та позанормативних моментів єдності стилів, які особливо виділяються вже в ХХІ ст. Історія розвитку класичного кросовера неразривно пов'язана з мистецтвом постмодернізму, в добу якого стираються межі між класикою і поп-артом, академічним і масовим мистецтвом.

©Бобул І. В., 2022

Результатом цього стає виникнення жанру класичного кросоверу, визначеного синтетичними можливостями елітарного мистецтва та сучасної масової культури. Багато характерних рис мистецтва постмодернізму виражені в музиці: переосмислення традицій, інтерпретація творчого спадку, колажність, цитованість.

Культурна глобалізація, зростання мультикультуралізму та поширення масової комунікації розширили виміри культурного споживання, а система освіти та підтримка з боку держави допомагають зберегти мистецькі цінності та відіграють велику роль у збагаченні національних культур. Разом з тим, у вивченні формування закономірностей художнього смаку вчені наголошують, що сучасне суспільство цінує культурні вподобання «всеїдних» або культурних капіталістів, які володіють як високою, так і масовою культурою [17, 1].

Феномен кросоверу належить до сфери музичної творчості, що прийнято називати серединною культурою (middle culture). Стиль класичний кросовер (classical crossover) найчастіше визначають як своєрідний синтез, гармонійне поєднання елементів класичної та поп-, рок-, джаз-, електронної музики. Термін кросовер у перекладі з англійської буквально означає перетин, перехід, порубіжне або перехідне явище. Він широко використовується у різноманітних сферах людської діяльності, зокрема літературі, мистецтві, електроніці, спорті, позначаючи явища, що поєднують різноманітні, найчастіше, на перший погляд, несумісні поняття і предмети. Виникнення і шалений успіх музичного кросовера пов’язують з багатьма причинами. Це і проблеми, що накопичилися як в академічному мистецтві, так і популярному: бажання музикантів репрезентувати високе мистецтво масам, невичерпність музичної класики, бажання музикантів, які працюють в інших стилях, привнести в виконувану музику красу мелодій і глибину змісту, не останнє місце займає і фінансове питання [4, 237].

Аналіз досліджень і публікацій. Історія зародження і розвитку класичного кросовера в музичному мистецтві неодноразово ставали предметом дослідження вітчизняних зарубіжних вчених. В контексті означеної проблематики варто виокремити роботи, присвячені загальним тенденціям сучасної музичної культури, що торкаються теми класичного кросовера: Н. Борисенко [3], Л. Ігнатової [4], Л. Корнєєвої [5], А. Лісневської [3], Т. Самаї [7], В. Тормахової, В. Яромчук [10]. Безпосередньо питання класичного кросовера як стилю і напряму в естрадному виконавському мистецтві вивчали А. Бойко [2], С. Муравіцька [6]. Серед зарубіжних дослідників цього питання слід назвати праці І. де Бріто [11], Дж. Вараді [17], Т. Дауда [13], Дж. Ковача [12], Х. Маркес [15], Л. де Кастро [15], С. Еммерсона [14], Ю. Ші [16], та ін. Разом з тим, означена проблематика не вичерпує свого дослідницького пошуку, що й склало мету нашого дослідження.

Мета роботи полягає у виявленні ключових характеристик стилю музичного кросовера та його тенденцій впливу на розвиток сучасного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Феномен класичного кросоверу частково своїми витоками пов'язаний із поширенням масової музичної культури та засобів масової комунікації, що прагнули поширювати розважальний сегмент популярної культури, орієнтованою на широку аудиторію слухачів. Так само технічні засоби, що з’являлися і почали застосовуватися в музичному виконавстві, значно вплинули на розвиток музичної культури, аранжування і виконання класичних творів, їх авторську інтерпретацію.

Протягом багатьох років класичні музичні твори здобували популярність серед любителів масової культури, популярної музики зокрема. Практика використання певних класичних тем у музиці у форматі цитування, аранжування та стилізації набула широкого поширення ще початку ХХ ст.

Поняття кросоверу дослівно перекладається як «перехресний» або «перехресний» тобто такий, що використовується для позначення стиків між двома або більше художніми жанрами чи стилями. На сьогоднішній час різні музичні стилі являють собою певне поєднання, що обумовлено не тільки творчими ідеалами, а й технологічними можливостями, використаними при створенні та поширенні творів, що також спонукає виконавців до здійснення певних діалогічних переживань. Музиканти та виконавці, крім використання технологій як інструменту композиції та інтерпретації, трансформують художній об’єкт, який перетворюється на споживчий культурний (музичний) продукт, який використовується в подальшому за допомоги технічних засобів, дозволяючи йому циркулювати через глобальні мережі інтернету, що робить його більш доступним для широкої аудиторії [15, 267].

Класична музика має більш тривалу цінність, ніж легка та поп-музика, і класична музика була «просіяна» через історію, щоб стати такою, якою вона є сьогодні. Класична музика як різновид художньої музики породжена традиціями західних культур, по-різному розвивалася в різних культурах, виконавці та слухачі різних країн мають власну культуру. Зіткнення місцевих культур з іншими культурами призвело до становлення нової музичної культури та мистецтва – «глобальної музики».

Виконавці є містком між аудиторією та класичною музикою, і вони грають важливу роль у збереженні та увічненні класичної музики. Завдяки зусиллям виконавців навіть багато популярної музики зазнало впливу класичної музики, наприклад ре мажор канон, який використовується в популярній музиці з 1970-х років, і так само є багато випадків кросоверної музика. Це також можна розглядати як зміни, які вносить сьогодні класична музика, і можливо, це буде тенденція в майбутньому [16, 5].

Класичний кросовер виник у 70-х роках минулого століття внаслідок експериментальних поєднань класичної музики та року, а потім до нього увійшли поп і електронна музика. Цей стиль отримав широку популярність, оскільки він має своє застосування як у вокальній, так і в інструментальній та електронній музиці, а нерідко — у їх тісній взаємодії [2, 19].

У США, до прикладу, кросовер зробив виконавців з R&B (рок і блюз) більш популярними через поєднання стилю R&B і «поп», підносячи соул-музику, вільно «перетікаючи» між цими традиційними жанрами. У 1980-х роках з успіхом таких виконавців, як Майкл Джексон і Принс, американський щотижневик, присвячений музичній індустрії «Billboard», започаткував спеціальний чарт Hot Crossover 30 (1987) [15, 268-269].

Сформований сучасний класичний кросовер – це музичний стиль, що є своєрідним синтезом, гармонійним поєднанням елементів класичної музики та поп-рок електронної музики, а також поєднання з іншими сучасними стилями музики. Одним із найпоширеніших прикладів кросовера є виконання класичного репертуару в сучасній обробці.

Кросовер – це коли артист виконує певний тип музики, який зазвичай непопулярний, але він досягає масової аудиторії та популярності. Серед відомих виконавців у стилі класичного кросовера слід назвати Лучано Паваротті – одного з найбільших оперних тенорів XX століття. Найкращим прикладом косоверу у його виконанні є виступ Лучано Паваротті з «Nessun Dorma» у 1990 році на Чемпіонаті світу з футболу. Опера вважалася різновидом музики для еліти, але Паваротті як кваліфікований і активний оперний співак здобув величезний комерційний успіх. Відповідно він «перейшов» у площину популярної культури, незважаючи на те, що не виконував популярної музики [18].

7 липня 1990 р. у розпал Чемпіонату світу з футболу Три тенори – Пласідо Домінго, Хосе Каррерас і Лучано Паваротті дали спільний концерт у знаменитих Термах Каракалли в Римі. Виступ транслювався телебаченням по всій земній кулі і мав приголомшливий успіх. Проіснувавши 15 років, проєкт став найприбутковішим в історії академічної музики: на 34 концертах Великої Трійки з 1993 по 2000 рр. побувало понад півтора мільярда слухачів. Відкриття Олімпійських ігор 1992 року у Барселоні стало незабутнім завдяки виступу дуету оперної примадонни Монсеррат Кабальє і лідера групи «Queen» Фредді Меркьюрі. Несподіваний для багатьох дует з його знаменитою «Барселоною» продемонстрував органічне і взаємодоповнююче поєднання абсолютно різних манер співу, посилених задоволенням від спільного музикування, готовністю обох співаків до експериментів [4, 237].

Класиком сучасного кросовера є також італійський тенор Алессандро Сафіна, також слід назвати й Емму Шапплін – одну з найвідоміших авторок та виконавиць світового класичного кросовера. Перетворення поп-пісень на класичні твори зазвичай відбувається шляхом перетворення оригінального поп-вокалу в оперний вокал, зміни англійських текстів на іншу мову (як правило, італійська) та/або надання класичного аранжування: наприклад, «Il Mio Cuore Va» Сари Брайтман, «My Heart Will Go On» Селін Діон. Класичний кросовер розробив свій власний стандартний репертуар, тобто виконавець класичного кросовера створює пісню, а потім інші наповнюють її. Найвідомішим прикладом є «Time To Say Goodbye» Андреа Бочеллі та Сари Брайтман – слід зазначити, що цей творчий союз виявився одним із найуспішніших в жанрі класичного кросовера. Але є й інші, такі як, «You Raise Me Up» (Secret Garden/Josh Groban), «Nella Fantasia» (Сара Брайтман), «The Prayer». (Андреа Бочеллі) і «Куди йдуть загублені» (Сіссель).

Вокальна техніка кросоверу не обмежується абсолютним чи винятковим дотриманням принципів, які відстоювала традиційна школа belcanto або будь-який інший заздалегідь встановлений метод чи техніка. Важливо додавати фізіологічні, акустичні та світоглядні знання, які в поєднанні з володінням тілом і розумом, а також вченням вокальної традиції чи інших методів дозволяють злагоджено та успішно виконувати виступи в різних музичних стилях [15, 290-291]. Класичний кросовер також розвиває нові течії у сучасній музиці. Наприклад, вокальний фолк-кросовер, метал-, рок-опери. У жанрі класичного кросовера, як правило, академічна музика синтезується з досвідченістю та сучасними аудіовізуальними технологіями, які є наявними в поп-музиці для збагачення виразності. Насиченість цих засобів виразності покликана сприяти комерційному успіху кросовер-проєктів шляхом залучення масової аудиторії. Дуже часто ефектні виходи застосовуються за рахунок супроводження світловими та мультимедійними ефектами. Класичний кросовер відрізняється також і різноманітними формами реалізації для підтримки інтересів за проєктом: основною формою репрезентації є сценічна, концертні виступи після прем'єри демонструються на телебаченні, в тому числі і на телешоу, підкріплюються записом відео та активно використовуються інтернет-ресурсами з метою просування проєктів та виконавців і їх комерційної реалізації. Інструменти, в свою чергу, піддаючись звуковій обробці та використанню системи звукопідсилення, набувають інших тембрових характеристик, змінюючи характер звуку. Інноваційність виявляється також і в іміджі артистів, в їх сценічній поведінці та поданні музичного матеріалу, а також в імпровізаційній природі інтерпретації. У жанрі класичного кросоверу багато є своїх відгалужень відповідно до характеру музичного матеріалу: симфо-рок, що належить до найбільш розповсюджених прикладів класичного кросоверу, класичний музичний матеріал використовується для його виконання в сучасній обробці або в джазових інтерпретаціях; вокальний кросовер, що являє собою використання різних мелодій західноєвропейської музики шляхом аранжування; рок-опера, що також займає особливе місце в сучасній музиці. На думку Дж. Ковача, має сенс розрізняти кросовер в домені маркетингу («чарт-кросовер») і кросовер у сфері музичного стилю («стилістичний кросовер»). Насправді тут лежить ще одна важлива відмінність між поняттями кавер-версія та кросовер: кавер-версія (пісня, яку перезаписав інший виконавець) має тенденцію частіше демонструвати стилістичний кросовер, оскільки ідея кавера часто полягає в тому, щоб відтворити пісню з одного стилю в іншому [12, 94]. Творчість музичного виконавця із застосовуванням сучасної естетики та художніх концепцій полягає у тому, щоб зробити нове розуміння та інтерпретацію музичних творів, щоб музичний твір отримав нове звучання через сучасну інтерпретацію виконання. У нинішньому часі ми повинні розуміти, що нові інтерпретації музичних творів передбачають більшу інкорпорацію сучасного розуміння і почуттів у музичних виставах, заснованих на емоційному характері музики та спільності історичних стилів, надаючи музичним творам нове відчуття часу [16, 17].

Індустрія класичної музичної культури XXI століття робила різні спроби входження на масовий ринок, найпоширенішою з яких стала кросоверна музика. Класичний кросовер широко визначається як класична музика, яка була популяризована, тобто різні форми популярної музики виконуються у класичній манері або класичними виконавцями. Це також може стосуватися співтворчості між виконавцями класичної та популярної музики, а також музики, що поєднує елементи класичної музики (включаючи оперну та симфонічну) з популярною музикою (включаючи такі жанри, як поп, рок). Елементи популярної музики були поєднані з класичною музикою, щоб привернути увагу аудиторії, яка не знайома або не цікавиться класичною музикою. Однак, дивлячись на виступи або випущені альбоми, маркетинг кросовер-музики все ще зосереджується на візуальному, звуковому та та інших ефектах індустрії поп-музики. У результаті кросовер-музика все ще спирається на елементи поп-музики для охоплення мас [16, 18].

Серед найбільш відомих артистів у стилі класичного кросовера на українській сцені варто найперше назвати талановиту співачку Аріну Домскі, яка пройшла складний шлях творчої кар'єри від поп-музики – до класичного кросоверу. Отримавши освіту по класу академічного вокалу, А. Домскі успішно брала участь у різноманітних конкурсах та фестивалях, а після участі у «Фабриці зірок» 2008 р. і років роботи в поп-жанрі артистка взяла паузу і вирішила рухатися в інший бік. Саме з того моменту А. Домскі почала

популяризувати класичну музику в сучасному світі. Перший її сингл «Ti Amer» потрапив 2012 р. в ротації британського музичного каналу CMTV. У січні 2018 р. концертна програма Opera Show Аріни Домскі отримала премію DIAFA Awards в Дубаї за популяризацію класичної музики у світі. А навесні того ж року на відкритті Beijing International Film Festival вона стала першою європейською артисткою, яка виконала гімн на Пекінському міжнародному кінофестивалі. Слід сказати, що це є новим форматом театральної постановки, залучаючи до оперного театру популярну культуру. У мистецькому проєкті «Opera Show» усі вокальні твори створені за літературними текстами самої співачки, а тематика номерів демонструє широкий діапазон інтересів артистки. Оригінальний репертуар Аріни Домскі відрізняється від музичних композицій інших відомих представників напряму класичний кросовер [6, 182]. А. Домскі співає й пише музику на декількох мовах, її репертуар включає пісні італійською, англійською, французькою, чеською, латинською та китайською. Співачка поєднує потужне живе звучання симфонічного оркестру, сучасні технології й унікальні аранжування та харизматичний вокал. На думку співачки, класичний кросовер є осібним явищем в музичній індустрії, оскільки вже на сьогодні він стає лідером, що охоплює найбільшу вікову аудиторію слухачів в діапазоні від 15 до 65 років. Найбільш відомими і популярними треками співачки є такі твори, як Butterfly, трек заснований на монолозі «Чіо-Чіо- Сан» з опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй»; Nessun Dorma (арія з опери «Турандот» того ж Пуччіні), Flowers (приспів заснований на музиці з опери «Лакме» Деліба). Ці твори обрамлені в оригінальне звучання, в них поєднується кілька манер виконання [1]. Однією зі свіжих робіт А. Домскі у 2022 р. стала авторська інтерпретація відомої української колискової «Ой ходить сон коло вікон». Трек «Сон» увійде до нового альбому співачки «Gloria». Свого часу ця пісня надихнула на створення музичного хіта світового масштабу – пісню «Summertime», що зявилася у 30-і роки XX століття в Америці у мюзиклі «Поргі і Бесс» в аранжуванні композитора Дж. Гершвіна, який поклав українську пісню на ритми блюзу. Вже через рік цю пісню робили популярною Біллі Голідей, Луї Армстронг, Елла Фітцджеральд. Пізніше вона звучала у виконанні гурту «Бітлз», Вітні Хьюстон, Майзла Девіса, Лани дель Рей та ін. [8].

У цьому контексті варто згадати також про народну артистку України, відому оперну співачку Ольгу Чубареву та започаткований нею у 2013 році міжнародний авторський арт-проєкт «Lady Opera», який спрямований на популяризацію академічного оперного співу і класичної музики. В рамках цього проєкту створено кілька різних концертних програм, в тому числі «Європа», присвячений святкуванню Дня Європи в Україні, який вперше відзначали в травні 2015 року. До проєкту залучаються відомі співаки та музиканти, перетворюючи концерти на шоу, з використовуванням світлових ефектів, сценографії і декорацій, які розробляються О. Чубаревою особисто, також одночасно вона виступає в ролі співачки, продюсерки, режисерки. У 2018 року проєкт відзначив своє 5-річчя в Національному палаці мистецтв «Україна». У межах цього проєкту вже створено кілька різних концертних програм, зокрема «Lady Opera», «Europe», «Сни Роксолани», «Vivere» [9].

Наукова новизна роботи полягає в теоретичному узагальненні феномену класичного кросоверу, особливостей розвитку у світовому музичному мистецтві та його впливу на розвиток естрадного вокалу, розширенні знань щодо сучасної музичної культури.

Висновки. Поява класичного кросовера в музичному мистецтві XX ст. пов'язана з глобальним питанням поширення масової культури і конвергенції її з елітарним мистецтвом, зокрема оперою, класичною музикою, що обумовлювалося також поширенням у світі нових напрямів, варіативністю інтерпретації класичних музичних творів, водночас, розширюючи аудиторію та популяризуючи в такий спосіб класику. Наприкінці XX-початку XXI століть ЗМІ, інтернет зумовили поширення класичного корсоверу на новому рівні і, відповідно, стиль музичного кросоверу стає невід'ємною частиною сучасної культури, що являє собою полікультурне середовище, яке вміщує в собі зразки як високого мистецтва, так і твори, опосередковані масовим мистецтвом, що, однак, не робить їх менш цінними для людства. Класичний кросовер поєднує в собі кращі зразки музичного мистецтва, синтезуючи та збагачуючи їх на новому рівні, надаючи іншого, сучасного інтерпретування, відкриваючи нові шляхи для подальшого розвитку музичної культури.

Література

1. Аріна Домскі: «Поп-музика – це Біг Тейсті, а classical crossover для гурманів». URL: https://karabas.live/arina-domski-crossover/ (дата звернення: лютий 2022).
2. Бойко А. М. Розвиток стилю classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2016. Вип.1 С. 18–21.
3. Борисенко Н.С., Лісневська А. В. Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури. *Майстерність комунікації у мистецькій і професійній освіті: збірник наукових праць*. 2020. Вип.І. С. 105–109.
4. Ігнатова Л. П. Сучасна музична культура: тенденції розвитку. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Вип. 16 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2016. С. 235–239.
5. Корнєєва Л. Л. Кросс-опусний художній світ: до необхідності дефініції терміну. *Література та культура Полісся*. 2018. № 91. Серія «Філологічні науки». № 10. С. 288–295.
6. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі Україні. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 179–183.
7. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України*. 2016. Випуск 53. С. 50–59.
8. Сопрано нового покоління. Аріна Домскі випустила легендарну колискову. URL: http://muzvar.com.ua/soprano-novoho-pokolinnia-arina-domski-vypustyla-lehendarnu-kolyskovu/ (дата звернення: лютий 2022).
9. Чубарева Ольга Олексіївна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: лютий 2022).
10. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку XXI століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* 2016. №2. (вип. 35). С. 164–169.
11. Brito I. C. de. Technical differences observed in professional classical trained sopranos when singing musical: A study of the crossover voice. URL: https://www.researchgate.net/publication/357861618 (date of application: February 2022)
12. Covach J. Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock. PP. 93-110. URL: https://www.academia.edu/7634269/_Jazz_Rock_Rock_Jazz_Stylistic_Crossover_in_Late_1970s_American_Progressive_Rock_in_W_Everett_ed_Rock_Music_Critical_Essays_on_Composition_Performance_Analysis_and_Reception_Garland_Publishing_1999_113_34_Reprinted_in_the_second_edition_2007_?auto=download (date of application: February 2022)
13. Dowd T. J. Production and Producers of Lifestyles: The Fields of Popular and Classical Music in the United States. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft. 2011. Vol. 51. Pp. 113–138.
14. Emmerson S. 'Where next? New music, new musicology. 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/254901425 (date of application: February 2022)
15. Marques H. I., Castro L. M. de. Melodia sentimental de heitor Villa-Lobos: uma interpretação sob o enfoque do canto classical crossover. *A canção de câmara Brasileira: mulheres compositoras e outros temas em foco*. Escola de Música da UFMG Belo Horizonte, 2018. C. 262–297
16. Shi Yu. Classical music in 21st century cultural setting: performance mission and possibilities: Master thesis. Kaunas, 2021. 49 p.
17. Varadi J. New Possibilities in Cultural Consumption. The Effect of the Global Pandemic on Listening to Music. *Central European Journal of Educational Research.* 2021. Vol. 3(1). Pp. 1–15. https://doi.org/10.37441/CEJER/2021/3/1/9345
18. What is Classical Crossover? URL: http:// www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html (date of application: February 2022).

References

1. Arina Domsky: «Pop music is Big Tasty, and classical crossover for gourmets». Retrieved from: https://karabas.live/arina-domski-crossover/ [in Ukrainian].
2. Boyko, A.M. (2016). Development of classical crossover style in pop vocal and performing arts. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti, 1, 18–21 [in Ukrainian].
3. Borisenko, N.S., Lisnevska, A.V. (2020). Synthesized arts as part of modern mass music culture. Maisternist komunikatsii u mystetskii i profesiinii osviti: zbirnyk naukovykh prats, I, 105–109 [in Ukrainian].
4. Ignatova, L.P. (2016). Modern music culture: trends. Aktualni pytannia kulturolohii: Almanakh naukovoho tovarystva «Afina» kafedry kulturolohii ta muzeieznavstva, 16, 235–239 [in Ukrainian].
5. Korneeva, L.L. (2018). Cross-opus art world: the need to define the term. Literatura ta kultura Polissia. Seriia «Filolohichni nauky», 91, 288–295[in Ukrainian].
6. Muravitska, S.S. (2021). Classical crossover in the modern music space of Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats, 39, 179–183 [in Ukrainian].

7. Samaya, T.V. (2016). Vocal art in art history: prospects for research. Kultura Ukrainy, 53, 50–59 [in Ukrainian].

8. Soprano of the new generation. Arina Domsky released the legendary lullaby. Retrieved from: http://muzvar.com.ua/soprano-novoho-pokolinnia-arina-domski-vypustyla-lehendarnu-kolyskovu/ [in Ukrainian].

9. Chubareva Olga Oleksiivna. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9E % D0% BB% D1% 8C% D0% B3% D0% B0_% D0% 9E% D0% BB% D0% B5% D0% BA% D1% 81% D1% 96% D1% 97% D0% B2% D0 % BD% D0% B0 [in Ukrainian].

10. Yaromchuk, V. (2016). Prospects for the life of academic vocals at the beginning of the XXI century. Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2 (35), 164–169 [in Ukrainian].

11. Brito, I. C. de. Technical differences observed in professional classical trained sopranos when singing musical: A study of the crossover voice. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/357861618 [in English].

12. Covach, J. Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock. PP. 93-110. Retrieved from: https://www.academia.edu/7634269/_Jazz_Rock_Rock_Jazz_Stylistic_Crossover_in_Late_1970s_American_Progressive_Rock_in_W_Everett_ed_Rock_Music_Critical_Essays_on_Composition_Performance_Analysis_and_Reception_Garland_Publishing_1999_113_34_Reprinted_in_the_second_edition_2007_?auto=download [in English].

13. Dowd, T. J. (2011). Production and Producers of Lifestyles: The Fields of Popular and Classical Music in the United States. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft, 51, 113–138 [in English].

14. Emmerson S. 'Where next? New music, new musicology. 2017. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/254901425 [in English].

15. Marques H. I., Castro L. M. de. (2018). Melodia sentimental de heitor Villa-Lobos: uma interpretação sob o enfoque do canto classical crossover. A canção de câmara Brasileira: mulheres compositoras e outros temas em foco. Escola de Música da UFMG Belo Horizonte, 262–297 [in English].

16. Shi Yu. (2021). Classical music in 21st century cultural setting: performance mission and possibilities: Master thesis. Kaunas [in English].

17. Varadi, J. (2021). New Possibilities in Cultural Consumption. The Effect of the Global Pandemic on Listening to Music. Central European Journal of Educational Research, 3(1), 1–15. https://doi.org/10.37441/CEJER/2021/3/1/9345[in English].

18. What is Classical Crossover? Retrieved from: http:// www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2022
Отримано після доопрацювання 14.02.2022
Прийнято до друку 22.02.2021

УДК 781.1
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257671.

Цитування:
Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 130-136.

Hnatyshyn O. (2022). To the history of Ukrainian musical science: the emergence of the method of "the Soviets of someone musicology". National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 130-136 [in Ukrainian].

Гнатишин Оксана Євстафіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-1878-8214
oxanaostap@ukr.net

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ: ПОЯВА МЕТОДУ «РАДЯНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА»

Метою роботи є виявлення умов і чинників постання методу «радянського музикознавства». **Методологія дослідження полягає** у використанні історичного, гносеологічного, функціонально-вартісного, а також конкретно-соціологічного та узагальнюючого методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні суті згаданого методу та його вирішальної ролі у становленні нової галузі суспільних наук — музикознавстві. Обґрунтовано, що предметний фокус її уваги на музичній культурі багато десятиліть нівелював попередню зосередженість учених на музиці як звуковому феномені. Умотивовано, що історичному музикознавству рекомендовано орієнтуватися на соціологічний та ідеологічний виміри, теоретичному — на практичній доцільності знань. **Висновки**. Аналіз проблеми методу радянського музикознавства виявив чинники його появи, головним із яких виявилася політика «культурності», що проявилася у загальному поширенні доступних знань про музику задля цілеспрямованого формування нової радянської людини. Виявлено шкоду від беззастережного використання методу, що проявилася у нехтуванні сутнісними дослідженнями музики, втраті належного рівня професіоналізації наукових кадрів, появі нового типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародженні «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації.

Ключові слова: радянське музикознавство, культурність, наука про музику, музичне просвітництво.

Hnatyshyn Oksana, *Doctor of Art Criticism, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*

To the history of Ukrainian musical science: The emergence of the method of "the Soviets musicology".

The purpose of the article. The work aims to identify the conditions and factors of the emergence of the method of "Soviet musicology". **The methodology of the study** consists of the use of historically, gnoseological, functional-value, as well as specifically sociologic and generalizing methods of analysis. **The scientific novelty** consists in ascertaining the essence of the above-mentioned method and its decisive role in the formation of a new branch of the common sciences - music knowledge. It is substantiated that the objective focus of her attention on musical culture for many decades leveled the previous focus of scientists on music as a sound phenomenon. It is motivated that the historical muse of science is recommended to focus on the sociological and ideological dimensions, theoretically - on the practical expediency of knowledge. **Conclusions.** Analysis of the problem of the method of Soviet musicology revealed the factors of its appearance, the main of which was the policy of "culture" which manifested itself in the general dissemination of available knowledge about musical culture for the formation of a new Soviet man. The harm from the unconditional use of the method manifested in the neglect of essential research of the sciences of music, the loss of the proper level of professionalization of scientific personnel, the emergence of a new type of discourse ("cataloging of data"), the origin of the "scientific and pop of the laurel genre", which displaced its scientific publications, was revealed.

Key words*:* Soviet musicology, culture, music science, musical enlightenment.

Актуальність теми дослідження. В українській музичній науці феномен «радянського музикознавства» досі не описаний, хоча вже на етапі його зародження ця наукова галузь мала свої характерні риси, обумовлені передусім соціально-політичними вимогами, які до неї ставилися. Тобто розвиток радянського музикознавства, зокрема інституційний, був обумовлений не тільки іманентною логікою розвитку специфічних

©Гнатишин О. Є., 2022

знань або соціальним контекстом (зміною соціальної структури населення), але й необхідністю брати участь у вирішенні соціально-політичних завдань, на що великою мірою була направлена професійна підготовка музикознавців. Розуміння специфіки «радянського музикознавства» дуже важливе в контексті історії українського музикознавства (і музикології теж), оскільки галузь тоді відігравала ключову, можливо, й унікальну роль у радянському суспільстві. Тим більше, що особливості дисциплінарної структури, методології та інституційного постання радянського музикознавства визначили й нинішній стан української музичної науки, яка продовжує чимало традицій тоталітарного часу, коли музикознавство було соціально затребуваною і впливовою галуззю наукового «виробництва».

Метою статті є встановлення чинників зародження в Україні «радянського музикознавства», висвітлення процесу формування методологічних принципів, які, не зважаючи на дискусії та зміни щодо них, залишалися основою роботи більшості дослідників музики, викладачів її теорії та історії, представляючи «обличчя» тогочасного музикознавства протягом багатьох десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Конструкція «радянського музикознавства» вибудовувалася під впливом багатьох факторів, серед яких важливу роль відігравала «культурність». У перші післяреволюційні роки це поняття стало політичним гаслом, що вказувало на напрям модернізації суспільства. Вплив цієї концепції був принциповим і у розвитку радянських уявлень про музику, а згодом і науки про неї, яку досі мало вивчено.

Ідея «культурності» імпліцитно прослідковується в пресі, зокрема музичній, вже з початку 1920-х років. Проте її визрівання зародилося у недовгочасному (1917–1920) періоді незалежності України за доби УНР і Гетьманату, що позначився неабияким ентузіазмом культурної громадськості, зокрема музично-освіченої. Поряд з істориками (М. Грушевський), природниками (В. Вернадський), літературознавцями й культурологами (С. Єфремовим, М. Драй-Хмарою, М. Зеровим), митцями живописного (Ф. Кричевський, К. Малевич, О. Мурашко, Г. Нарбут), театрального (Л. Курбас), поетичного (П. Тичина, М. Семенко) авангарду пліч-о-пліч творили в Києві діячі музичного мистецтва — Р. Глієр, Ф. Блуменфельд, а ще Б. Яворський, А. Буцькой, П. Козицький, А. Альшванг та ін. В атмосфері кардинальних соціально-політичних зрушень у цих професійних середовищах зріло й осмислення культури та її проблем. З нею пов'язували активну практичну участь у культурному житті і музичному просвітництві мас. Натхненні новими можливостями, українські інтелектуали активно взялися за розбудову музичної освіти і науки, реалізовуючи свої реформаторські ідеї на тлі інших модерні стичних змін. У Києві окрім численних діючих музичних класів, на базі Музично-Драматичної школи Лисенка був створений Державний Музично-Драматичний інститут ім. Лисенка (ДМДІ ім. Лисенка), згодом Народна консерваторія. Ці навчальні заклади не тільки апробовували новації в розбудові структури музичної освіти, а й започаткували в Україні вишкіл музичних науковців. До справи з ентузіазмом долучилися ректор і декан музичного факультету ДМДІ ім. Лисенка А. Буцькой, декан факультету української драми Л. Курбас, декан диригентського відділу П. Козицький, декан музично-педагогічного факультету Ф. Шміт, а також В. Верховинець, Г. Беклємішев, М. Грінченко. Одним із шести спеціальних відділів Інституту у 1921 році був відділ «музично-науковий», що готував «музиканта-вченого».

Свої прагнення, зокрема й щодо розвитку музичної науки, видатні музичні діячі висловлювали на сторінках новоствореного першого україномовного спеціального фахового видання — журналу «Музика». Так, вже у першому числі, що вийшло друком у квітні 1923 року, у вступному слові редакції була сформульована грандіозна на той час програма: «накреслити принципи й шляхи в сфері науково-теоретичного студіювання, утворити в товщі мас нову естраду музичну, лабораторію нову… виплекати свідомо-критичне відношення до творів музики… А разом з цим рішуча боротьба з тим безпросвітним дилетантизмом, …несерйозним аматорством…» [1, 5]. Ці завдання знаменують перший етап формування парадигми радянської музичної науки і кристалізації в ній еталонів професійної ідентичності.

Виконувати заплановане було доволі складно: бракувало спеціальних фахівців, досвіду, підручників і просто педагогів зі знанням української мови (чи не тому мовна політика в освіті і науці була тоді обережною і доволі поміркованою).

Не було й усталеного розуміння суті науки про музику. Першим, хто спробував роз'яснити ту суть, став Б. Яворський.

Констатуючи сучасне йому домінування в музичній літературі біографічних нарисів, що іноді висвітлювали вплив загальної культури на напрям творчості композиторів, цей учений мав своє бачення музичної *науки*, а саме як діяльності, що віднаходить «закони, які керують музичним мисленням і виразом», і на основі цих законів не тільки зводить споруду музичної творчості, але й дає можливість передбачати і роз'яснювати неможливість деяких явищ [11, 264]. У 1917 році в Листі до новопризначеного Ректора ДМДІ А. Буцького Яворський закликав до роз'яснення *принципів* музичної науки, що, як *теоретична* галузь, потрібна не для того, щоб полегшити педагогічні завдання, а для того, аби взагалі пізнати *закони природи* як *єдині істинні* і *єдині творчі* спеціальною аналітичною працею [11, 304-305].

Вже пізніше пропаганда марксизму заставила визначити тенденції розвитку аналізу «музичної стихії» в умовах нової ідеології. У статті «Марксизм і музика» відомий тоді в Києві педагог і мовознавець Б. Манжос під впливом свого дещо наївного сприйняття марксистського методу вперше наважився «намітити канву марксистичної оцінки музики», на якій мали б триматися напрямки розвитку науки про музику. Порівнюючи між собою останні публікації московських газет з їхнім наміром «встановити класові основи тих чи інших музичних напрямків або окремих музичних індивідуальностів» [7, 24], Б. Манжос критикував їх за метафізичність, схематичність, безпідставність «псевдомарксистичних міркувань» їхніх авторів. На його думку, помилка більшості московських авторів «зводиться до того, що будучи досить гарними марксистами, вони зовсім не володіють тим матеріалом, до якого їм так хочеться притягнути частину марксистичної теорії» [7, 24]. Для того, аби не наслідувати такі аналізи і «цілком об'єктивно» висвітлювати музичний матеріал, автор наголосив на необхідності вивчати передусім «специфічно-музичний матеріал в його найбільш характеристичних особливостях» [7, 24]. Телеологізму московських критиків Б. Манжос протиставив, як вважав, метод «науково розвиненого марксиста», який «почне з матеріялів та з законів самої музичної стихії, проаналізує форми…, а лише тоді перейде до того матеріалу ідеологічного характеру, який в музиці займає *лише другорядне місце*», що, на його думку, відбудеться «ще не скоро» [7, 24]. Переконуючи в передчасності наукового доведення класового характеру музичного мистецтва, Б. Манжос закликав продовжувати вивчення «структури самого твору в собі», тобто до «об'єктивно наукових досліджень» [7; 17, 18].

Прикметно, що подібний підхід проглядається й у перших фахових оглядах найновіших (німецьких і російських) видань про музику. Ставлячи за приклад праці німецьких авторів за постановку ними новітніх проблем (таких як «психологія музичної творчости та сприймання, музична логіка як феноменологія, музична філологія як наука про музичну мову та стиль,… філософія музика» [8, 30]), один із критиків (Б. Нейман) зіставляє їх із новинками російської «музично-наукової літератури», де, як стверджує, картина «далеко не така блискуча». Автор відзначає не тільки появу нових імен, а й зовсім інші їх завдання: якщо «раніше обмежувалися, переважно, життєписом композитора й вузько-музичним, формально-гармонічним аналізом його творів», то «нові автори силкуються з'ясувати композиторське обличчя в його цілому», загальніше [8, 30]. Дуже часто це виявляється у поверхових, «нічим не підпертих фразах», вибірковому висновкуванні (лише на основі окремих творів або тільки словесних текстів) та ін. Як одну з характерних ознак російської музичної літератури Б. Нейман виділяє також зв'язок музичної сторони творів із «загальними завданнями композиторів», а ще — надмірну словогру, багатомовність, «музичну неконкретність» [8, 32]. Насправді це були ознаки нової — «пролетарської науки» — з властивою їй активною практичною участю в культурному житті і музичному просвітництві мас, підкресленою увагою до сучасних соціополітичних реалій. Одним із ключових елементів її стратегії став інтенсивний розвиток музично-соціологічних досліджень, спрямованих на широко трактовану соціальну і культурно-історичну проблематику. Відтак головним став інтерес до феномена культури, загальний (бо зрозумілий більшості) підхід до об'єкта дослідження.

Незабаром, за аналогією з «незграбним, невкладистим словом» «мистецтвознавство» з'явився в ужитку й термін «музикознавство». Під ним стали розуміти одну із суспільних наук, яка «може набирати вигляду статичної теорії та динамічної історії (онтогенетичної та філогенетичної)», а ще — бути прикладною «у вигляді педагогіки та художньої політики» [10, 18]. Попри декларування широкого розуміння

суті галузі, пріоритет поки що надавався спеціальному науковому студіюванню музики, бо планувалося заснування окремого осередку «музик-мислителів» — «нагально-потрібної» музичної секції при науково-дослідчій Катедрі Мистецтвознавства [10, 19]. «Ми розпочали тут активну пропаганду наукового підходу до музики, і в Консерваторії, що в ній з біжучої осени функціонують Науково-Музичний та Музично-Педагогічний Факультети, і в Інституті імені Лисенка, що там правдиво почав працювати Музично-Педагогічний факультет»,— не без гордості констатував академік Ф. Шміт [10, 20], справедливо вважаючи, що «Музична педагогіка, розуміється, не є мислима без науки про музику» [10, 20]. Дбаючи про якість мистецтвознавчих наук, цей один із провідних тоді в Києві учених-педагогів наївно вірив у те, що «захована під незграбним найменням молода наука [мистецтвознавство — *О. Г.*] зуміє назавжди випровадити з ужитку… усю оту «метелицю слів», що так довго переховувала порожнечу та злидні думки» [10, 20].

Проте зусилля окремих діячів зі збереження суті музичної науки (навіть через спробу «пристосувати» її до марксистської ідеології) дуже скоро нівелювалися: вже через рік той же Б. Нейман з гіркою іронією констатуватиме, що «тепер уже революцію в мистецтві ніхто не добачатиме в діяльності якоїсь окремої геніальної людини. Стиль якоїсь художньої творчості зараз пояснюватимуть скоріше через кількість землі в батьків творця…, а не через натхнення самого творця» [9, 133]. Протестуючи проти спрощеного пояснення явищ мистецької творчости через вплив продуктивних сил, автор усе ж констатує утвердження в свідомості більшости сучасних істориків музики думки про те, що «розвиток тонального мистецтва відбувається в тісній залежності від всього соціального процесу» [9, 141].

У тому ж 1924 році на сторінках «Музики» з'являється промовисте гасло: «Озброїмо пролетаря зброєю музичної культури». Однак населення підросійської України не потребувало такого масового усебічного «окультурення», якого мало зазнати російське через інтенсивні зміни в соціально-географічному перерозподілі населення (головно через приплив до великих міст селянського населення та їхню «урбанізацію»). В Україні завдання загального «окультурення» набуло форми музичного просвітництва — поширення конкретних спеціальних, зокрема музичних, знань з метою «ліквідувати музичне неуцтво мас» [5, 4]. Для реалізації нав'язуваного партійним керівництвом гасла редакція «Музики» запровадила нову рубрику п. н. «Музичне знання — масам», що відкривала т. зв. «фронт боротьби за радянську комуністичну культуру». Він передбачав розвиток нотовидавничої справи та видання підручників із музичної грамоти, розширення мережі професійних музичних шкіл (технікумів), запровадження вивчення музичної грамоти у робітничих, селянських, військових музичних гуртках, організацію оркестрів у школах тощо. В існуючих музичних закладах взято курс на ознайомлення з різними виконавськими педагогіками (методиками). Щоправда, фахівці добре розуміли складність даної справи: П. Козицький навіть навів довгий перелік пунктів, лише безумовне освоєння яких забезпечувало виховання музично-освіченої людини [6, 155-156].

Запровадження «культурної політики» викликало сум'яття в колах аналітиків. Заклики до організації роботи «розбивалися» об нерозуміння мети і напрямів діяльності, відтак будили спротив, сила якого зародилася в традиціях УНР і Гетьманату. Нове гасло вимагало й перебудови змісту єдиного друкованого музичного видання, яке, щоправда, ще якийсь час зберігало науково-теоретичну рубрику («відділ»).

В атмосфері пошуків «ясних законів» усіх видів діяльності музика як особливий (звуковий) вид мистецтва виявилася складним феноменом: через не завжди доступне розуміння свого змісту (але надзвичайний безпосередній вплив на психіку слухача) здійснення щодо неї «ідеологічних», «історичних» аналізів виявилося проблематичним. Потрібна була така теорія, яка б пояснювала широким масам природу «малоприступних і заплутаних» музичних явищ і відповідала вимогам тогочасності. Таким виявилося вчення Б. Яворського. Актуальності йому додавав той факт, що концепція теоретика не лише охоплювала багато музичних дисциплін (елементарну теорію, гармонію, контрапункт, форми, історію музики, стилі та ін.), а й передбачала зрозумілі широкому загалу ідеї щодо слухання музики, виховання музичного слуху. Відтак злободенним стало й поширення музичних програм на радіо, що дозволяло охопити відразу широку аудиторію слухачів. Недарма у впливового вже тоді Б. Асаф'єва народилася

ідея «музифікації». «Геополітичне» музичне просвітництво сприяло швидкій популяризації музики. Класична музика, піддана кількісній і смисловій редукції, скоро стала обов'язковою частиною життя «культурної людини», незалежно від її походження, виховання і професії.

З погляду більшовицьких ідеологів можливість музики «надихати» собою була великим її плюсом. Однак це передбачало й певну небезпеку для «культурництва» в радянському виконанні, бо достеменно ідентифікувати музичні переживання, ідеологічно кодифікувати їх у невербалізованій музиці було важко. Згідно цієї логіки тільки слово повністю нав'язує музиці певну ідеологію. Водночас у середовищі пролетарських музикантів з'являються думки, що музика повинна виявляти ідеологічну позицію свого творця навіть через звукову організацію його творів. Труднощі у виявленні закладеного у ній змісту породила у більшовицьких ідеологів бажання подолати цей «недолік» музики шляхом *пояснення* музики, «правильного» її інтерпретування, що й стало суттю і формою радянського музикознавства.

Боротьба з ірраціональністю музичного мистецтва проявилася у звинуваченнях представників академічного мистецтва, особливо старої професури, у непотрібному самозреченні на його користь. В умовах революційного перегляду системи професійних критеріїв, що раніше «природно втворилася й трималася» «лише через терпимість з боку публіки», діячам музичного мистецтва пропонувалося позбутися цих «пут» і стати на шлях задоволення життєвих потреб і інтересів «споживачів музики» [2, 257]. Червоною ниткою проглядалася ідея пропонувати масам лише ті знання, які були б їй зрозумілі і доступні для засвоєння. «Те, що в певному колі й середовищі, де обопільно один одного розуміє, бралося на віру з цілковитою безумовністю, вимагає доказів, коли переноситься до соціально іншої сфери свідомости», — переконував тодішній ідеолог музичного мистецтва Б. Асаф'єв [2, 259]. Така переорієнтація передбачала й компроміс щодо трактування критерію художності: зважаючи на задоволення музикою кожної даної потреби «пересічних» громадян його пропонувалося вважати відносним: на перший план мав виступити «принцип загальної зрозумілости» [2, 260]. Для працівників науки визначено також два напрями оцінювання музики: для масової (вуличної) музики — соціяльно-етична вартість музики, для індивідуальної (салонної) композиторської творчості — її ідеологічна суть [3].

Така переорієнтація роботи науковців призвела до того, що поступово важливі для системного музичного дослідництва спеціальні дисципліни, що тільки розпочали свій розвиток у Росії (палеографія, музична акустика, історіографія, фізіологія сприйняття музики та ін.), загальмували свій підйом, так до кінця й не сформувавшись. Це було зумовлено також і новою інституціоналізацією науки про музику: у 1920-х роках в Росії вона «переселилася» з університетських кафедр у стіни консерваторій (у підросійському Києві опинилася у новоствореній Київській консерваторії з її Науково-Музичним факультетом та Державному Музично-Драматичному інституті Лисенка (на Музично-Педагогічному факультеті). У результаті наука про музику там була позбавлена наукових дискусій, бо виявилася залежною від системи музичної освіти, що передбачала першочергову увагу на професійні технології і прагматичну націленість на «обслуговування» композиторської і виконавської майстерності. Вчені, що увійшли в революційний період у зрілому віці, мали європейську університетську освіту на філософсько-філологічних (рідше — природничих або фізико-математичних) факультетах, здобували музичну освіту приватно, володіли кількома іноземними мовами, зокрема класичними, і мали енциклопедичні знання, були силоміць втягнуті в нові умови і важко сприймали революційні перетворення. Відтак, «одержавлення» музичної науки за прикладом створеного в Москві Державного інституту музичної науки (ГИМН) в Україні не вдалося. Ідею об'єднання усіх мистецтвознавців у «науково-дослідчу катедру мистецтвознавства», що її виклав академік Ф. Шміт у затвердженому Академією Наук проєкті, музикознавці не підтримали [11, 19]. Не утворили вони й окремої секції у структурі Катедри, хоч активно пропагували науковий підхід до студіювання музики. Стримувальними факторами, очевидно, могли бути цілеспрямована специфічна націленість галузі, що проявлялася у прагненні надати їй соціологічного виміру, внести її до групи «наук про суспільство». Завдяки цьому творилося синтетичне знання, спрямоване на вирішення масштабних соціальних завдань. Головним із них було виховання «цілісної людини», якій потрібна «цілісна наука» і універсальний, «цілісний учений», праця якого

мала відповідати критерію корисності. На зміну ерудованому музиканту-науковцю 1920-х років, котрий заглиблювався у суть явищ, відшукував їх звукову і людську природу, роз*дум*ував над ним, теоретизував задля віднаходження істинних законів його розвитку [4, 7], прийшов новий тип — суспільний діяч, що передусім *оцінює* музику з певних (провладних) позицій та, як оратор, пропагує її на трибуні.

Різкий поворот у розумінні завдань музичної науки означав не просто тотальну трансформацію в сенсі окультурення широких мас: він вкладався у глобальну мету революції — загальну реорганізацію людини, створення її особливого типу – людини радянської. Досягнення тієї мети розтягнулося на багато десятиліть, і в цьому процесі наука про музику мала не просто увійти в систему гуманітарних дисциплін, над якою здійснювався постійний ідеологічний контроль. Їй належало ідеологічне ревізування «невербального» мистецтва, чого не могли робити ані композиторство, ані виконавство.

Тому пролетарські музиканти у рамках просвітництва мусіли встановлювати «об'єктивно властивий» музичному творові ідеологічний зміст із погляду його придатності або користі радянському суспільстві. Утім, потреба в цьому пропадала, коли той зміст гарантувала «ідеологічна надійність» вченого-аналітика. У інших випадках для визначення ідеологічної «відповідності» мали бути чіткі критерії. І якщо історичне музикознавство зобов'язали орієнтуватися на соціологічний та ідеологічний виміри, то для музичної теорії певний час ця проблема залишалася нерозв'язаною. Зарадив тому перехід музичної науки в консерваторські стіни, де її наукові функції згладжували на користь освітніх.

До середини 1930-х років остаточно усталився і став гарантом науковості т. зв. цілісний аналіз, запроваджений професорами Московської консерваторії Л. Мазелем, І. Рижкіним та В. Цуккерманом. В основі їхньої методології був пошук музичного змісту у формальних властивостях твору: вони осмислювалися як певна конструктивна цілісність, наділена змістовними (семантичними) функціями. При тому музичний твір неодмінно розглядався в історичному «ідейно-художньому» контексті, співставленні з синхронними явищами в літературі, образотворчому та ін. мистецтвах. Так висновки про музичний зміст набували «наукового» статусу.

І методологічний принцип, і тип дискурсу, що його визначено як «каталогізація данностей», орієнтувалися на усне донесення, що передбачає тісний контакт зі слухачем, лекцію, спрямовану на поширення певних знань. Так зародився «науково-популярний жанр», що витіснив власне наукові публікації: досягнення наукової думки опинилися «за лаштунками». Як підсумок — до початку 1940-х років радянське музикознавство в підросійській Україні позбулося джерельних основ, необхідності вивчення історіографії проблеми.

У післясталінський час теорію музики стали сприймати як можливість уникнути ідеології, зосередившись на «чистій науці», а історію — як сферу наперед передбачених компромісів. Теоретичне музикознавство ставало в пригоді завдяки своїй вузькій проблематиці і недоступній непосвяченим мові. Українські вчені, котрі не знайшли себе у такій ситуації, зазнали чималих випробувань і страждань, або виїхали за межі Батьківщини. Українське теоретичне музикознавство у своїх концептуальних проявах на багато років «заховалося» у навчальні підручники і посібники, та й то тільки після скрупульозної їх перевірки визнаними (як правило — російськими) рецензентами. Історичне — як учбова дисципліна — майже зупинило свій поступ, залишаючись у руслі старих методологічних і світоглядних орієнтирів.

Висновки. Отож, одним із головних чинників появи методу «радянського музикознавства» у 1920-х роках стала політика нової радянської влади, що полягала у впровадженні загальної «культурності». Вона проявилася у поширенні доступних знань про музичне мистецтво задля цілеспрямованого виховання «нової радянської людини». Беззастережне використання методу принесло велику шкоду українській науці про музику, бо спричинило нехтування сутнісними дослідженнями музики, появу іншого типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародження «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації. Концептуальні ідеї українського теоретичного музикознавства крилися у навчальній літературі.

Література

1. [Від Редакції] // Музика, 1923. Ч. 1. С. 5.
2. Глєбов І. В межах і по-за межами професіоналізму // Музика, 1925. Ч. 7-8. С. 257-261; Ч. 9-10. С. 305-307.

3. Глєбов І. Дві течії — дві оцінки // Музика, 1925. Ч. 11-12. С. 379-382.

4. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Монографія. Львів, 2018. 600 с.

5. З вузької стежки — на широкий шлях // Музика, 1925. Ч. 1. С. 3-4.

6. Кого ми називаємо музично-освіченою людиною // Музика, 1924. Ч. 7-9. С. 155-156. Підп.: П. К.

7. Манжос Б. Марксизм і музика // Музика, 1923. Ч. 1. С. 23-25; 1924. Ч. 1-3. С. 17-24.

8. Нейман Б. Нові книжки про музику // Музика, 1923. Ч. 3-5. С. 29-34.

9. Нейман Б. В. Перші підсумки марксистського вивчання музики // Музика, 1924. Ч. 6-7. С. 133-141.

10. Шміт Ф. Мистецтвознавство // Музика, 1923. Ч. 6-7. С. 18-20.

11. Яворский Б. Статьи. Вспоминания. Переписка / Ред.-сост. И. С. Рабинович. 2-е изд. / Общ. ред. Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1972. 711 с.

References

1. [Vid Redakciyi] (1923). Muzyka, 1, 5. [in Ukrainian].

2. Glyebov I. V mezhax i po-za mezhamy profesionalizmu (1925). Muzyka,7-8, 257-261; 9-10, 305-307. [in Ukrainian].

3. Glyebov I. Dvi techiyi — dvi ocinky (1925). Muzyka,11-12, 379-382. [in Ukrainian].

4. Gnatyshyn O. Istorychnyj vymir ukrayinskych muzychno-teoretychnych kon-cepcij (2018). L`viv. 600 s. [in Ukrainian].

5. Z vuzkoyi stezhky — na shyrokyj shlyach (1925). Muzyka, 1, 3-4. [in Ukrainian]

6. Kogo my nazyvayemo muzychno-osvichenoyu lyudynoyu (1924). Muzyka, 7-9, 155-156. Pidp.: P. K. [in Ukrainian].

7. Manzhos B. Marksyzm i muzyka (1923). Muzyka. Ch. 1, 23-25; 1924. Ch. 1-3, 17-24. [in Ukrainian].

8. Nejman B. Novi knyzhky pro muzyku (1923). Muzyka, 3-5, 29-34. [in Ukrainian].

9. Nejman B. V. Pershi pidsumky marksystskogo vyvchannya muzyky (1924). Muzyka, 6-7, 133-141. [in Ukrainian].

10. Shmit F. Mystecztvoznavstvo (1923). Muzyka, 6-7, 18-20. [in Ukrainian].

11. Yavorskiy B. (1972). Stati. Vospominaniya. Perepiska. M.: Sovetskiy kompozitor [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 09.12.2021
Отримано після доопрацювання 11.01.2022
Прийнято до друку 18.01.2022

УДК 78.03
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257672.

Цитування:
Гиса О. А. Композиторська творча діяльність універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського на початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 137-141.

Hysa O. (2022). Composer's creative activity of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński in the early twentieth century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 137-141 [in Ukrainian].

Гиса Оксана Андріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
стипендіат Інституту музикології
Університету імені А. Міцкевича в Познані
(програма JP/PON/2021/1/00001/DEC/1 Nawa
(Polonista)
ORCID:https://orcid.org/ 0000-0003-2236-7498
oksana.hysa@gmail.com

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УНІВЕРСАЛЬНИХ ТВОРЧИХ ОСОБИСТОСТЕЙ З. ЯХІМЕЦЬКОГО ТА Л. КАМЄНСЬКОГО НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – проаналізувати композиторську творчу діяльність універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в часопросторі європейської музичної культури XX ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні культурно-історичного та індивідуально-творчого явища сучасної музикознавчої персоналістики. Метод феноменального аналізу – для з'ясування сутності творчого феномена універсальних творчих особистостей на прикладі композиторської спадщини З. Яхімецького та Л. Камєнського. У роботі використаний метод біографістики – у вивченні мотиваційної сфери творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського. **Наукова новизна** роботи полягає у визначені феномену діяльності універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в європейській музичній культурі XX ст. **Висновки.** Багатогранність рідкісного таланту універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в світовій музичній культурі, глибина їх творчості має велику художньо-мистецьку цінність, відіграє значну роль у збагаченні й примноженні загальнолюдських культурних цінностей, просвітництва й непохитному служінню мистецтву. Звичайно, композиторську творчість З. Яхімецького й Л. Камєнського не можна порівняти з їхніми досягненнями в галузі музикознавства, але вона варта відновлення в музичній культурі Польщі та Україні як відображення етапу розвитку польської музики, що характеризувалася пошуком нових засобів музичної виразності, адаптацією досягнень сучасних композиторів Західної Європи і власних нових пошуків.

Ключові слова: універсальна творча особистість, універсал-музикознавець, універсал-композитор, Інститут музикології університету імені А. Міцкевича у Познані, європейська академічна освіта.

Hysa Oksana, *the candidate of Arts, docent of the Department of Musicology and methodology of musical art of the Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatyuk University, Scholarship and fellowship Programme for students and scientists, Institute of Musicology Adam Mickiewicz University in Poznań. (JP/PON/2021/1/00001/DEC/1 Nawa (Polonista)*

Composer's creative activity of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński in the early twentieth century

The purpose of the article is to analyze the compositional creative activity of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński in the time and space of European musical culture of the twentieth century. **The research methodology** is to apply the cultural-historical and individual-creative phenomenon of modern musicological personalism. The method of phenomenal analysis - to clarify the essence of the creative phenomenon of universal creative personalities on the example of the compositional heritage of Z. Jachimecky and Ł. Kamieński. The method of biography is used in the work - in the study of the motivational sphere of creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński. **The scientific novelty** of the work lies in defining the phenomenon of activity of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński in the European musical culture of the twentieth century. **Conclusions.** Therefore, the diversity of rare talent of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieński in world music culture, the depth of their work is of great artistic value, plays a significant role in enriching and increasing universal cultural values, enlightenment, and steadfast service. Of course, the compositional work of Z. Jachimecky and Ł. Kamieński cannot be compared with their achievements in the field of musicology, but it should be restored in the musical culture of Poland and Ukraine as a reflection of the stage of Polish music. expressiveness, adaptation of the achievements of contemporary composers of Western Europe and their own new searches.

Key words: universal creative personality, universal musicologist, universal composer, Adam Mickiewicz University in Poznań, European academic education.

©Гиса О. А., 2022

Актуальність теми дослідження. У статті досліджено життєвий і творчий шлях видатних універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського й їх композиторські праці. Висвітлено їх внесок в контексті процесів розвитку польської музичної культури. Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останнього часу питання історії становлення та розвитку кафедри музикології Університету імені Адама Міцкевича в Познані досліджували: М. Обст, К. Міхаловскі, К. Віновіч, Я. Вісаковскі, Я. Татарска, Б. Мушкальська та інші. Ця проблема недостатньо вивчена в українському та зарубіжному музикознавстві і потребує більш глибшого осмислення. Мета дослідження – проаналізувати композиторську творчу діяльність універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в часопросторі європейської музичної культури ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Здіслав Яхімецький (07.07.1882 –27.10.1953 рр.) народився 7 липня 1882 року у Львові. Навчався у консерваторії Галицького музичного товариства під керівництвом Станіслава Нев'ядомського, пізніше виїхав до Віденя, де далі вивчав музикологію. У 1911 році Здіслав Яхімецький здобув ступінь доктора філософії (спеціальність «Музикознавство») і призначений на посаду доцента семінаріуму історії і теорії музики Краківського університету. Науковий ступінь доктора філософії ученому було присвоєно за дисертацію «Впливи італійської музики на польську» [3]. З того часу професор Яхімецький до кінця життя провадив музикознавчі студії у Ягеллонському університеті. Установа, якою з ентузіазмом він керував, постійно розширювалась, поки не стала кафедрою музикознавства. У зв'язку з цим, Здіслав Яхімецький отримав звання надзвичайного професора (1917), а пізніше – звичайного (1921) [8, 238]. Педагогічна робота не заважала професору З. Яхімецькому займатися композиторською діяльністю. На жаль, донині його композиторська творчість не входить до репертуару відомих виконавців-інтерпретаторів і мало висвітлена у світовій музичній літературі. Композиторська спадщина З. Яхімецького на тлі його видатної наукової спадщини видається дуже скромною. Він займався композицією лише під час навчання у Відні під керівництвом Арнольда Шенберґа і Германа Ґрейденера, а також у перші роки свого перебування у Кракові. Перейнявши обов'язки завідувача кафедри музикознавства в Ягеллонському університеті, він відмовився від композиторської діяльності [1]. До написання музичних композицій повертався лише епізодично, опрацьовуючи музику для театральних вистав. В. Позьняк стверджував, що З. Яхімецький легковажно ставився до своїх музичних композицій [7, 238]. Його ім'я не увійшло до складу композиторів, які працюють у напрямку вокальної лірики, в науковому дослідженні «Хорова та лірична творчість сучасних польських композиторів» («Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich») [10, 238]. З. Яхімецькому однак подобалося ділитися своїми музичними композиціями зі студентами на лекціях, які проходили в рамках занять з музикознавства. Ці композиції він використовував як музичні приклади, пов'язані з обговорюваною технічною проблемою чи історичним періодом. Після більше як 100-літнього написання музичних композицій ми можемо об'єктивніше оцінити композиторську спадщину З. Яхімецького, відзначивши її безперечну мистецьку цінність і новаторський характер, особливо у таких піснях, як «В'юнок» («Powój»), «Гумореска» («Humoreska»), «Як же можете квіти» («Jakże możecie kwiaty»), «Туга» («Tęsknica»), «Симфонічна фантазія» («Fantazja symfoniczna»). У вересні 1908 р у костелі св. Петра і Павла у Кракові З. Яхімецький одружився із Зофією Годзіцькою. Наречений і наречена знялися від їхньої зустрічі у Щавниці влітку 1901 р., де З. Яхімецький перебував із львівським академічним хором. Від початку вересня цього року вони листувалися між собою [10, 161]. З. Яхімецький постійно очікував від Зофії емоційної та інтелектуальної підтримки, часто радився з нею, цікавився її думками чи пропозиціями щодо підбору конкретних віршів до пісень, які він складав.

Туга за Зофією була своєрідним натхненням для Здзіслава у музичній творчості. Передостаннього дня 1903 р., який, як і Різдво, провів у Відні сам, він писав до Зофії: «Дивлюся на твій портрет. Цей невимовний спокій твого ока наповнює мене зсередини. Знаю, ти живеш цим заради мене. Я знаю, що це серце б'ється, як в голуба, що воно б'ється для мене. Я не приїду до Кракова з порожніми руками. Я повинен служити своїй леді. Я привезу тобі шість нових пісень. Я маю величезне бажання працювати і знаходити в цьому втіху» [11, 162]. Серед обіцяних Зофії пісень були й інші, зокрема на слова поета Луціана Ридля «Хоч я не маю полів, хоч я не

маю лугів» («*Choć nie mam pól, choć nie mam* łąk»), написана з присвятою «Пані Зофії Годзіцькій» у 1904 р. в Кракові. У цьому ж місті тоді вийшли перші видання його пісень також на тексти Адама Асника і Леопольда Стаффа. У своїх піснях, виданих у 1904–1905 і 1921–1922 рр., З. Яхімецький акцентує увагу на фортепіанній партії як чиннику, що визначає емоційне вираження нарівні з вокальною партією, оригінальною гармонією і тісним зв'язком слова, тексту й музики. Х. Душик пише: «Пан Яхімецький пішов найновішим шляхом. Строфа пісні ховалася за обрій; ви навіть не можете побачити Гюго Вольфа, який свого часу стверджував, що є в пісні запозичення вагнерівських ідей... Молодий композитор вживає термін пісні в супроводі фортепіано, хоча точніше було помітити, що це пісні для голосу і фортепіано, представляють новітні західні тенденції в «Kunstlied», ймовірно чи не вперше в польському тексті, і слід додати, що вони викликають інтерес як перші перспективні спроби...» [2, 23]. Щодо «Симфонічної фантазії» критики були більш стриманими, ставлячись до твору, як до «перших кроків» З. Яхімецького в жанрі оркестрової музики. Композиційна майстерність твору була дуже сміливою. Це була спроба недосвідченого композитора відірватися від звичних шаблонів. Звичайно, щоб створити ідеальний твір, потрібно багато років працювати над композиційною майстерністю, перевіряючи свої музичні ідеї за формою звуку і виправляючи їх. Ситуація польської музичної культури тих років однак не давала молодим артистам таких можливостей через відсутність симфонічних оркестрів. У польській симфонічній музиці того періоду існували два тренди, представників яких можна охарактеризувати як модерністів, котрі шукали нових рішень, переважно під впливом музики Р. Вагнера та імпресіоністів, яких вважають представниками псевдомодернізму (В. Малішевський, Г. Опієнський, Г. Фітельберг, композитори «Молодої Польщі»). На цьому тлі важко не помітити прогалини між «Симфонічною фантазією» З. Яхімецького та оркестровими творами, написаними в цей період у манері аранжування гармонії та музичної форми. У фазовому розвитку твору З. Яхімецький наближається до симфонічних поем М. Карловича, але й тут є суттєві відмінності у стилях, які виражаються переважно різною формою, на п'ять емоційних: у творчості З. Яхімецького ці зміни відбуваються частіше і він використовує більшу динамічну шкалу – від ppp до fff, навіть у коротких формах. Сильна інтеграція форми за допомогою використання двох коротких тематичних думок із незмінною мелічною формою у всіх частинах твору не зустрічається в жодному творі, написаному тоді в Польщі. У «Симфонічній фантазії» автор відмовився від мелодійних тем з дуже виразними контурами і співаною кантиленою. Це сталося не через відсутність у композитора мелодійної винахідливості з урахуванням його таких пісень, як «Королева» («Królewna»), «На добрий день» («Na dzień dobry»), «Як же можете квіти» («Jakże możecie kwiaty»), «Флористка» («Kwiaciarka»). З. Яхімецький, шукаючи нові шляхи розвитку музики, свідомо відмовився від пріоритету цього фактора на користь сонорічних принципів формотворення власних музичних думок. З. Яхімецький, відкритий до новітніх напрямків у музиці, як композитор також зацікавився додекафонією. У 1930-х роках він створив твір за цією технікою музичної композиції та опублікував його в одному з краківських журналів. Б. Шеффер зізнався, «що перший додекафонічний твір, з яким він зіткнувся в перші роки знайомства з музикою, був дивним і дивовижним твором Здіслава Яхімецького». Тому видається дивною думка Б. Шеффера, що нібито «проф. Яхімецький ... стояв у своїй музиці далеко від фундаментальних новацій нашого століття» [9, 154]. З. Яхімецький – справжній гуманіст і ерудит, який легко користувався пером, займався популяризацією музики. Публікував музичні огляди, керував відділом музичних передач на польському радіо, організовував концерти та бесіди у Кракові, під час яких був доповідачем. Через роки Б. Шеффер писав: «Професор Яхімецький багато знав про музику, він випромінював мудрість, розум і витончений смак, він був кимось; у моєму розумінні відрізнявся від усіх тих, хто мав справу з музикою до такої міри, що викликала страх і повагу. Він походив зі старої школи, яка цінувала красу лекції та фундаментальні знання. ... Після багатьох років навчання музикознавства у Кракові я мав нагоду почути про популярність Яхімецького, особливо його приватні лекції, які відвідували у великій кількості, бо – як постійно наголошувалося – вони були надзвичайно цікавими. Яхімецький красувався як актор, він був зіркою» [9, 156]. Зважаючи на наукові здобутки Л. Камєнського, його композиторські пошуки є скромними. Люціан Камєнські (07.01.1885 –

29.07.1964) народився 7 січня 1885 року в м. Гнєзно в родині митника Максиміліана та Аніли Гірсбергів. Навчався музикології в Берлінському університеті в 1903–1909 роках у Германа Кречмара та Йогана Вольфа, а також композицію в Макса Бруха та Роберта Кана у Королівській вищій музичній школі. Перші музичні твори він написав у ранньому віці – спочатку прості, а в зрілі роки вже використовував складні технічні і творчі прийоми. Композитор написав велику кількість творів в романтичному стилі, з поетичним розмахом. Він любив музику В. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана та інших відомих композиторів. У 1936 р. завідувач кафедри музикології Л. Камєнський отримав звання професора. У 1938/39 навчальному році він був деканом гуманітарного факультету університету. Також проводив лекції у Берліні, Франкфурті, Братиславі, Празі. У міжвоєнний період був нагороджений офіцерським хрестом Ордена Білого Лева (1930) та Золотим Хрестом (1936). Невдовзі після початку нацистської окупації Л. Камєнський був заарештований гестапо за звинувачення в антифашистській діяльності, а через публікації, в яких він стверджував про польськість Померанії та Кашубії, був оголошений «ворогом рейху». Лише завдяки старанням дружини (німкені за походженням) його звільнили. Професор перебував під постійним наглядом поліції. Працював в архіві Познанської бібліотеки Рачинських. Після війни комуністична влада Польщі звинуватила його у співпраці з нацистами. На судовому процесі, на якому однак не було надано переконливих доказів співпраці Л. Камєнського з окупантами, його було засуджено до 3 років позбавлення волі, конфіскації майна і позбавлення громадянських прав. Після пом'якшення вироку професор домігся помилування і, нарешті, в 1960 р. суд постановив скасувати його попередню судимість. Та Л. Камєнського назавжди відсторонили від роботи в академічному середовищі. У 1949–1957 рр. професор жив у Торуні, де працював викладачем у дитячій музичній школі. Серед музичних творів Л. Камєнського особливу увагу привертають дві масштабні музичні композиції: «Sinfonia Paschalis» – з першого періоду його творчості (вагнерівського) та комічна опера в трьох актах «Дами і гусари» («Damy i huzary») на лібрето драматурга О. Фредра – з другого періоду його творчості (моцартівського). Варто відзначити, що найвизначнішим музичним твором композитора є його комічна опера «Дами та гусари». Світова прем'єра відбулася у Великому театрі імені Станіслава Монюшка в Познані 3 жовтня 1938 р. На жаль, досі немає опрацювань композиторської творчості музиколога Л. Камєнського, оскільки праці всього його життя були значною мірою знищені вандалами, тож важко повністю оцінити його музичну спадщину. Але композитор був великим музикознавчим авторитетом свого часу, новатором у галузі етнографічних досліджень. У 1910–1918 р. Л. Камєнський створив біблійну оперу на власний текст «Тамар», комічну оперу «Табу», симфонічну поему «Казка». У творчості Л. Камєнського і його наукових розробках виразно простежується культ польськості. Записи народних пісень на теренах Помор'я, Кашубії та Великої Польщі довели існування джерел польської культури в цих регіонах. Крім того, його цікавила історія польських танців, музиколог досліджував розвиток полонезу в другій половині XVIII ст. Зокрема він зробив обробку для фортепіано «Трьох старопольських полонезів» («Trzy polonezy staropolskie») [4]. У 1936 р. видав у Варшаві збірник «Пісні кашубські: 13 пісень для голосу та фортепіано» (т. I) і «Кашубські пісні: для голосу та фортепіано» (т. II). Л. Камєнський про цей збірник писав: «Пісні, представлені у збірнику, вибрані з-поміж інших матеріалів кашубських, які я збирав на фонографі та записав в оригінальній версії в I серії «Пісні людей Поморянщини» в Торуню, видавництво Балтійського інститут, 1935 рік» [6, 4]. У збірнику представлені пояснення щодо вимови та окремих слів. Серед доробку композитора – «Пісенник Поморський» («Śpiewnik Pomorski») на один або більше голосів (Познань, 1938). На слова Л. Ридла в стилі епохи романтизму написав пісні для голосу та фортепіано «Навіть якби не хотів» («Choćbym nie chciał») (Варшава, 1929), «Танго хлой» з музичної комедії «Bokser i Baby» («Tango chloy» z komedji muzycznej «Bokser i Baby») для голосу і фортепіано на слова А. Свінарського (Познань, 1934). Л. Камєнський написав також численні вокальні та інструментальні твори, опери «Дами і гусари» та «Чорне та біле», Пасхальну симфонію опус 2 для оркестру, хору та сопрано, Сонату для скрипки та фортепіано опус 18, Fantaisie des Noëls Polonaise (колядки для фортепіано) опус 17. У 1949–1957 рр. працював в дитячій музичній школі в Торуню. В цей період він почав реконструювати партитуру своєї втраченої опери «Дами та

гусари». У спадщині Л. Камєнського майже 40 сольних пісень на польські, німецькі та англійські слова, близько 100 фортепіанних п'єс, у тому числі етюди, вальси, 20 ходячих танців і танців полонез для фортепіано, 60 вальсів та ін. [5]. У 1950-х роках записав 150 м'яких компакт-дисків з Кашубії. Наприкінці свого життя Л. Камєнський знову звернувся до композиторської творчості. На жаль, більшість його доробку як композитора до 1939 р., включаючи всі симфонічні та сценічні твори, втрачено в час Другої світової війни. Наукова новизна роботи полягає у визначені феномену діяльності універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в європейській музичній культурі XX ст. Висновки. Багатогранність рідкісного таланту універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського в світовій музичній культурі, глибина їх творчості має велику художньо-мистецьку цінність, відіграє значну роль у збагаченні й примноженні загальнолюдських культурних цінностей, просвітництва й непохитному служінню мистецтву. Звичайно, композиторську творчість З. Яхімецького й Л. Камєнського не можна порівняти з їхніми досягненнями в галузі музикознавства, але вона, варта відновлення в музичній культурі Польщі та Україні як відображення етапу розвитку польської музики, що характеризувалася пошуком нових засобів музичної виразності, адаптацією досягнень сучасних композиторів Західної Європи і власних нових пошуків.

Література

1. *Гиса О. А.* Краківська та львівська музикологічні школи як феномен культури України та Польщі : дис. … канд. мистецтвознавства. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, 2017. 217 с.
2. Czas. Kraków, 1905. No 294 (XII). S. 27.
3. Jachimecki Z. Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Studya do historyi muzyki w Polsce. Kraków : Akademia Umiejętności, 1911. T. 1 : 1540–1640. 319 s.
4. Kamieński Łucjan. URL: https://culture.pl/pl/tworca/lucjan-kamienski (дата звернення: 15.01.2022).
5. Kamieński Łucjan. URL: https://e-wietor.pl/kamienski-lucjan/ (дата звернення: 15.01.2022).
6. Kamieński Łucjan. Kaszebście nuti : pieśni kaszubskie : 13 pieśni na głos z fortepianem. Warszawa : Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1936. 23 s.
7. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki (Wspomnienie pośmiertne) : W. Poźniak. *Przegląd Kulturalny*. 1953. № 48. S. 8.
8. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru. 1953. № 4 (8). S. 238 – 246.
9. Schaeffer B. Klasycy dodekafonii: część historyczna. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 180 s.
10. Stoiński S. M. Księga Pamiątkowa VI. Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 roku. Katowice: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. 1930. S. 81–159.
11. Woźna-Stankiewicz M. Pierwsza podróż Zdzisława Jachimeckiego do Italii. Teksty o muzyce współczesnej res fac ta nova. Moś i Łuczak. Poznań, 2011. № 12 (21). S. 159 – 175.

References

1. Hysa, O. A. (2017). Krakow's and Lviv's schools of musicology as a phenomenon of culture of Ukraine and Poland. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
2. Time. (1905). Kraków, 294, 27 [in Polish].
3. Jachimecki, Z. (1911). Italian influences in Polish music. Studya to History of Music in Poland. Krakow: Akademia Umiejętności [in Polish].
4. Kamieński Łucian. URL: https://culture.pl/pl/tworca/lucjan-kamienski (15.01.2022) [in Polish].
5. Kamieński Łucian. URL: https://e-witor.pl/kamienski-lucjan/ (15.01.2022) [in Polish].
6. Kamieński, Ł. (1936). Nuti Kaszebście. Kashubian songs: 13 songs for a voice with a piano. Warsaw: Publishing Society of Polish Music [in Polish].
7. Poźniak, W. (1953). Zdzisław Jachimiecki (post-mortem memories). Krakow: Cultural overview [in Polish].
8. Poźniak, W. (1953). Zdzisław Jachimecki as a musical and theater critic. Krakow: Theater diary [in Polish].
9. Schaeffer, B. (1961). Dodecaphy classics. Krakow: Polish music publishing house [in Polish].
10. Stoiński, S. M. (1930). Memorial Book VI. Nationwide Congress of Singers and Silesian Muniuszkovskich celebrations in Katowice in June 1930. Katowice: The Union of Silesian singing wheels [in Polish].
11. Woźna-Stankiewicz, M. (2011). Pierwsza podróż Zdzisława Jachimeckiego do Italii. Teksty o muzyce współczesnej res fac ta nova. Poznań: Moś and Łuczak, 12, 159 – 175 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2021
Отримано після доопрацювання 27.12.2021
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 78.071.2(477) "XX"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257673.

Цитування:
Гринчук І. П., Губ'як Д. В., Овод Н. М. Репрезентація традицій львівської вокальної школи у виконавській та навчальній практиці (на прикладі закладів Тернопілля). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. №1. С. 142-147.

Hrynchuk I., Hubyak D., Ovod N.. (2022). Representation of traditions of lviv vocal school in performing and training practice (on the example of Ternopil institutions). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 142-147 [in Ukrainian].

Гринчук Ірина Павлівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету імені В. Гнатюка
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5383-8665
iryna.hk77@gmail.com
Губ'як Дмитро Васильович,
заслужений артист України,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету імені В. Гнатюка
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5688-8916
Овод Наталя Михайлівна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету імені В. Гнатюка
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-3299-8381

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ЗАКЛАДІВ ТЕРНОПІЛЛЯ)

Мета роботи. Дослідження пов'язане із висвітленням шляхів репрезентації традицій львівської вокальної школи, зокрема лінії С. Крушельницька – О. Бандрівська, на прикладі їх послідовників, вокалістів і педагогів Тернопілля. **Методологія дослідження** полягає в опорі на історико-стильовий та компаративний підходи, методи історико-культурологічного дискурсу, фундаментальні історико-музикознавчі позиції з проблематики вокально-хорового виконавства. **Наукова новизна.** Увагу зосереджено на постатях представників так званої «української гілки» львівської вокальної школи як невід'ємної складової української вокальної школи у її зв'язку з європейською вокальною культурою. Можемо її трактувати як виконавсько-педагогічну школу, що формувалася на основі визначеної системи навчання, виховання та освіти співаків в означеному регіоні. Її становлення відбувалось у тісному зв'язку із розвитком української композиторської школи, національного оперного жанру, з розвитком національної системи фахової музичної освіти. Простежено лінію В. Висоцький – С. Крушельницька, яка продовжилась в А. Крушельницькій, О. Білявській, О. Бандрівській, К. Чернет; лінію Ф. Креспі – С. Крушельницька, – в О. Бандрівській та її вихованцях. Зазначено, що до початку другої половини XX ст. основним методом викладання у львівській вокальній школі був загальнопоширений емпірико-інтуїтивний метод (оволодіння голосом як «інструментом» співака). Завдяки діяльності С. Крушельницької, О. Бандрівської (її авторської концепції камерного співу) вокальна методика набула ознак системності та науковості. Новизною статті є репрезентація традицій львівської вокальної методики на прикладі лінії О. Бандрівська – Т. Дідик, яку продовжив Д. Губ'як (співавтор статті), лінії О. Бандрівська – Б. Іваноньків, яку продовжили низка відомих вокалістів та педагогів Тернопілля, зокрема і Н. Овод (співавтор статті). **Висновки.** Підсумовано, що представники «української гілки» львівської школи, закладеної як в Галичині, так і в Києві, в українській діаспорі, виховали покоління виконавців і педагогів, які достойно репрезентують сьогодні традиції львівської школи у концертній та педагогічній практиці.

***Ключові слова*:** музична культура Західної України, кінець XIX – початок XXI ст., вокальне мистецтво, традиції львівської школи вокального виконавства, вокалісти виконавці та педагоги, Тернопілля.

©Гринчук І. П., 2022
©Губ'як Д.В., 2022
©Овод Н.М., 2022

***Hrynchuk Iryna**, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Music Art, Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk; **Hubyak Dmytro**, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Musicology and Methods of Musical Art Faculty of Arts, Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk; **Ovod Natalia,** Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of Musicology and Methods of Musical Art Faculty of Arts, Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk*

Representation of traditions of lviv vocal school in performing and training practice (on the example of Ternopil institutions)

The purpose of the article. The research is connected with the elucidation of the ways of representation of the traditions of Lviv vocal school, in particular the line S. Krushelnytska – O. Bandrivska, on the example of their followers, vocalists, and teachers of Ternopil. **The research methodology** is based on historical-stylistic and comparative approaches, methods of historical-cultural discourse, and fundamental historical-musicological positions on the issue of vocal and choral performance. **Scientific novelty.** Attention is focused on the figures of the so-called "Ukrainian branch" of the Lviv vocal school as an integral part of the Ukrainian vocal school in its connection with European vocal culture. We can interpret it as a performing and pedagogical school, which was formed on the basis of a certain system of education, upbringing, and education of singers in the Galician region. Its formation was closely connected with the development of the Ukrainian school of composition, the national opera genre, with the development of the national system of professional music education. The line V. Vysotsky – S. Krushelnytska was traced, which continued in A. Krushelnytska, O. Bilyavska, O. Bandrivska, K. Chernet; line F. Krespi – S. Krushelnytska, O. Bandrivska and their pupils. It is noted that by the beginning of the second half of the XX century. The main method of teaching in the Lviv vocal school was a common empirical-intuitive method (mastering the voice as a "tool" of the singer). Thanks to the work of S. Krushelnytska, O. Bandrivska (her author's concept of chamber singing) vocal technique has acquired signs of systemic and scientific. The novelty of the article is the representation of the traditions of Lviv vocal technique on the example of the line O. Bandrivska – T. Didyk, continued by D. Hubyak (co-author of the article), the line O. Bandrivska – B. Ivanonkiv, continued by a number of famous vocalists and teachers of Ternopil, in particular, and N. Ovod (co-author of the article). **Conclusions.** It is summed up that the representatives of the "Ukrainian branch" of the Lviv school, founded both in Galicia and in Kyiv, in the Ukrainian diaspora, brought up generations of performers and teachers who worthily represent the traditions of the Lviv school in concert and pedagogical practice.

***Key words**:* musical culture of Western Ukraine, the end of the XIX – the beginning of the third of the XXI century, vocal art, traditions of the Lviv school of vocal performance, vocalists performers and teachers, Ternopil.

Актуальність дослідження. Вокальне мистецтво України – цінне надбання національної культури, її своєрідна «візитівка» у європейському та світовому культурному просторі. На сьогодні вокальне мистецтво України репрезентоване низкою регіональних вокальних виконавських та педагогічних шкіл, центрованих навколо провідних мистецьких культурних і освітніх закладів країни. Усі вокальні школи, для прикладу – львівська вокальна школа, пройшли різні етапи становлення, визначення пріоритетних засад шляхом кристалізації вокальних методик фундаторів шкіл, розвитку і трансформації їх методичних засад наступними поколіннями вокальних педагогів та послідовників, шляхом «доцентрових» і «відцентрових» процесів у розвитку вокального виконавства загалом. Попри спільність загально-методичних засад вокального виконавства, кожна із шкіл репрезентує окремі характеристики, традиції, які зберігаються у виконавській та педагогічній діяльності їх представників різних поколінь, зокрема і наших сучасників.

Мета статті – висвітлити шляхи репрезентації традицій львівської вокальної школи, зокрема лінії С. Крушельницька – О. Бандрівська, на прикладі їх послідовників, вокалістів і педагогів Тернопілля.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика вокального виконавства в контексті культурно-мистецького життя Західної України різних періодів аспектно розглядається у дослідженнях М. Загайкевич, М. Білинської, Ю. Булки, Л. Корній, Л. Кияновської, Л. Мельник, С. Павлишин, А. Терещенко та ін. Щодо початку минулого століття, окремим дослідницьким пластом стали численні статті та рецензії С. Людкевича [7], В. Барвінського [2], Н. Нижанківського [9], О. Кошиця та ін., присвячені українським виконавцям. На окрему увагу сучасних дослідників проблематики львівської вокальної школи заслуговують праці Л. Мазепи, М. Жишкович [6], монографічні розвідки, пов'язані із С. Крушельницькою: «Соломія Крушельницька» (1978, 1979) М. Головащенка [12], «Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: Статті та матеріали» (автор проєкту П. Медведик) [13] та ін. Цінним дослідницьким матеріалом є автобіографічні матеріали, спогади її сучасників та учнів, публікації О. Бандрівської та ін., краєзнавчий матеріал публікацій

П. Медведика («Діячі української музичної культури» (1993) та ін.

Виклад основного матеріалу**.** Проблематика становлення львівської вокальної школи цілісно висвітлена у монографії М. Жишкович [6], у якій прослідковано історію львівської вокально-педагогічної школи як невід'ємної складової української вокальної школи загалом у контексті її зв'язку з європейською вокальною культурою. Авторка підкреслює, що львівська вокальна школа – це виконавсько-педагогічна школа, що формувалася на основі визначеної системи навчання, виховання та освіти співаків у галицькому регіоні. Її становлення відбувалось у тісному зв'язку із розвитком української композиторської школи, національного оперного жанру, з розвитком національної системи фахової музичної освіти [6]. На прикладі діяльності В. Висоцького як фундатора львівської академічної вокальної школи, автор простежує впливи італійської школи вокалу (від професора Ф. Ламперті). Із продовженням навчання та концертних виступів львівських співаків поза межами Галичини, проявилися впливи німецької, частково російської, вокальних шкіл. Архіви, музикологічні дослідження (Л. Мазепа та ін.) подають, що В. Висоцький виховав близько 200 вокалістів різних національностей, понад 20 його учнів стали окрасою багатьох театрів світу. Серед них – різні типи виконавців: «оперні» (володіння західноєвропейським репертуаром та відповідною манерою); «драматичні» (крім оперного, володіли оперетковим і драматичним репертуаром); «камерні» виконавці [6].

Від учнів В. Висоцького О. Мишуги, С. Крушельницької, їх вихованців, започаткувалися кілька відгалужень т. зв. «української гілки» львівської школи (за М. Жишкович) [6]. Зупинимося на лінії В. Висоцький – С. Крушельницька, яка продовжились в А. Крушельницькій, О. Білявській, О. Бандрівській, К. Чернет; на лінії Ф. Креспі – С. Крушельницька [6].

На основі відповідного масиву музикознавчої і методичної літератури можна узагальнити основні засади львівської вокальної школи, серед них: трактування оперного співу як синтезу розвиненої вокальної техніки, музикальності, виразного слова, акторської майстерності, сценографії, розуміння основ психології та фізіології співака. Репертуарна політика львівської школи опиралася на оперну творчість західноєвропейських композиторів (італійської, французької, німецької, польської шкіл), для репертуару українських співаків важливим став окремий пласт обробок народнопісенної спадщини, зразків камерної творчості українських композиторів, музики до драматичних вистав та ін. [3; 6].

Щодо кристалізації методичних засад школи, варто зауважити наступне: якщо до початку другої половини ХХ ст. основним методом викладання у львівській вокальній школі був загальнопоширений емпірико-інтуїтивний метод (оволодіння голосом як «інструментом» співака), то завдяки діяльності О. Мишуги, С. Крушельницької, О. Бандрівської (її авторської концепції камерного співу) [1] вокальна методика набула ознак системності та науковості. Цьому сприяли також зафіксовані ними чи їх учнями методичні поради, фонозаписи, записи уроків та ін.

Зупинимося на основних вокально-педагогічних засадах лінії С. Крушельницька – О. Бандрівська, яка безпосередньо перейняла і розвинула методичні підходи С. Крушельницької [1]. З матеріалів спогадів читаємо, що С. Крушельницька не любила «голих» теоретичних пояснень, частіше ілюструвала правильний підхід, використовувала прийом порівняння «правильного» та «неправильного» співу. На думку О. Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього» [12, 263]. Студенти, рідні, зокрема О. Бандрівська, згадували і про С. Крушельницьку-піаністку, котра часто на завершення лекції сідала за фортепіано і музикувала [1; 12; 13]. Зазначимо, що цю традицію вільного акомпанементу до власного співу перейняла й О. Бандрівська, у класі якої виховалося ціле покоління відомих концертмейстерів, для прикладу, професор ЛНМА ім. М. Лисенка Я. Матюха (викладач концертмейстерського класу І. Гринчук (Побилець), співавторки статті) [3; 8].

Наведемо оцінку С. Крушельницької-педагога, яку склав С. Людкевич: «Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навики справжньої вокальної культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах» [40]. Наведемо і слова самої С. Крушельницької: «… рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у

голосі і виконанні яких я житиму й далі» [7; 13, 267].

Лінію С. Крушельницької творчо розвинула О. Бандрівська, яка залишила цікаву науково-методичну спадщину [1; 3], створила концепцію камерного співу, основою якої стало послідовне дотримання тези про єдність образно-смислового та технічно-віртуозного компонентів виконання, узагальнила основні засади інтерпретації зразків української вокальної музики [6].

Розвиток зазначених вище методичних засад лінії С. Крушельницька – О. Бандрівська, формування нових методичних та інтерпретаційних підходів пов'язаний із діяльністю педагогів наступних поколінь. Так, у її класі зростали і продовжили вокально-педагогічну традицію видатні співачки, народні артистки України М. Байко, Т. Дідик [5; 6]. Лінію О. Бандрівська – Т. Дідик продовжив сьогодні заслужений артист України, бандурист-виконавець, педагог Д. Губ'як (співавтор статті) [4].

Зупинимося детальніше на постаті Тамари Софронівни Дідик (17.09.1935 р., смт. Ланівці Тернопільської обл.), відомої як оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), народна артистка УРСР (1975 р.), як професор кафедри оперного співу ЛНМА ім. М. Лисенка, котра виховала більше 30 відомих співаків [5; 6].

Музичну освіту вона отримала у Львівському музичному училищі (1955), у Львівській консерваторії (ЛДК) ім. М. В. Лисенка (1960) (клас О. Бандрівської). Ще під час навчання у консерваторії Т. Дідик розпочала творчу кар'єру як артистка Львівського драматичного академічного театру ім. М. Заньковецької (1957–1959), після завершення – як провідна солістка Львівського театру опери ім. І. Франка (1960-1993), у репертуарі якої було52 оперні партії [5; 6]. Впродовж 1960–1989 рр. Т. Дідик вела значну концертну діяльність на теренах колишнього СРСР, успішно гастролювала у Франції, Фінляндії, Польщі, Німеччині, Канаді, США (рецензії М. Головащенка, М. Стефанович, Я. Гоян, П. Романюк, Р. Гнєдаш та ін.) [5; 6].

Значну частину своєї діяльності Т. Дідик присвятила педагогічній праці як викладач Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (з 1989 р.), доцент кафедри народних інструментів (з 2004 р.), займаючись із бандуристами-вокалістами.

Колишні студенти (зокрема, Д. Губ'як) згадують, що Т. Дідик великого значення надавала першим лекціям, ознайомленню з вокальними здібностями, особливостями характеру студентів. Підбір репертуару відбувався із урахуванням регістрових можливостей діапазону голосу студента, дотримувалась принципу, що співак повинен обов'язково починати з італійської та німецької класики [1, 24.], доповнюючи це правило використанням зразків української народної пісенності, творів українських композиторів, враховуючи завдання формування репертуару для співаків-бандуристів [5; 6]. У розвитку співацьких голосів Т. Дідик дотримувалася принципу «від ліризму до драматизму, від кантилени до техніки», саме тому велика увага приділялася, в першу чергу, роботі над плавністю звуковедення [5; 6]. Саме пошук «правди», глибокого проникнення в образ на основі відповідної вокальної техніки став одним із найважливіших принципів, на які опиралася Т. Дідик у своїй творчій, а згодом і у педагогічній діяльності.

Т. Дідик виховала цілу плеяду послідовників, які стали лауреатами міжнародних, національних та всеукраїнських конкурсів (Н. Ковальова, О. Притолюк, Д. Губ'як та ін. [4; 5; 6]), які працюють солістами в оперних театрах, філармоніях та викладачами музичних закладів, серед них – Д. Губ'як, заслужений артист України (2009), доцент, бандурист-вокаліст, композитор, член Національної спілки кобзарів України (з 2003 р.) [4; 10].

Лінію С. Крушельницька – О. Бандрівська безпосередньо продовжили також відомі на Тернопіллі вокалісти, пов'язані із нашим університетом. Серед них – Богдан Михайлович Іваноньків (20.01.1945 р., с. Ріпинці Бучацького району Тернопільської обл.), хоровий диригент, педагог, народний артист України (2016). Він закінчив Львівську консерваторію ім. М. Лисенка у 1972 р. по класу хорового диригування у Ю. Луціва, та сольного співу у О. Бандрівської та М. Байко. Основну творчу діяльність Б. Іваноньків пов'язав із Тернопіллям як художній керівник обласної філармонії (1972–1974, 1991–1993); як викладач (1974–1976), завідувач відділу хорового диригування (1976–1978), керівник студентського хору Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької (сьогодні – фаховий мистецький коледж). Від 1992 р. Б. Іваноньків – викладач, доцент (1997), керівник студентського мішаного хору ТНПУ ім. В. Гнатюка (2000) [10].

Б. Іваноньків – знакова постать у музичній культурі Тернопілля як художній керівник Струсівської заслуженої самодіяльної капели бандуристів України «Кобзар» (1972–2000), народної чоловічої хорової капели «Кооператор» Тернопільської облспоживспілки [10]. Серед його вихованців – вокалісти народні артисти України Наталія та Ярослав Лемішки, Борис Репка (сьогодні – артисти обласної філармонії та академічного театру ім. Т. Шевченка) [10], викладачі ТНПУ імені В. Гнатюка О. Мурій (випускниця Івано-Франківського педагогічного інституту, клас професора Х.О. Михайлюк; магістр музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, клас доцента Б. Іваноньківа), Н. Овод (магістр музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, клас О. Мурій та доцента Б. Іваноньківа, сьогодні – заслужений працівник культури України, доцент).

Своїм творчим наставником Б. Іваноньківа називають також учасники гурту «Світозари» (І. Яснюк), тріо «Солов'ї Галичини» при Тернопільській обласній філармонії, тріо «Тріода», артисти низки хорових колективів області, зокрема, відомої в Україні та поза її межами Заслуженої капели бандуристів «Кобзар» (с. Струсів, Теребовлянського району Тернопільської області) та ін. Низка випускників нашого університету, учнів Б. Іваноньківа (Т. Вахньовська, О. Лановий, Л.Яковенко та ін.) продовжили навчання у консерваторіях України, обрали вокал своїм фахом.

Н. Овод, продовжуючи кращі вокально-педагогічні традиції своїх наставників, виховала низку успішних вокалістів – магістрів музичного мистецтва, які викладають вокал у рідному виші (У. Шерстій), у музичних школах Тернополя (М. Фок, Т. Гречух-Жмуд), займаються концертною діяльністю (З. Вовк, В. Витрикуш).

Висновки. Підсумовано, що представники «української гілки» львівської школи, закладеної як в Галичині, так і в Києві, в українській діаспорі, виховали покоління виконавців і педагогів, які достойно репрезентують сьогодні традиції львівської школи у концертній та педагогічній практиці. Сучасні вокальні педагоги Тернопілля шанують кращі методичні засади своїх педагогів щодо технічного, художньо-інтерпретаційного аспектів вокального виконавства, творчо втілюючи їх у своїй практичній діяльності. Це свідчить про актуальність і життєздатність вокально-педагогічних традицій львівської школи.

Література

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська; ред-упор. Р. Мисько-Пасічник; передм. Л. Кияновська; вст. ст. М. Жишкович. Львів : Апріорі, 2002. 148 с.

2. Барвінський В. З моїх спогадів про велику українську співачку Соломію Крушельницьку // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: Статті та матеріали / Автор проекту – П. Медведик, упор. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник. Тернопіль : Джура, 2008. С. 260–261.

3. Гринчук І., Овод Н. С. Крушельницька-педагог (за матеріалами спогадів) // Молодь і ринок. 2017. № 12 (155). С. 29 – 34.

4. Гринчук І. П., Губ'як Д. В. Концертна та просвітницька діяльність студентів-бандуристів ТНПУ ім. В. Гнатюка //Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка) колективна монографія / за заг. ред. Б.О Водяного та ін. Тернопіль: ФОП Шкафаровський Ю.М., 2018. С.303 – 315.

5. Губ'як Д. В. Тамара Дідик: співачка та педагог // Перші наукові читання, присвячені 80-річчю діяльності Теребовлянського коледжу культури і мистецтв (1940-2020) 14 травня 2020 р., м. Теребовля: «Мелос», 2020. Тернопіль: «ФОП Осадца», 2020. С. 133 – 136.

6. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX століття) : монографія. Львів: СПОЛОМ, 2012. 256 с.

7. Людкевич С. Спомин про С. Крушельницьку // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. Упор., ред., вст. ст. З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 1999. С. 439–440.

8. Молчанова Т.О. Мистецтво бути «другою»: творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів: «СПОЛОМ», 2009. 172 с.

9. Молчко У.Б. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: Монографія / Уляна Богданівна Молчко. Дрогобич: Посвіт, 2014. 304 с.

10. Музична Тернопільщина: Бібліогр. покажчик / Уклад. В.Я. Миськів; Вступ. ст. О. С. Смоляка. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 288 с.

11. Нижанківський Н. Виступ великої артистки. Два концерти С. Крушельницької у Львові // Діло. 1928. Ч. 204. 12 вересня. С. 4.

12. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: В 2 ч. / Упорядкув. М. Головащенка. Ч. 1. К.: Музична Україна, 1978. 398 с.

13. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: Статті та матеріали / Автор проекту П. Медведик, упор. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник. Тернопіль : Джура, 2008. 392 с.

References

1. Bandrivska, O. (2002). Scientific and methodical works, articles, reviews. R. Mysko-Pasichnyk (Ed.). Lviv : Apriori [in Ukrainian].
2. Barvinskyy, V. (2008). From my memories of the great Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska. Ways of triumph: Articles and materials. P. Medvedyk (Ed.). Ternopil : Dzhura [in Ukrainian] .
3. Hrynchuk, I., Ovod, N. (2017). S. Krushelnytska-pedagogue (based on memoirs)]. Molod′ i rynok, 12 (155), 29 – 34 [in Ukrainian].
4. Hrynchuk, I.P., Hubyak, D.V. (2018). Concert and educational activities of bandura students of TNPU named after V. Hnatiuk. B.O. Vodyanyy (Ed.), Artistic activity in the modern socio-cultural space (25-year creative contribution of the Faculty of Arts of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk). Ternopil: FOP Shkafarovsky Yu.M. [in Ukrainian].
5. Hubyak, D.V. (2020). Tamara Didyk: singer and teacher. V.D. Hubyak (Ed.), The first scientific readings dedicated to the 80th anniversary of the Terebovlya College of Culture and Arts (1940–2020) May 14, 2020. (pp. 133 – 136). Ternopil: «FOP Osadtsa» [in Ukrainian].
6. Zhyshkovych, M. (2012). Educational and pedagogical aspects of the development of vocal art in Lviv (second half of XIX–first half of XX century): monograph. Lviv: SPOLOM [in Ukrainian].
7. Lyudkevych, S. (1999). Reminiscence of S. Krushelnytsky. Z. Shtunder (Ed.), Research, articles, reviews, speeches. (Vols.1). (pp. 439–440). Lviv: «Dyvosvit» [in Ukrainian].
8. Molchanova, T. O. (2009). Art to be "second": creative portrait of Honored Artist of Ukraine, Professor Yaroslava Matyukha. Lviv: «SPOLOM» [in Ukrainian].
9. Molchko, U. B. (2014). Publicist heritage of Nestor Nizhankivsky: Monography. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
10. Musical Ternopil Region: Bibliogr. Pointer (2008). V. Myskiv (Ed.). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].
11. Nyzhankivskyy, N. (1928). Performance of the great artist. Two concerts by S. Krushelnytskaya in Lviv. Dilo. Issue 204. September 12, p. 4 [in Ukrainian].
12. Solomiya Krushelnytska: Memoirs, materials, correspondence (1978). M. Holovashchenko (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
13. Solomiya Krushelnytska. Ways of triumph: Articles and materials. P. Medvedyk (Ed.), Ternopil : Dzhura [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2021
Отримано після доопрацювання 22.12.2021
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 792.5(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257674.

Цитування:
Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 148-153.

Kanyuka L. (2022). Ukrainian musical theater in the age of changes in art values. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 148-153 [in Ukrainian].

Канюка Любов Степанівна,
виконуюча обов'язки доцента
кафедри оперної підготовки
та музичної режисури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-7523-1100
lybov05091961@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР В ЕПОХУ ЗМІН ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ У МИСТЕЦТВІ

Мета дослідження зумовлена потребою вивчення сучасних режисерських підходів до вирішення постановки оперних вистав в аспекті ціннісних орієнтирів XXI століття. **Методологія дослідження** спирається на базові принципи сучасного історичного та теоретичного театрознавства із застосуванням інтонаційно-драматургічного, компаративного методів та методу теоретичного узагальнення, що дозволяють осмислити тенденції роботи сучасного оперного режисера. **Наукова новизна** полягає у тому, що це перше ґрунтовне аналітичне дослідження стану українського музичного оперного театру з точки зору зміни парадигми сценічного мистецтва. **Висновки.** Розглянуто видозміни у репертуарній політиці українського музичного театру сьогодення під впливом світових глобалізаційно-інтеграційних процесів. Осмислено контент режисерських інтерпретацій музично-театральних творів як мистецького продукту. Виявлено і обґрунтовано шляхи оптимізації пізнавального та розважального аспектів музичних вистав в умовах сучасних соціокультурних реалій. Проаналізовано нові оперні постановки останніх років, які є репрезентантами загальних тенденцій розвитку музичного театру. Доведено, що український музичний театр активно розвивається в оперному жанрі, акумулюючи як надбання минулого, так і застосовуючи нові експериментальні техніки.

Ключові слова: український музичний театр, сучасні ціннісні орієнтири, сучасна опера, мистецький продукт, режисерська інтерпретація.

Kanyuka Lyubov*, Acting Associate Professor of the Department of Opera Training and Music Directing of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*

Ukrainian musical theater in the age of changes in art values

The purpose of the article is due to the need to study modern directing approaches to solve the production of opera performances in terms of the values of the XXI century. **The research methodology is based** on the basic principles of modern historical and theoretical musicology with the use of intonation-dramaturgical, comparative methods, and the method of theoretical generalization, which allow comprehension of the trends of the work of the modern opera director. **The scientific novelty** consists in the fact that this is the first analytical study of the state of the Ukrainian musical opera theater in terms of changes in values in art. **Conclusions.** Changes in the repertoire policy of today's Ukrainian musical theater under the influence of world globalization and integration processes are considered. The content of directorial interpretations of musical and theatrical works as an artistic product is comprehended. The ways of optimization of cognitive and entertaining aspects of musical performances in the conditions of modern socio-cultural realities are revealed and substantiated. New opera productions of recent years, which are representatives of general trends in the development of musical theater, are analyzed. It is proved that the Ukrainian musical theater is actively developing in the opera genre, accumulating both the heritage of the past and applying new experimental techniques.

Key words*:* Ukrainian musical theater, modern values, modern opera, art product, director 's interpretation.

Актуальність теми дослідження. Сучасне музично-театральне мистецтво України знаходиться у фазі активного розвитку. Аналіз репертуару оперних театрів України доводить домінування класичних постановок світових оперних шедеврів. Втім, протягом останніх десяти років спостерігаємо нову хвилю мистецької діяльності у театрах. Такий сплеск активності часто пов'язують із процесом відродження національної культури, для якого

©Канюка Л. С., 2022

є характерним її стрімкий підйом. У такому контексті створюються і творчі стратегії. Зокрема Василь Вовкун, генеральний директор Львівського оперного театру, задекларував своє бачення розвитку Львівської опери назвавши його «Українським проривом».

Втім, безпосереднє занурення у діяльність оперних театрів, а саме у їх постановочну роботу в оперному жанрі, частково спростовує сентенцію підйому культури. Український музичний театр, який активно інтегрується до європейського мистецького процесу, у своєму розвитку опинився у стані спотворення ціннісних орієнтирів у театральній естетиці. Звісно, не можна про це говорити як про стовідсоткове явище, але зміни очевидні.

Стосовно дефініції «ціннісні орієнтири», зазначимо, що це соціокультурне явище, яке є «однією із форм самоусвідомлення, самовираження внутрішніх інтелектуальних, моральних, естетичних та інших сил і уявлень особистості, які перебувають у тісному взаємозв'язку із її потребами, інтересами, мотивами поведінки» [3].

Оперна вистава, яка є художнім витвором мистецтва у своєму класичному розумінні, виховує в людині моральність, толерантність, формує високі ідеали, естетичний смак та уподобання. Видозміни в ціннісних орієнтирах театральної естетики України призвели до того, що опера перетворилася на мистецький продукт споживання у контексті ринку культурних послуг із пріоритетом гедоністичної спрямованості.

Наукова новизна статті полягає в тому, що це перше ґрунтовне аналітичне дослідження стану українського музичного оперного театру з точки зору змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. У роботі проаналізовані українські постановки оперних творів останніх десяти років, які ще не отримали достатнього наукового висвітлення в українському мистецтвознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання існування музичного театру як ринку послуг у нових соціокультурних реаліях розглядали у монографії «Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі» А. Сєріков та І. Коваль [6], акцентуючи увагу на поступове спрощення постановок в умовах втілення міжнародних проєктів упродовж обмеженого часового терміну. Соціокультурні виклики сьогодення, що вплинули на зміну парадигми музичного театру та призвели до трансформацій ціннісних орієнтирів у мистецтві, досліджувалися Л. Прокопович [5]. Розвиток і популяризація оперних творів та діяльність виконавців у контексті існування жанру за сучасними законами шоу-бізнесу висвітлені у дисертаційній роботі В. Ковтуненко [2]. Також для формування об'єктивного враження від режисерських робіт в оперному театрі до дослідження залучались рецензії на оперні вистави, інтерв'ю з режисерами тощо.

Мета дослідження – проаналізувати сучасні режисерські підходи до вирішення постановки оперних вистав в аспекті ціннісних орієнтирів XXI століття.

Виклад основного матеріалу. XXI століття із своїм різноманіттям композиторських та виконавських технік, еклектикою, постійними протиріччями стилів принесло зміни і до оперного жанру. Втім, варто зауважити, що оперний жанр вже сам на зламі XX-XXI століть відчув на собі потребу переродитися та оновитися. Особливим напрямком роботи з оперою стало її осучаснення, актуалізація.

Часи становлення незалежної України позитивно вплинули на різні сфери діяльності, у тому числі й на музично-театральне мистецтво. Це позначилося на поширенні контактів із різними країнами світу. У результаті виникли умови для інтеграції української культури у світовий простір. Велику роль у цьому процесі відіграють спільні міжнародні мистецькі проєкти, обмін театральним досвідом, гастрольна діяльність, проведення міжнародних симпозіумів, семінарів та конференцій із метою вирішення нагальних проблем сучасної культури. Але, попри позитивні ознаки, український музичний театр починає виявляти нову якість, дещо тривожну, а саме комерціалізацію, яка досягається шляхом поневічення музичної та сценічної драматургії оперних творів.

Транснаціоналізація етнічних культур, як прояв наслідків світових глобалізаційно-інтеграційних процесів, знайшла своє відображення і в українських музичних театрах. Надання значної переваги зарубіжним творам у театральній репертуарній політиці може призвести до поступової втрати національної самобутності, традицій, надбань та здобутків, що формувалися багато століть.

Своєрідність, неповторність, унікальність вітчизняного музичного театру тісно пов'язані з подоланням стереотипів визначення української культури як вторинної. Мова у цьому процесі відіграє велику роль, адже вона є цементуючою основою ідентифікації української нації.

Важливим кроком до українізації музичних театрів України стало прийняття

Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» [1], ухваленого Верховною Радою України 25 квітня 2019 року. Згідно зі статтею 29 цього закону «Мовою публічних заходів є державна мова, якщо інше не встановлено цим Законом. <…> У разі застосування під час публічного заходу іншої мови, ніж державна, його організатор зобов'язаний забезпечити синхронний або послідовний переклад державною мовою, якщо цього вимагає хоча б один учасник публічного заходу» [1]. Виконання цього закону сприяло появі українських субтитрів під час проведення вистав іноземними мовами, а також збільшенню кількості постановок українською мовою.

У цілому можна говорити, що в українському мистецтві початку XXI століття оперний жанр активно розвивається. Серед головних причин посилення уваги українських театрів до оперного жанру можна назвати прогресивну діяльність нової генерації режисерів, діяльність яких направлена на створення нового мистецького продукту сучасного формату. Зауважимо, що наша дослідницька увага буде приділена лише роботі стаціонарних оперних театрів, а тому усі фестивальні, експериментальні та студентські роботи в оперному жанрі нами розглядатися не будуть.

Першою чергою виділимо три напрямки роботи з оперними опусами. Перший напрямок – це створення нових оригінальних оперних творів на замовлення театрів, або театральних організацій. Звісно, в умовах економічної кризи питання створення нових оперних опусів є складним. Втім протягом останніх десяти років українські композитори активно працюють в оперному жанрі, а їх твори з'являються на театральних майданчиках. Прикладом цього можуть слугувати такі опери як: «IYOV» Р. Григорів/І. Разумейко (2015, нині в репертуарі КМАТОБ), «Червона шапочка» Р. Смоляр (2016, КМАТОБ), «Король Дроздобород» Ю. Шевченко (2018, КМАТОБ) «Лис Микита» І. Небесний (2020, Львівська національна опера), «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич (2021, Харківська національна опера) тощо.

Другим напрямком роботи в оперному жанрі є поновлення постановок із декотрими режисерськими змінами. Серед подібних робіт виділимо опери «Фауст» Ш. Гуно (2017, реж. Маріо Корраді, Національна опера України) та «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (2018, реж. Ф. Стригун, Львівська національна опера).

Третім, найпопулярнішим напрямком роботи в оперному жанрі є режисерські переосмислення шедеврів оперного мистецтва в аспекті осучаснення та актуалізації. Серед прикладів оперних постановок, що відповідають цій тенденції, назвемо такі: «Травіата» Дж. Верді (2011, реж. В. Пальчиков, КМАТОБ), «Бастьєн і Бастьєнна» В. А. Моцарт (2016, реж. Д. Тодорюк, КМАТОБ), «Ріта» Ґ. Доніцетті (2016, реж. Л. Шиленко, КМАТОБ), «Служниця-пані» Дж. Перголезі (2016, реж. Т. Трунова, Національна опера України), «Коли цвіте папороть» Є. Станкович (2017, реж. В. Вовкун, Львівська національна опера), «Богема» Дж Пуччіні (2017, реж. В. Пальчиков, КМАТОБ), «Дон Жуан» В. А. Моцарт (2018, реж. В. Вовкун, Львівська національна опера), «Лоенгрін» Р. Вагнер (2019, реж. Міхаель Штурм, Львівська національна опера), «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюк (2019, реж. П. Кошка, Одеська національна опера), «La Traviata» Лж. Верді (2019, реж. Є. Лавренчук, Одеська національна опера), «Весілля Фігаро» (2019, реж. О. Тараненко, КМАТОБ), «Viva la mamma (Нехай живе мама!), або Театральні порядки та безлад» Ґ. Доніцетті (2019, реж. В. Пальчиков, КМАТОБ), «Севільський цирюльник» Дж. Россіні (2019, реж. А. Солов'яненко, Національна опера України), «Cavalleria rusticana (Сільська честь)» П. Масканьї (2020, реж. В. Пальчиков, КМАТОБ), «Сокіл» та «Алкід» Д. Бортнянського (2021, реж. Андреас Вайріх, Львівська національна опера), «Турандот» Дж. Пуччіні (2021, реж. Міхал Знанецький/Г. Воловецька, Львівська національна опера), «Богема» Дж. Пуччіні (2021, реж. Жан-Франсуа Д'онд, Одеська національна опера), «Cosi fan tutte (Так чинять усі жінки)» В. А. Моцарт(2021, реж. В. Пальчиков, КМАТОБ) тощо.

Серед важливих тенденцій у сфері пошуку нових художніх можливостей оперного мистецтва у лоні переосмислення класичної спадщини є часто парадоксальна режисерська інтерпретація з акцентом на актуалізацію чи абсурдизацію сюжетної лінії.

Свобода дій сучасного музичного театру, що є безумовним плюсом, адже для митців свобода творчості є життєво необхідною для творчого процесу, призвела до появи незбалансованості відповіднику якість-кількість. Театри, конкуруючи між собою і виборюючи увагу глядача, у гонитві за

розширенням репертуару втрачають відчуття відповідальності за ціннісне наповнення вистав.

Прагнення створити привабливу етикетку мистецького продукту перетворює творчий процес на штампування вистав, що, своєю чергою, породжує непрофесіоналізм. Питання художньої цінності вистави перестає цікавити як митців, так і критиків. Головною функцією музичного театру стали вважити її розважальну якість, часто при цьому нехтуючи цілісністю вистави.

Так, орієнтуючись на модні тенденції, режисери нової генерації за основу свого інструментарію взяли епатажність, естетику гіпертрофії насилля, гіперболізованого еротизму тощо. Звісно, при правильному використанні цих інструментів впливу на публіку, можна вибудувати сучасну, глибоку, актуальну виставу, яка буде говорити про сьогоденні соціальні проблеми і при цьому не спотворить музично-драматургічну концепцію твору, яка задумана композитором, а навпаки розширить поле її впливу.

Втім, в українських постановках частіше спостерігаємо осучаснення вистави поверхневого рівню, коли вся актуалізація полягає у створенні нових мізансцен, сучасної сценографії і костюмів. А питання наповненості музичного твору, якості його виконання, художній зміст – лишаються другорядними у постановках.

Як приклад наведемо постановку опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», яка відбулася 2019 року у Київському академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва. Режисерка – Оксана Тараненко дала оперній постановці своєрідне жанрове визначення – «еротичний трилер» і вікове обмеження 14+. Подібна жанрова інтерпретація опери В. А. Моцарта із інтеграцією нас в суміжні види мистецтва (кіно, література) викликала неабияке зацікавлення як у знавців, так і у пересічного глядача.

Родзинкою опери стали її епатажність та незвичні сценографічні рішення. Епатажність опери полягала у новому баченні головних героїв режисеркою. Так, Граф – маніяк, нелюд, насильник, Графиня – алкоголічка, яка нещасна в шлюбі, Фігаро і Сюзанна – жертви обставин, Марцеліна і Бартоло – привиди. Костюми, виконані Дмитром Курятою, розкривають спотворену режисеркою сутність героїв, а сценографія – Сандри Крмаджян створює сюр простір. «Нашою з художником-постановником Сандрою Крмаджян ідеєю було зробити замок, якого не існує. Прозорі стіни, багато дверей, що то відкриваються і закриваються за власним бажанням, немов живуть своїм власним життям. Також там є ліфт, який нікуди не їде, є і ліхтарні стовпи, таким чином герої водночас знаходяться ніби всередині і наче зовні. Тут є алюзії і на нью-йоркські задвірки, і на перехрестя доріг, і на транспортну зупинку. Це магічний простір, магічне місце» – говорить режисерка в інтерв'ю [4].

Втім, зовнішня сторона вистави, попри свою яскравість та сучасність, не відповідає музичному задуму опери та йде всупереч із музичною драматургією вистави. Зокрема, яскравій фонтануючій музиці В. Моцарта протиставляються хворобливі сцени насилля, агресії, відверта порнографія (замість моцартівського легкого флірту).

Інакші питання виникають після перегляду і аналізу постановки «Травіати» режисера Віталія Пальчикова на сцені КМАТОБу, яка отримала престижну премію Пекторaль 2011 року. Зауважимо, що вокально-сценічні образи, створені режисером, були переконливими і правдивими та підкорювались концепції музичної драматургії Дж. Верді. Попри визнання цієї постановки та безліч позитивних рецензій не можемо лишити осторонь проблемні сторони вистави. Так, осучаснення сюжетної лінії опери призвело до спотворення логіки наскрізної дії вистави. Зокрема Віолета Валері, у режисерському баченні, не куртизанка (повія), а топ-модель, дизайнерка і власниця власного дому моди. У такому випадку зникає соціальний конфлікт, який покладено в основу сюжетної лінії як у Дюма, так і у Верді, який є наріжним каменем опери.

У зв'язку із зверненням до опери «Травіата» Дж. Верді варто згадати і скандальну постановку Євгена Лавренчука в Одеському оперному театрі 2019 року. Цю постановку та реакцію суспільності на неї можна вважати показовою в аспекті знівечення ціннісних орієнтирів сучасного мистецтва. Так, режисер на перше місце поставив саме візуальну складову вистави, майже лишивши осторонь музику. З виконавцями не пропрацьовано партії, характеристики героїв, не вибудовані ансамблеві номери та мізансцени. Елементи сценографії заважали відтворенню музичної складової. Наприклад, вітродуви глушили звук виконавців, залучення платівкового запису, який плавно переходив у реальне звучання оркестру спричинило уповільнення темпів, що, своєї черги, ускладнило роботу вокалістам. Зауважимо, що

вже у наступних версіях вистави, більшість недоліків було усунуто.

Стильна і продумана сценографія, залучення хортів, активна рекламна кампанія, просування опери самим режисером у соціальних мережах сприяли популярності і визнанню постановки опери. Симптоматично, що за постановку вистави «La Traviata» Євгену Лавренчуку 2020 року було присвоєно Державну премію імені Леся Курбаса.

Аналізуючи стан сучасного театру, варто все ж таки усвідомити художню цінність вистав та їх ціннісні орієнтири. Пришвидшення темпів життя сучасної людини вплинуло і на процес створення вистави. Через обмеженість у часі та часту формалізацію творчості режисери фактично займаються розстановкою виконавців за мізансценами та винайденням ефектних прийомів, які розраховані на привернення уваги публіки і не мають нічого спільного із художньою цілісністю вистави. І це повністю суперечить концепції режисерського театру, де головним завданням є втілення авторської, високохудожньої естетики із полісмисловим навантаженням.

Втім, сучасний український оперний театр показує і позитивну динаміку у питаннях постановки творів класичної оперної спадщини. Прикладом цього може бути постановка опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід», яка була виконана у Львівській національній опері у 2021-му році з нагоди 270-тої річниці з дня народження композитора. За задумом німецького режисера Андреаса Вайріха (режисер Баварської державної опери Мюнхена) ці дві опери Д. Бортнянського було об'єднано в одну виставу. Попри те, що ці опери написані композитором у різний час та навіть різними мовами («Сокіл» французькою, а «Алкід» – італійською) таке поєднання виглядає досить органічно, що свідчить про ретельну роботу режисера та диригента (Оксана Линів) із музичним матеріалом. Дія вистави перенесена у наш час. Головним образом, що єднає дві опери, став Сокіл, появою якого відкривається постановка і ним все і закінчується. Актуалізація сюжету із створенням специфічної атмосфери на тему пандемії коронавірусу (зміна рукавичок, санітайзери тощо) – стала вдалим режисерським прийомом. У цілому, постановка опер Д. Бортнянського, режисерсько і сценографічно повністю «одягнутих» у сучасне, але з довершеним виконанням музичної складової, із дотриманням ремарок і установок композитора – презентує той вид роботи сучасного оперного режисера, на який можна рівнятися.

Висновки. У сучасних соціокультурних умовах музичний театр існує як поле художнього експерименту, так і функціонує за законами шоу-бізнесу, який експлуатує мистецький продукт за своїми правилами в режимі презентацій і акцій із залученням розкручених механізмів арт-менеджменту: реклами, піару, формування глядацького попиту тощо.

Український оперний театр у більшості випадків пропонує глядачу штампи та кліше, якими вже давно не можна вразити обізнаного глядача. В гонитві за оригінальністю режисери приходять до універсалізації. Проаналізовані оперні вистави свідчать про певний дисбаланс її музичної та сценічної складових, адже у гонитві за ефектністю втрачається логіка музично-драматичних подій опери.

Література

1. Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text (дата звернення 09.10.2021).

2. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників): Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2002. 251 с.

3. Матяж С. В., Березянська А. О. Класифікація цінностей та ціннісних орієнтацій особистості. URL : https://kse.ua/wp-content/uploads/2020/08/Npchdusoc_2013_225_213_7.pdf (дата звернення 10.10.2021).

4. Овчаренко Е. Оксана Тараненко: «Намагаюся знайти своє щастя у творчості». URL : https://kyivoperatheatre.com.ua/oksana-taranenko-namagayusya-znajty-svoye-shhastya-u-tvorchosti/ (дата звернення 11.10.2021)

5. Прокопович Л. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження: монографія. Одеса : Екологія, 2019. 336 с.

6. Сєріков А. В., Коваль І. М. Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі: монографія. Харків : ФОП Панов А. М., 2018.314 с.

References

Law of Ukraine On ensuring the functioning of the Ukrainian language as the state language Retrieved from: URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text (accessed: 09.10.2021) [in Ukrainian].

2. Kovtunenko, V.I (2002). Ukrainian theater in the period of modern social transformations (to the

problem of determining socio-cultural indicators). Candidate's thesis. Kyiv, [in Ukrainian].

3. Matiaz, S., Berezianska, A. Classification of values and value orientations of the individual. Retrieved from: URL : https://kse.ua/wp-content/uploads/2020/08/Npchdusoc_2013_225_213_7.pdf (accessed: 10.10.2021) [in Ukrainian].

4. Ovcharenko, E. Oksana Taranenko: "I try to find my happiness in art" Retrieved from: URL: https://kyivoperatheatre.com.ua/oksana-taranenko-namagayusya-znajty-svoye-shhastya-u-tvorchosti/ (accessed: 11.10.2021) [in Ukrainian].

5. Prokopovych, L. (2019). Theatricality in socio-communicative manifestations of culture: a socio-philosophical study. Odesa, [in Ukrainian].

6. Sierikov, A., Koval, I. (2018). Economics and management in modern Ukrainian repertory theater. Kharkiv. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2021
Отримано після доопрацювання 27.12.2021
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 82-312.6:7.071.1(045)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257675.

Цитування:
Микуланинець Л. М. Синергія автора, героя й реципієнта в життєписі митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 154-158.

Mykulanynets L. (2022). The synergy of the author, main character, and recipient in the artist's biography. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 154-158 [in Ukrainian].

Микуланинець Леся Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і методики
музичної освіти
Мукачівського державного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6346-6532
l.mikulaninets@gmail.com

СИНЕРГІЯ АВТОРА, ГЕРОЯ Й РЕЦИПІЄНТА В ЖИТТЄПИСІ МИТЦЯ

Мета роботи – виявити особливості синергії біографа, митця й реципієнта при конструюванні та побутуванні життєпису креативної персони. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів: аналітичного – осмислюючи літературу за темою студії; міждисциплінарного – здобуваючи нові знання; системного – комплексно опановуючи заявлену квестію; біографічного – аналізуючи багатоманітні виміри існування метра; культурологічного – усвідомлюючи зв'язки суспільних, духовних явищ; герменевтичного – інтерпретуючи зміст хронік; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки праці й ін. **Наукова новизна** – вперше у вітчизняній гуманітаристиці розкрито життєпис майстра як взаємодію автора, героя, адресата. **Висновки.** Біографія митця – унікальний феномен, котрий демонструє індивідуальну історію, здобутки, цивілізаційну роль неперсічної особистості. Її конструювання – складний механізм, що потребує залучення значного корпусу джерельного, фактологічного матеріалу, розмаїтих поглядів, стратегій гуманітаристики задля експлікації, презентації об'єктивного образу маестро. Творення літопису вимагає синергії дослідника, героя, реципієнта. Їх монолог, діалог, полілог вибудовується із врахуванням авторсько-адресатної парадигми жанру. Між ними утворюються продуктивні суб'єктні відносини, які призводять до опанування буття, соціокультурної місії креативної персони. Кожна ланка цього процесу самостійна, проте перший серед рівних – науковець, який організовує добір, спосіб подачі даних, відновлює облік, здійснює текстову презентацію. Персонаж хронік – найбільш стабільна категорія вказаної системи. Він побутує у позачасовому континуумі, спілкується із публікою через власні опуси, однак сприйняти його практику можливо тільки засобом онтологічного тлумачення, імплементованого вченим і реципієнтом. Останній розкодовує великий пласт відомостей згідно власного світогляду, актуалізовує надбання метра в сьогоденні. Завдяки плідній співдії визначеної тріади біографія передає численний об'єм духовної інформації, реставрує постать майстра, сприяє комунікації з поціновувачами таланту різних епох.

Ключові слова: біографія митця, автор, персонаж, реципієнт.

Mykulanynets Lesya, *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department, Mukachevo State University*

The synergy of the author, main character, and recipient in the artist's biography

The purpose of the article is to reveal the specifics of the biographer, artist, and recipient's synergy in the creative personality's biography construction and existence. **The research methodology** lies in implementing a range of approaches: analytical, i. e. via considering the references on the study issue; interdisciplinary, i. e. via obtaining new knowledge; systemic, i. e. via the complex grasp of the distinguished question; biographical, i. e. via analyzing multiple domains of the master's existence; cultural studies, i. e. via realizing the links between social and mental phenomena; hermeneutic, i. e. via interpreting the chronicles content; theoretic generalization, i. e. via suggesting the research results, and some others. **The scientific novelty** refers to the fact that for the first time ever in the national humanitarian study the master's biography is being revealed as the interaction of an author, main character, and addressee. **Conclusions.** The artist's biography is a unique phenomenon demonstrating the individual history, progress, and civilization role of an outstanding personality. Its construction is a complex mechanism requiring the involvement of a considerable framework of references and factual materials, various views, humanitarian strategies for explications, and presenting an objective image of the master. The chronicle creation demands the synergy of the researcher, main character, and recipient, their mission being equivalent. Monologues, dialogues, and polylogues are being built in accordance with the author and addressee's genre paradigm. There occur productive subject relations between them

©Микуланинець Л. М., 2022

leading up to the grasp of the existence, as well as the creative personality's socio-cultural mission. Each stage of this process is autonomous; nevertheless, the outstanding one among the equals is the scholar arranging the selection and the way of supplying the master's data, renewing the accounting, and accomplishing the text presentation. The chronicles' character is the most consistent category of the aforementioned system. It exists within the timeless continuum and interacts with the public through personal opuses; however, its practical comprehension is possible only by ontological interpretation means being implemented by the scholar and recipient. The latter decodes a large layer of data in accordance with individual outlook and activates the master's heritage within the domain of nowadays. Due to the productive mutual interaction of the abovementioned trinity, biography transfers a great volume of mental information, restores the master's profile, and contributes to communication with the talented connoisseurs of various epochs.

Key words: the artist's biography; the author; a character; the recipient.

Актуальність теми дослідження. Сучасна гуманітаристика одним із перспективних напрямів, спроможних осягнути антропологічні виклики, проголосила біографістику. Вона стала своєрідним символом XXI століття, універсальною категорію, здатною втілити ідеали нинішньої доби. Інформаційний простір сьогодення наповнений значним об'ємом життєписних програм, статей, доповідей, що прагнуть розкрити різноманітні аспекти буття креативної персони, зрозуміти секрет успіху, усвідомити роль у цивілізаційному поступі людства. Особиста історія майстра все частіше інтерпретується не тільки відображенням його внутрішніх інтенцій, але й соціокультурних процесів певної епохи.

Суспільна значущість літопису сприяла активному зверненню дослідників до персонологічних проблем. Вчені аналізують концепт біографії (І. Голубович, Л. Микуланинець, В. Онопрієнко, О. Попович та ін.), типи хронік (В. Левченко, С. Ляшко, В. Марінеско, С. Тишко та ін.), їх багатогранні прояви у науковому знанні (І. Голубович, О. Бугаєва, Т. Лях, В. Менжулін, О. Онуфрієнко та ін.), виявляють вплив визначних діячів на духовний прогрес країни (В. Бондарчук, У. Граб, Л. Кияновська, М. Копиця, О. Коменда та ін.). Актуальні роботи, які опановують сутність й роль автора зазначеного жанру (Т. Артеменко, Г. Казанцева, Ю. Міркіна, С. Смірнов та ін.) тексту, текстуальності (Ю. Дунаєва, А. Ніколаєва, К. Черемних та ін.).

Побудова адекватного образу героя біографії великою мірою залежить від творця жанру, а також реципієнта, котрий експлікує наявні відомості, зчитує змісти, розшифровує коди, закладені в описі. Продуктивна співдія науковця, дійової особи (через факти існування, власні напрацювання, громадську роль й т.д.), публіки може сформувати достеменний облік метра. Цінність вказаної квестії викликає необхідність вивчення шляхів співдружності наведених суб'єктів, що і стало першочерговим завданням цієї публікації.

Наукова новизна – вперше у вітчизняній гуманітаристиці розкрито феномен біографії майстра як взаємодію автора, героя й адресата.

Мета дослідження – виявити особливості синергії біографа, митця й реципієнта при конструюванні та побутуванні життєпису креативної персони.

Виклад основного матеріалу дослідження. У різні епохи творча особистість виконувала місію глашатая провідних соціокультурних ідеалів, утопій. Її практика відгукувалася на значущі історичні події, віддзеркалювала світогляд конкретної доби, відповідала філософським запитам ери. Вагома роль маестро збуджувала винятковий інтерес до його літопису. Тому в європейській цивілізації вже з часів античності спостерігаємо появу біографій, де видатні мудреці «малювали» портрет майстра для вічності. Протягом еволюції людства жанр трансформовувався, набував нових рис, однак сталим залишалося прагнення об'єктивно втілити буття неординарної постаті. Цю проблематику переважно вирішував автор хронік, який усвідомлювався транслятором онтологічної парадигми метра.

Постмодернізм піддав перегляду майже всі сфери діяльності homo sapiens. Помітних змін зазнала гуманітаристика, оскільки ключовими для неї є антропологічні квестії, що активно обговорювалися у вказаний період. Біографія маестро гостро відчула вплив різних прогресивних концепцій, вони відобразилися на її сенсі, структурі, призначенні.

Видатний філософ, літературознавець, культуролог XX століття М. Бахтін запропонував самобутнє тлумачення функцій творця, персонажів опусу. Він розширив діалог між письменником й героями, ввів до мистецького контактування ще одну ланку – читача. Ядро теорії мислителя – свідомість автора не визначає зміст тексту, а співпрацює з дійовою особою і реципієнтом. Ця позиція актуальна нашій розвідці. Оскільки життєпис

виражається в певній літературній формі, то вчений, проєктуючи його, словесно викладає наявну інформацію про креативну постать суголосно власній буттєвій і науковій стратегії. Суб'єкт цього жанру при розшифровці вербального матеріалу отримує трактування, відповідно аксіологічної сфери того, хто студіює індивідуальну історію. Від здатності (готовності, бажання) публіки сприйняти відомості залежить якість, семантичне поле хронік знаної людини.

Конструювання біографії – складний процес, котрий включає багатоманітний комплекс онтологічних чинників. Тому перед дослідником постає значна кількість завдань, пов'язаних з висвітленням існування майстра, виявленням його самобутності. І тут мало оперувати фактами, документами, спогадами сучасників. Об'єктивний виклад життєвого шляху змушує діяти на перетині різноманітних знань гуманітаристики: психології, філології, соціології, культурології та ін. Залучаючи міждисциплінарний підхід, об'ємний корпус філантропічних даних можливо наблизитися до окреслення портрету метра.

Усвідомлення хронік супроводжується їх текстуальним вираженням, що потребує філософської експлікації явищ, подій, чітку направленість оповіді конкретному адресату з метою досягнення комунікативної цілі. Словесний опис також демонструє креативні здібності автора, здатність сприймати, аналізувати надбання персони, віддзеркалювати інтимні сторони, проявляти етичність, повагу, направляти вектор її існування до безсмертя.

Біограф – своєрідний реконструктор: відновлює минуле, визначає основні змістові характеристики хронік; постає керівником, регулятором вербального матеріалу; реставрує індивідуальність, репрезентує «Я» концепцію, транслює її в цивілізаційний простір. Для цього він інтерпретує й поціновує доробок митця, виступає критиком. Тлумачення життєтворчості можливе лише при наявності вченого, котрий осмислює єство героя, відкриває реципієнту перспективу зчитати його онтологічну концепцію. Автор виконує місію деміурга, здійснює маніфестацію людського існування загалом і окремої особистості, зокрема.

Літопис дає осягнення світогляду науковця, який студіює побутування майстра, відповідно власних філософських координат. Дослідник виставляє акценти та означує точки перетину суб'єктивного буття, через нього відбувається усвідомлення екзистенційно-феноменологічних аспектів історії homo sapiens.

Герой – центральний у такому жанрі. Його сутність, матеріальні прояви дають імпульс пізнавально-творчій діяльності оповідача. Зрозуміло, що до початку XXI століття персонажем мистецтвознавчої біографії була унікальна персона, котра залишила помітний відбиток на поступі етносу, нації, країни. Її доля – цивілізаційна вертикаль, де сконцентрований досвід поколінь. Вона укорінена в традиціях, одночасно прокладає нові шляхи еволюції.

Вивчення хронік важливе не тільки задля опанування досвіду одиничного суб'єкта, а метою є продуктивне освоєння, використання з ціллю вирішення антропологічних викликів, поставлених перед суспільством. Ця обставина вимагає ретельної опіки психічної сфери метра, міжособистісних зв'язків, котрі знаходять художній вияв. Часто митець основні віхи існування опосередковано втілює в доробку, тоді його студіювання потребує залучення біографічного методу.

Якщо літопис конструюється при житті майстра, він безпосередньо бере участь у цьому процесі, корегує композицію, уточнює відомості (або навпаки, просить їх не вводити), направляє стратегію вченого. Це, з одного боку, полегшує завдання, адже в автора є об'єктивне джерело первинної інформації про предмет аналізу. З іншого – дослідник змушений погоджувати свою роботу з героєм, що, тим самим, обмежує право на сміливі припущення, гіпотези.

Коли ж особистість відійшла у вічність, з'являється часова дистанція. Вона уможливлює тверезо осмислити її облік, креативну спадщину. Інтерпретатор отримує доступ до архівів, ознайомлюється зі спогадами людей, причетних маестро, аналізує розмаїті персонологічні описи й т.д. Такий погляд допускає два варіанти побудови біографії. Перший – митець «канонізується», негативні риси замовчуються, генерується ідеальний образ. Ці зразки звичні для радянського періоду, коли історія маестро уникала фактів, не гармонізованих з бездоганним силуетом (автор тлумачився ідентичним власним опусами, тому буття мало мати таку ж досконалу форму і зміст). Другий – метр постає перед нами звичайною людиною, наділеною слабкостями, вадами, однак своєю практикою досягає духовних висот.

Нині поширений останній тип літопису, де, іноді, навіть занадто випукло й

перебільшено озвучуються недоліки діяча, тим самим, він маргіналізується, онтологічна доктрина стає доступною різним верстам реципієнтів. Означена ситуація ілюструє постмодерністську культуру, що характеризується зниження високої етико-естетичної планки, міксування академічного й естрадного, елітарного й низьковартісного тощо. Герою творчої біографії в XXI столітті вже не обов'язково бути унікальним майстром, важливо володіти якостями, які йдуть в розріз традиціям, епатують, руйнують стереотипи, канони й т.д.

Вищезазначене приводить нас до висновку: кожна епоха, відповідно власним постулатам, цінностям кристалізує ідеальний облік митця. Суголосно соціальним запитам часу дослідник обирає (свідомо чи інтуїтивно) суб'єкт опису, котрий може представляти різноманітну добу. При конструюванні життєпису акцент виставлятиметься на аспектах, актуальних для науковця і його доби. Тому персонаж, з одного боку, – самостійна одиниця, з іншого – існування його через хроніки визначається світоглядом критика.

Автор оповіді пропонує модель образу маестро, вона зафіксована незмінною вербальною формою, демонструє відносно стабільну художню (наукову) категорію. Проте біографічний текст знаходиться у позачасовому континуумі, звернений водночас до історії героя, конкретної країни (де проживав метр), її матеріальних, духовних здобутків, творця й реципієнта. Вчений тільки тоді зможе адекватно реставрувати картину буття метра, коли інтегрується в культурну атмосферу, пізнає стиль, почне мислити одними поняттями, спільно відчувати екзистенційні протиріччя.

Літопис головною метою має ознайомлення публіки з онтологією митця. Дослідник вибудовує її так, щоб майбутній читач усвідомив самобутність метра. Вже на етапі побудови хронік науковець й уявний адресат комунікують, останній направляє, реалізовує зміст оповіді.

Реципієнт – не одиничний суб'єкт. Кількість людей, які сприймають долю знаної постаті, варіюється різноманітний їх естетичний, моральний, інтелектуальний рівень. Наявність публіки надає жанру динамічності, діалогічності, насичує поліфонією смислів, контекстів і т.д. Розкодування привносить інноваційну інтерпретацію фактів й подій. Це сприяє достеменності осягнення креативної персони.

Осмислення життєтворчості майстра спрямовує реципієнта до самопізнання, формує потребу в саморефлексії, самопрезентації, допомагає розумінню філософії буття. Ці чинники роблять літопис засобом еволюції адресата, оскільки він здобуває чималу кількість культурологічної інформації, отримує мотивацію розвитку, черпає сили, ідеї, досвід для вирішення суперечностей.

Центральною ланкою біографії є герой, практика котрого своєрідна, вагома мистецькими зразками. Вона подає імпульс, є першопричиною роботи інтерпретатора, володіє автономним характером. Разом з тим, потрапляючи у поле зору вченого, автоматично йому підпорядковується, а, отримавши словесне трактування, ще підпорядковується публіці. Вони насичують персонажа власним єством, трансформовують, відповідно, їх ціннісні орієнтирів. Велика удача й майстерність автора й адресата – не втратити справжній силует діяча. Це можливо, якщо кожна складова цієї тріади самореалізувалася, а, отже, вміє бережливо, відповідально, дотримуючись етики відносин, сприймати неповторність кожної людини.

Висновки. Біографія митця – унікальний феномен, котрий демонструє індивідуальну історію, здобутки, цивілізаційну роль непересічної особистості. Її конструювання – складний механізм, що потребує залучення значного корпусу джерельного, фактологічного матеріалу, розмаїтих поглядів, стратегій гуманітаристики задля експлікації, презентації об'єктивного образу маестро.

Творення літопису вимагає синергії дослідника, героя, реципієнта. Їх монолог, діалог, полілог вибудовується, враховуючи авторсько-адресатну парадигму жанру. Між ними утворюються продуктивні суб'єктні відносини, вони призводять до опанування буття, соціокультурної місії креативної персони. Кожна ланка цього процесу самостійна, проте перший серед рівних – науковець, який організовує добір, спосіб подачі даних, відновлює облік, здійснює текстову презентацію. Персонаж хронік – найбільш стабільна категорія вказаної системи. Він побутує у позачасовому континуумі, спілкується із публікою через власні опуси, однак сприйняти його практику можливо тільки засобом онтологічного тлумачення, імплементованого вченим і реципієнтом. Останній розкодовує великий пласт відомостей згідно власного світогляду, актуалізовує надбання метра в сьогоденні.

Завдяки плідній співдії визначеної тріади біографія передає численний об'єм духовної інформації, реставрує постать майстра, сприяє комунікації з поціновувачами таланту різних епох.

Представлена стаття відкриває шляхи подальшого вивчення хронік маестро. Перспективним є осягнення жанру з позиції міжособистісного контактування героя літопису й публіки. Також вагомим може стати аналіз життєпису як форми самопрезентації дослідника.

Література

1. Бондарева О. Є. Нові форми презентації митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. *Літературний процес: методологія, імена, традиції*. 2020. №16. С. 6 – 15.

2. Бугаєва О.В. Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 6 – 8 жовтня 2020. Київ, 2020. С. 442 – 445.

3. Вернік Ю.В. Біографічна інформація як об'єкт соціальних комунікацій сучасного суспільства. *Українська біографістика.* 2013. Вип. 10. С. 48 – 60.

4. Злотник О.Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтв.: 26.00.01 Київ, 2019. 24 с.

5. Еко У. Ім'я рози. Харків: Фоліо, 2007. 575с.

6. Микуланинець Л.М. Біографія як засіб культурної комунікації митця і публіки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:*наук. журнал. 2021. №4. С. 145 – 149.

7. Муратова О.В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія.*2020. №46. Т. 3. С. 94 – 97.

References

1. Bondareva, O. Je. (2020). The new forms of artists' presentation as intellectual provocation: classification issues. Literaturnyj proces: metodologhija, imena, tradyciji. №16, 6 – 15 [in Ukrainian].

2. Bugaeva, V. O. (2020). Biography of the artist in the Ukrainian humanities: modern musical and biographical paradigms. *Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia. Rozvytok bibliotechno-informatsiinoho potentsialu v umovakh tsyfrovizatsii: materialy mizhnar. nauk. konf*. (pp. 442 – 445). Kyiv [in Ukrainian].

3. Vernik Yu. V. (2013). Biographical information as an object of social communications of modern society. *Ukrainska biohrafistyka*, 10, 48 – 60 [in Ukrainian].

4. Zlotnyk O. J. (2019). *Communicative space of musical art of Ukraine of the end of XX - the beginning of XXI century.* Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].

5. Eko, W. (2007). Name of the rose: Novel. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

6. Mykulanynets L. (2021). Biography in the aspect of cultural communication of an artist and audience. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 145 – 149 [in Ukrainian].

7. Muratova O.V. (2020). Biography as an artist's personality cognition form: the essence, aspects and interpretation. Naukovyj visnyk Mizhnarodnogho ghumanitarnogho universytetu. Serija. Filologhija. №46. Vol. 3, 94 – 97 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.01.2022
Отримано після доопрацювання 12.02.2022
Прийнято до друку 20.02.2022

УДК 788/785
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257676.

Цитування:
Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 159-163.

Paliichuk I. (2022). The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 159-163 [in Ukrainian].

Палійчук Ірина Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9641-5240

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В. РУНЧАКА

Мета пропонованої статті полягає у визначенні жанрово-стильових та виконавських особливостей творів для духових інструментів В. Рунчака. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів: текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного – при опрацюванні музикознавчих та нотних джерел з обраної теми; стильового та інтонаційного аналізу – для визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей аналізованих композицій. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше та увиразнення його специфічних ознак. **Висновки.** Твори за участю духових інструментів В. Рунчака являють собою органічний синтез різних видів мистецтв (хореографії, театру та музики), характеризуються колористичними, архітектонічними знахідками, сучасною музичною мовою, що розширюють спектр виразових засобів та можливостей названих інструментів.

***Ключові слова*:** твори для духових інструментів, В. Рунчак, українська музика.

***Paliichuk Iryna**, Ph.D. of Art, undergraduate, undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University*

The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak

The purpose of the article is to determine the genre-style and performance features of works for wind instruments by V. Runchak. **The research methodology** is based on the use of methods: textual, source and hermeneutic – in the study of musicological and musical sources on the selected topic; stylistic and intonation analysis – to determine the genre-style and performance features of the analyzed compositions. **The scientific novelty** of the work lies in the actualization of the notographic material analyzed for the first time and the expression of its specific features**. Conclusions.** Works with winds by V. Runchak are an organic synthesis of different arts (choreography, theater, and music), characterized by color, architectural discoveries, modern musical language, expanding the range of means of expression and capabilities of these instruments.

***Key words**:* works for wind instruments, V. Runchak, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. З-поміж творів сучасного музичного авангарду викликає інтерес послідовно новаторська та пошукова творчість В. Рунчака, яка органічно поєднує різні види мистецтв, як-от хореографію, театр та музику. Відтак у творчому доробку композитора є неповторні за стильовою новизною твори, що демонструють дивовижні за акустичними знахідками властивості у сфері звукокольору та звукоідеї. Композитор створює нові за своїм світоглядом композиції, що виливаються у такі ж цікаві, ним же запропоновані інтерпретаційні рішення і досягає незвичайного художньо-естетичного результату. Зокрема, автор дає простір інтелектуальним пошукам у сфері творів, як-от «Антисимфонія», «Антисоната», «Щось на зразок квартету», «Щось на зразок тріо» та ін. Великою популярністю поміж виконавців користуються композиції за участю духових інструментів, зокрема «Homo ludens V інтерв'ю з заїкою, або 130 хв. (в трубу)» для труби, «Дуелі Квадромузика № 3 для ансамблю духових інструментів та інших музикантів симфонічного оркестру» (2013), «Дуелі Квадромузика № 3 для духових інструментів» (2014). Актуальність пропонованої статті визначається

©Палійчук І. С., 2022

необхідністю детального дослідження названих композицій В. Рунчака, що визначають провідні тенденції розвитку української музики на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливий фактологічний матеріал стосово обраної проблеми зосереджений у статтях М. Баланка [1], М. Мимрика [4], присвячених характеристиці виконавсько-виражального потенціалу труби та саксофона у камерно-інструментальних композиціях В. Рунчака. Специфічні ознаки інструментальної та хорової творчості автора розкривають наукові розробки С. Горохівської [2], Н. Кречко [3], А. Приходько [6] та монографічне дослідження А. Сташевського [7].

Мета пропонованої статті – визначити жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака, яка збагатила жанровий спектр цієї галузі інструментальної культури цікавими неординарними прикладами.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Homo ludens» являє собою низку мініатюр для солюючих духових, компонування яких автор розпочав у 1992 р. Так, у 1991 р. автор створив перший твір названого жанру – «Homo ludens I для…» флейти (або кларнета чи саксофона, у 1992 р. – пише «Homo ludens II» для фортепіано, у 2001 р. – «Homo ludens IV» «Homo orans» («Людина, що молиться») для сопрано. У 2002 р. з'являється оригінальна композиція «Homo ludens V» – «Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу» для труби соло. 2011 р. ознаменований появою епатажної композиції «Homo ludens VIII», три присвяти для туби соло. Всі композиції цього своєрідного циклу об'єднує задіяння автором широкого спектру нетрадиційних засобів виразності, як-от багатозвуччя, мікроінтерваліка, шумові та вербальні ефекти, розмаїття виконавських прийомів та ін.

«Homo ludens V» – «Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу» для труби соло ґрунтується на чергуванні різних шумових, вербальних та сольних епізодів інструмента. Відтак структуру аналізованої композиції складає строкатий калейдоскоп різноманітних епізодів, покликаних розкрити концепцію твору. Перший із них – Presto. Senza metrum ґрунтується тільки на шумі, без звичайних звуків. Це своєрідні комбінації з вибагливих ритмічних фігур, як-от ундецимолі, дуодецимолі, квартолі, секстолі, квінтдецими та інші. Невеличка побудова Quasi meno mosso. Senza metrum являє собою специфічну імпровізацію звуків музиканта, які виконуються без труби.

Вище вказані епізоди слугували свого роду вступом для появи соліста у розділі Prestissimo possibile. Senza metrum. Мелодико-тематичну лінію труби складають вибагливі ритмічні мотиви із ундецимолей, квартолей, септолей та інших складених інтервалів, які виконуються frullato на fff. Надалі музикант у вільній манері вимовляє звуки «p», «m» ,«g» , «k» , «n» , «c» , «r» (Quasi meno mosso. Senza metrum), (Presto. Senza metrum). Їх знову змінює епізод, який ґрунтується тільки на шумових звуках. Саме таким чином виконавець голосом і специфічною грою на трубі зображує людину, що заїкається.

Поміж виконавських особливостей побудови Presto. Senza metrum відзначимо виконання артистом gliss. голосом на трубі та frullato.

Наступний розділ Quasi meno mosso. Senza metrum являє собою монолог виконавця, який без інструмента вимовляє звуки «r», «t», «k», «d», після якої слідує знову віртуозного характеру побудова, збагачена примхливими в ритмічному та інтонаційному аспектах мотивах із новемолей, дуодецимолей, септолей, октолей, квінтолей, які виконуються також на frull. у досить гучному динамічному відтінкові – на fff. Надалі драматургія твору ґрунтується також на чергуванні розмовних та виконавських побудов: Quasi meno mosso. Senza metrum, Allegro. Особливо слід відзначити Allegro, в якому партія труби поєднується зі звуками, імітуючи, таким чином, діалог. Ці ознаки надають аналізованій композиції рис концертності, театральності, притаманних творчості композитора. Мелодико-тематична лінія труби характеризується примхливим ритмічним малюнком, в якому мотиви часто перериваються паузами, апелюючи до пуантилістичного письма. Надалі вона збагачується артикуляційними ефектами, як-от gliss., що чергуються із поодинокими «крапковими» нотами різної тривалості.

У розділі Quasi meno mosso. Senza metrum (ц. 81) виконавець, імітуючи людину, що заїкається, вдаряє долонею по мундштуку інструмента, який знаходиться на трубі.

Центральний розділ композиції Prestissimo possibile. Senza metrum вирізняється віртуозністю, ґрунтується на різнорідних пасажах, ускладнених численними хроматизмами, та особливим поділом тривалостей. Ця побудова переростає у своєрідний пристрасний монолог Andante

passione. Мелодико-тематична лінія оздоблена мелізмами, синкопованим та ломбардським ритмічними малюнками, обертонами. Після пристрасної сповіді настає своєрідне заспокоєння в Andante mosso (ц. 140). У ньому музично-тематичний матеріал виконується трубою зі сурдиною. Вельми оригінальним видається фінал композиції Quasi meno mosso. Senza metrum (ц.152), в якому виконавець із великим зусиллям вимовляє ім'я автора (Volodymyr Runchak) і назву п'єси (Homo ludens five).

Елементами театральності вирізняються «Дуелі», яким В. Рунчак дав визначення «Квадромузика № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестрів». Під іншими музикантами симфонічного оркестру автор має на увазі виконавців на струнних, клавішних інструментах, тобто всіх вільних артистів від звукового виконання творів. Вони сидять на сцені і, слухаючи музику, відтворюють також невеликі «ролі», показуючи «правдивій» публіці, як вона іноді себе поводить, коли звучать новотвори сучасних композиторів. Найчастіше, аудиторії така музика не подобається, тому вона засинає, читає газети чи журнали, шепочеться між собою, сміється, спізнюється на концерт, раніше виходить із концертної зали тощо. Відтак сцена і зал ніби міняються місцями, оскільки більша кількість артистів, що виконують цей твір на своїх інструментах, як і диригент, знаходиться в залі біля слухачів. А на сцені без своїх інструментів на розвернутих стільцях, як публіка в залі, сидять артисти симфонічного оркестру, які слухають виконання твору. Таким чином, «звукові дуелі» в цьому творі відбуваються: між музикантами, які знаходяться в різних частинах залу, між групами звуків, що йдуть із залу і тими, що лунають зі сцени, між публікою і «публікою», між залом і «залом», сценою і «сценою». І, нарешті, «дуель» між композиторами, з одного боку, та виконавцями, слухачами або ж критиками – з іншого. Це, свого роду, «заклик» композитора до естетичного та толерантного поводження публіки щоб привити їй любов до хорошої сучасної музики [6, 99]. Відтак у творі, який характеризується стильовим різнобарв'ям, окрім сучасної композиторської техніки та новаторського трактування композиції, прослідковується антифонне співставлення груп музикантів, притаманне бароковому музикуванню. Вільне поводження музикантів на сцені викликає стильові алюзії із Першою симфонією А. Шнітке.

Твір складають кілька контрастних у темповому та тематичному відношеннях розділів, які характеризуються різноманітними візуальними та виконавськими ефектами. Ці структурні ознаки аналізованої композиції апелюють до контрастно-складеної форми.

Так, Andante mosso e poco agitato слугує своєрідним вступом до твору. Оркестрова тканина апелює до пуантилістичної техніки письма. Її складають свого роду ноти-крапки, які виконуються контрастними динамічними відтінками, як-от sff–pp–fff. У такому ж «стилі» вирішений і перший розділ аналізованого твору «Largo, calma». Музична тканина характеризується камерністю, прозорістю. Окремі звуки звучать імітаційно у флейт, гобоя, англійського ріжка, кларнета на тлі специфічного прийому slap (клацання язиком в інструмент) у бас-кларнета та фагота. У процесі розвитку музично-тематичний матеріал доповнюється гамоподібного характеру мотивами, фон для якого створюють видихання фаготистів – як, за словами автора, вітер в інструмент. Пізніше у партії третього кларнета з'являється специфічний прийом – звичайний свист губами без інструменту. Музичну тканину насичують імпровізаційного характеру мотиви у партій третього гобоя, першого кларнета, англійського ріжка та третього кларнета. У цифрі 3 флейтист виконує свою партію, водночас співаючи закритим ротом. Оригінальності звучанню надає чергування гри frullato, staccato, legato, ordinario, slap, англійського ріжка та кларнетів, gliss. на ¼ та ½ у партії першого фагота, а також чергування співу і slap однієї і тієї самої ноти у другого фагота та контрфагота. Вельми неординарним є рішення автора надати проведення мелодико-тематичної лінії бас-кларнету. Завершення цифри 3 являє собою спів закритим ротом, положення губ як при вимові приголосних (мм). При поступовому cresc. положення губ змінюються як при вимові голосних (а, о).

У розділі Poco piu mosso, affanato музично-тематичний матеріал проводиться імітаційно першою флейтою, бас-кларнетом. У цифрі 4 тематизм викладений стретно у всіх інших інструментів: партій другої та третьої флейт, першого гобоя. Тлом, як і в попередніх побудовах, слугують чергування гри frullato та ordinario, контрастними динамічними відтінками. У драматургічному розвитку Poco piu mosso, affanato підготовляє першу кульмінацію композиції, яка припадає на Pochissimo piu mosso (цифра 5). Мелодико-тематичну лінію на ff проводять бас-кларнети,

фаготи та контр-фаґоти. Вона є вельми багатою в ритмічному аспекті: збагачена внутрішньотактовими та міжтактовими синкопами, тріолями, мотивами із комбінацій шістнадцятих та восьмих. Її тлом слугують різнорідні гамоподібні пасажі, ускладнені трелями, в англійських ріжків, гобоїв та кларнетів. Своєрідний контрапункт створюють флейти, що проводять свою примхливу тему на frullato. Завершення аналізованого розділу характеризується частою зміною динамічних відтінків, що викликають асоціації із хвилями спаду та наростання напруги й звучності. Звучання на fff підготовляє появу ліричного розділу композиції Largo, quasi prima (цифра 6). Його фактура вирізняється камерністю. Проведення мелодико-тематичної лінії, яка є остинатною, також доручено бас-кларнету. Її примхливий ритмічний малюнок, утворений тріолями, різнорідними синкопами, збагачує часта зміна динамічних відтінків, а також glissando. Оригінальністю характеризується й фон, насичений різноманітними виконавськими ефектами, як-от ordinario, slap (флейти, гобої), спів закритим ротом (кларнети), звичайним свистом губами без інструменту, glissando. Драматургічний розвиток приводить до притаманної сучасній музиці «тихої кульмінації» на ppp. Відтак, епізод Allegro molto subito e impetuoso (цифра 7) вносить контраст у драматургію твору, задаючи тон наступним побудовам, які щоразу є динамічнішими, щільнішими у фактурному плані та напруженішими у звучанні. Так, у цифрі 7 музичну тканину динамізують активні мотиви шістнадцятих у партіях флейт та англійських ріжків, що звучать на тлі кларнетових трелей. Всі інші артисти симфонічного оркестру, за ремаркою автора, сидять на сцені і слухаючи музику, також виконують невеличкі «ролі», показуючи реакцію слухачів на нову сучасну музику. Поступово ці «репліки» поникають у всі партії інструментів і модифікуються у квінтолі у розділі Feroce, відтворюючи свого роду протест композиторів стосовно публіки, яка часто веде себе неетично на концертах. Наявність пауз на першій долі та всередині квінтольних мотивів надають дискретності музичній тканині. У цифрі 10 фактуру утворюють остинатні мотиви, що в інтонаційному аспекті ґрунтуються на інтервалі зб.8, в ритмічному – пунктирному та ломбардському ритмічних малюнках.

Розвиток музично-тематичного матеріалу приводить до кульмінації у побудові Sempre simile espressivo, вираженої крапковими «вибухами» на sfff, що апелюють до пуантилістичної техніки та невпинними гамоподібними мотивами. У цифрі 14 остинатні мотиви, що імітаційно накладаються один на одного, створюють ефект мережива. Відзначимо, що кульмінаційна зона аналізованого твору є досить обширною – поширюється й на розділи Molto ritmato (цифри 16–17), Esaltato possibile, Sonorissimo possibile (цифра 18), Con grande espansione (цифра 19) та Lo stesso tempo. Відтак, упродовж цих побудов витримується чітка ритмічна канва, яку насичують синкопи, пунктирний та ломбардський ритми. Скандування у високому регістрі флейт, гобоїв, англійського ріжка та кларнетів на fff підкреслюють наболіле для музикантів – байдужість та нерозуміння аудиторією сучасної музики. У розділі Esaltato possibile його посилюють бас-кларнети, фаготи, а також тарілки, а в побудові Lo stesso tempo – валторни.

Розділ Adagio traquillo (цифра 20) являє собою невеликий сольний епізод у виконанні валторни con sord., висловлюючи, свого роду, погляд автора на ці події. Надалі роль солістів виконують труба та фагот (цифри 20–21), мелодико-тематична лінії яких насичена ходами на широкі інтервали, тріольними мотивами, ускладненими синкопами.

Заключні розділи композиції Andante, parlato (цифра 22), Doppio meno mosso), Doppio piu mosso, Calmando вносять «заспокоєння» у драматургію твору. Вони характеризуються імпровізаційним характером, які втілюють безперервні мотиви септолей, октолей, дуелей, що пронизують невеликі сольні репліки труби (цифра 24).

Побудова Calmando створює із побудовою Adagio traquillo тематичну та змістову арку – ґрунтується на тріольній темі труби con sord., що переростає у вільну імпровізацію без метричних обмежень у заключній побудові Senza metrum (цифри 26–30). Це безперервне glissando, на тлі яких спорадично з'являються тематичні елементи з попередніх розділів, як-от Adagio traquillo, Molto ritmato, Esaltato possibile, надаючи композиції рис симетрії та цілісності.

Наукова новизна пропонованої роботи полягає у визначенні жанрово-стильових та виконавських особливостей творчості для духових інструментів В. Рунчака, які виявляються у плюралістичному співіснуванні різноманітних сучасних композиторських технік та барокового музикування (у «Дуелях»), використанні автором специфічних

прийомів звуковидобування на духових інструментах.

Висновки. Творчість за участю духових інструментів В. Рунчака позначена експериментальним духом пошуку, що виявляється в оригінальних жанрових вирішеннях композицій, задіянням широкого спектру новітніх видів композиторських технік. Іманентною ознакою аналізованих композицій є театральність, яка набуває особливого значення в контексті естетики постмодернізму, і, зокрема, головний механізм її прояву – гра. Відтак вона стає вирішальним елементом драматургії творів В. Рунчака, засобом привернути увагу до соціальних проблем (А. Приходько), спонукає автора до використання нетрадиційних артикуляційних прийомів, що, безперечно, розширює виразовий потенціал духових інструментів.

Таким чином, композиції за участю духових інструментів В. Рунчака характеризується неординарністю мислення, сучасною музичною мовою, просторово-акустичними ефектами та широко розкривають технічні та темброво-колористичні можливості інструментів.

Література

1. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 83. С. 107–115.

2. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) // Українське музикознавство : наук.-метод, зб. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 189–204.

3. Кречко Н. Жанрові метаморфози та українське хорове мистецтво у контексті творчості Володимира Рунчака // Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 2. (Вип. 39). С. 39–45.

4. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 32. С. 315–323.

5. Найдюк О. Володимир Рунчак: «Сучасна академічна музика не має сучасного слухача» : інтерв'ю з В. Рунчаком / // Хрещатик. 2010. No 31 (3662). С. 14.

6. Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть // Музичне мистецтво : збірник наукових статей. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013 С. 95–102.

7. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя…». Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

References

1. Balanko, M. (2009). Trumpet in the instrumental theater of Vladimir Runchak. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, issue 83, 107–115 [in Ukrainian].

2. Gorokhivska, S. (2011). Instrumental theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhytko, M. Shorenko). Ukrainske muzykoznavstvo : nauk.-metod, zb. K.: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, issue 37, 189–204 [in Ukrainian].

3. Krechko, N. (2018). Genre metamorphoses and Ukrainian choral art in the context of Volodymyr Runchak's work. Naukovi zapysky TNPU imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2, issue 39, 39–45 [in Ukrainian].

4. Mimryk, M.R. (2014). Characteristics of saxophone's performing and expressive potential in chamber-instrumental works of V. Runchak. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, issue 32, 315–323 [in Ukrainian].

5. Naidyuk, O. (2010). Volodymyr Runchak: «Modern academic music does not have a modern listener»: interview with V. Runchak. Khreshchatyk, 31, (3662), 14 [in Ukrainian].

6. Prykhodko, A. V. (2013). Instrumental theater in the socio-cultural space of the XX–XXI centuries. Muzychne mystetstvo: zbirnyk naukovykh statei. Donetsk-Lviv : Yuho-Vostok, 95–102 [in Ukrainian].

7. Stashevsky, A. (2004). Volodymyr Runchak – «Music about life…». Analytical essay on accordion creativity. Monographic study. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.01.2022
Прийнято до друку 29.01.2022

УДК 78.03(477)"19"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257679.

Цитування:
Росул Т. І. Стильова парадигма закарпатської композиторської школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 164-169.

Rosul T. (2022). Style paradigm of the Transcarpathian composer school. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 164-169 [in Ukrainian].

Росул Тетяна Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри археології, етнології
та культурології
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
ORCID: https://orcid.org: 0000-0001-5960-9812
tetiana.rosul@uzhnu.edu.ua

СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ЗАКАРПАТСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Метою роботи є визначення естетико-стильових засад закарпатської композиторської школи, осмислення ментальних архетипів, втілених у спадщині митців ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія дослідження** включає методи індукції, дедукції, компаративного аналізу, стилістичного, герменевтичного та інтертекстуального аналізу. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше закарпатська композиторська школа осмислюється як системне явище у його історичних паралелях, виявлено найважливіші риси її стильової специфіки. Простежуються естетичні еталони формування світогляду митців, міра і якість спадкоємних та контекстних зв'язків між різними поколіннями композиторів, визначається жанровий діапазон творчості та розглядається специфіка втілення звукового архетипу Землі. **Висновки.** Закарпатська композиторська школа є не суто локальним поняттям, а цілісним мистецьким феноменом, позначеним рядом стабільних і мобільних ознак. Засадничими чинниками її стилетворення виступають: картина світу, ментальність, поліетнічність, історичне тло епохи. Концептуальною основою творчої діяльності місцевих композиторів є художнє узагальнення поліетнічної фольклорної спадщини краю. Великою мірою це обумовлене несприятливими суспільно-історичними умовами, коли саме народна творчість була єдиним засобом протистояння денаціоналізації краян. Відтак народно-пісенна творчість стала інтегральною складовою музичної мови кожного закарпатського композитора як засіб втілення етичних і естетичних ідеалів малої батьківщини. Це виявилось на різних рівнях: змістовної сторони музики, що залежить від особливостей національного мислення, семантики традиційних жанрів, ладо-інтонаційних зворотів та ритмоформул і методів розвитку тематизму.

***Ключові слова*:** закарпатська композиторська школа, ментальність, архетип, фольклор, етнохарактерне, поліетнічність.

.

Rosul Tetiana, *Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of archeology ethnology and cultural studies, Uzhgorod National University*

Style paradigm of the Transcarpathian composer school

The purpose of the article is to determine the aesthetic and stylistic foundations of the Transcarpathian composer school, to comprehend the mental archetypes embodied in the heritage of artists of the XX-beginning of the XXI century. **The research methodology** includes methods of induction, deduction, comparative analysis, stylistic, hermeneutic, and intertextual analysis. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the Transcarpathian composer school is comprehended as a systemic phenomenon in its historical parallels, the most important features of its stylistic specificity are revealed. The aesthetic patterns of the formation of the artists' worldview, the measure and quality of hereditary and contextual links between different generations of composers are traced, the genre spectrum of creativity is determined and the specifics of the embodiment of the sound archetype of the Earth are considered. **Conclusions.** The Transcarpathian composer school is not a purely local concept, but an integral artistic phenomenon, marked by a number of stable and mobile features. The main factors of its style-formation are the picture of the world, mentality, polyethnicity, and the historical background of the era. The conceptual basis of the creative activity of local composers is the artistic generalization of the polyethnic folklore heritage of the region. This is largely due to unfavorable socio-historical conditions when folk art itself was the only means of resisting the denationalization of the country people. Consequently, folk song art has become an integral part of the musical language of every Transcarpathian composer as a means of embodying the ethic and aesthetic ideals of the small motherland. This turned out to be at different levels: the content side of music, depending on the peculiarities of national thinking, the semantics of traditional genres, modal-tone constructions, and rhythmic formulas and methods for the development of the thematic invention.

Key words: Transcarpathian composer school, mentality, archetype, folklore, ethno-characteristic, polyethnicity.

©Росул Т. І., 2022

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі на противагу до прискорених темпів глобалізаційних процесів зростає інтерес до регіональних особливостей культури. Адже різні регіони мають неповторні природно-ландшафтні, соціально-історичні, економічні й культурні умови розвитку, що формують унікальні ментально-світоглядні характеристики людських спільнот, відтак впливають на усі форми суспільної свідомості, у тому числі й мистецтво.

Показовим у цьому сенсі є Закарпатський регіон, що вирізняється унікальними територіальними й геополітичними особливостями, етнокультурним і конфесійним різноманіттям. Часта зміна політичних формацій, внаслідок якої сформувався поліетнічний склад населення, географічні перепони (гірські хребти Карпат), що ускладнювали контакти місцевих мешканців з іншими українцями, а також віддаленість від значних культурних центрів перетворили Закарпаття на особливий культурний ареал із самобутнім фольклором, способами комунікації і самовираження, мистецькими уподобаннями і художніми практиками. Отже, актуальною постає проблема виявлення іманентних рис мистецтва краю. У межах пропонованого дослідження ми зосередимо увагу на аспектах музичного мистецтва, зокрема, творчості композиторів Закарпаття другої половини XX – початку XXI ст., котра нині становить цілісний феномен у контексті української музичної культури.

Мета дослідження – визначити естетико-стильові засади закарпатської композиторської школи, осмислити ментальні архетипи, втілені у спадщині митців XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасне музикознавство збагатилось значною кількістю досліджень регіональної музичної спадщини. Зокрема, аналіз музичної культури західноукраїнських земель здійснено у працях М. Бурбана, Я. Горака, М. Загайкевич, Л. Кияновської, З. Лиська, О. Попович, М. Черепанина. Осягненню проблеми становлення і розвитку окремих аспектів музичного життя Закарпаття присвячені публікації О. Гріна, Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Микуланинець, Л. Мокану, О. Короленко, Н. Піцур, Я. Рак, Т. Росул, В. Теличка та ін. Проте досі відсутнє комплексне дослідження, яке б узагальнило закономірності творчості закарпатської композиторської школи. Єдину спробу осягнути характер стилетворчих процесів у музиці місцевих композиторів зробила Л. Бучок, визначивши «особливий метод творення стилю – заснований на стилізаціях та алюзіях» [2, 300]. Проте авторка обмежилася лише фортепіанними жанрами, що суттєво звужує джерельну базу дослідження.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, формування композиторської школи відбувається за умов професіоналізації музичної культури. Протягом XIX ст. єдиним видом «професійного» музикування на Закарпатті був церковний спів, і можливість здобути музичну освіту мали лише семінаристи, тому композиторська творчість найповніше виявила себе у жанрі духовної хорової музики. Розпочав цю справу ще в середині XIX ст. К. Матезонський, а згодом продовжили Е. Желтвай, Ю. Дрогобецький, О. Чучка, С. Фенцик, І. Сільвай, С. Сільвай. Однак через відсутність нотного видавництва в краї та підтримки цієї справи з боку влади, їх музичні твори не видавались, а рукописи значною мірою втрачені. Варто зауважити, що вони проявили творчу активність лише у жанрах богослужбової музики і хорової обробки, що забезпечувало естетичні потреби краян, але не вийшли за межі аматорства.

Демократичні зрушення в житті регіону в міжвоєнний період визначили перспективи поступу різних галузей музичного життя, зумовили організацію нових форм музикування, виникнення мережі різноманітних культурно-освітніх товариств, навчальних закладів тощо. Це стимулювало розвиток композиторської діяльності і заклало підвалини формування регіональної композиторської школи. На початку XX ст. відомі музиканти, що здобули освіту в Будапештській, Празькій, Петербурзькій консерваторіях – І. Бокшай, Р. Дьєрдь, З. Лендєл, Н. Плотені, П. Милославський, здійснювали місію музичного просвітництва на Закарпатті, сприяли професіоналізації музичного життя, створюючи педагогічний репертуар. Відзначимо дидактично-пізнавальний і виховний потенціал такого доробку, адже звернення митців до місцевих фольклорних джерел було невипадковим. У контексті домінування романтичних естетичних еталонів їх інструментальні й вокальні мініатюри, фантазії, музика до спектаклів демонструє перехід від аматорського до професійного творчого процесу. Формування професійної закарпатської композиторської школи

припадає на кінець 30-х рр. ХХ ст., коли після навчання у Празькій консерваторії та Школі вищої майстерності до Ужгорода повернувся Д. Задор – непересічна творча особистість, в якій поєдналися таланти композитора, піаніста, педагога, фольклориста, музично-громадського діяча. Він зумів об'єднати навколо себе талановиту молодь, що гідно репрезентує музичну творчість рідного краю. Відтак хронологічні рамки функціонування професійної регіональної композиторської школи охоплюють близько 80 років. Поняття «школа» використовується представниками багатьох наук і стосується явищ різного порядку. В нашому контексті ми звертаємось до визначення Б. Посея (В. Росіej): «Школа – це певна спільність ідей, настроїв, загальних способів виконання та складання музики; а також спільність місця, території, інтелектуально-художньої аури» [13]. Порівняємо зі структуралізмом К. Леві-Строса, де: «існують два типи взаємозв'язку: перший – зв'язок подібности, другий – дотичности» [8, 353]. Закарпатську композиторську школу представляють три покоління професійних композиторів: перше – це її засновники Д. Задор (1912-1985) та І. Мартон (1923-1996), друге – митці, що стали «ядром» регіональної організації НСКУ – В. Теличко (1957 р.н.), Н. Марченкова (1965 р.н.), В. Волонтир (1956 р.н.), В. Гайдук (1938 р.н.), Й. Базел (1932-2013), третє – молоде покоління спілчан – В. Янцо (1978 р.н.) і Р. Меденцій (1981 р.н.). Таким чином, спадкоємність поколінь надає можливість розглядати діяльність музикантів крізь призму системного феномена – школи. Усі вищеназвані митці народились і творчо реалізувались на Закарпатті, що забезпечило генетичний зв'язок їх естетичних уподобань: подібними були знайомство з інститутами й видами побутування музики, жанрами і формами професійного мистецтва краю. Однак, варто зауважити, що праця кожного покоління обумовлювалась іншою політичною системою, соціально-історичними обставинами, умовами життя і творчості та стильовими орієнтирами. Д. Задор та І. Мартон сформувалися як митці на початку ХХ ст., у період національно-культурного відродження краю. Відповідно, вони орієнтувались, передусім, на західноєвропейські романтичні художні еталони з прагненням розкрити емоційне життя людини в його різноманітних нюансах, осмислити історію свого народу через пізнання її багатої фольклорної спадщини. Це обумовило переважання жанрів і форм монологічного типу – вокальних та інструментальних мініатюр, програмних оркестрових творів, хорової музики.

Творчість В. Теличка, Н. Марченкової, В. Волонтира, В. Гайдука, Й. Базела наочно репрезентує картину світу, що сформувалась під впливом естетичних ідеалів шістдесятництва. Визначальними у даному контексті стали: стильове розмежування, опанування нових композиторських технік, розширення кола образів і жанрів. Разом із тим, закарпатські композитори не піддавались спокусам сміливих експериментів, ретельно відбираючи лише ті засоби виразності, що відповідають творчій натурі митця і могли отримати відгук у місцевої публіки. Проте це був час нового осягнення значущості народного музичного мистецтва, яке стало ґрунтом для оригінальних мистецьких концепцій, пошуків нових тембрових засобів, розмикання рамок традиційних жанрів.

В. Янцо і Р. Меденцій увійшли в активний художній процес на початку ХХІ ст. – у період, пов'язаний з протиставленням усталеним традиціям, з «технічним вибухом», з радикальним оновленням музичного мислення. Відповідно, молоді композитори чутливо сприймають нові художні віяння, творчо експериментують з техніками, прийомами розвитку, розширюють фактурний арсенал та інтонаційний словник. У цих митців на перший план виходить нове осягнення народної традиції – як символічного образу, що викликає певні асоціації чи як ефективного засобу комунікації з публікою. Наприклад, творчість В. Янцо «змодулювала» у сферу етно-року і популяризує закарпатський фольклор засобами популярного мистецтва.

Творчості закарпатських композиторів притаманний тісний зв'язок із музично-виконавським контекстом регіону: музика писалася для місцевих колективів, враховуючи їх потреби та можливості. Це визначає і жанрову палітру, і стилістику творів. З огляду на найбільшу питому вагу вокально-хорових виконавських сил краю, усі митці значну увагу приділяють солоспівам, хоровим обробками, кантатам. Вони складають переважну більшість опусів у спадщині Д. Задора, І. Мартона, В. Волонтира, В. Гайдука, В. Янцо.

Плекання пізньоромантичних ідеалів виявилось у створенні Д. Задором, І. Мартоном, В. Теличком, Р. Меденці інструментальних концертів для фортепіано, скрипки, цимбал, котрі репрезентують нове відчуття звукового масштабу, темброве багатство, стимулюють творчість солістів-віртуозів. Активізація музичного життя

регіону у період незалежності, поява нових виконавських імен, проведення фестивалів позитивно позначились на жанровому діапазоні творчості закарпатських композиторів, мотивуючи їх до інтенсивнішої праці у сфері камерно-інструментальної музики (сонати, квартети, тріо, цикли мініатюр і т. ін.). Це демонструє творчий доробок Й. Базела, В. Теличка, Н. Марченкової. Камерна музика постає своєрідною «творчою лабораторією» для композиторів різних поколінь. У цій сфері вони активно освоюють полістилістику, розширюють темброву палітру, досягають більшої свободи формотворення і використовують засоби радикальнішого оновлення стилістики: атональність, алеаторику, сонористику, додекафонію. Важливим здобутком стало звернення закарпатських композиторів до жанру симфонії, котрий слугує прикладом зміцнення професійного фундаменту музичного мистецтва і підносить регіональну композиторську школу на якісно новий рівень. Наразі симфонічний творчий доробок представлено трьома великими симфонічними полотнами В. Янцо і камерними симфоніями В. Теличка та Н. Марченкової. Ці твори репрезентують різні типи симфонізму – драматичний (симфонія як «життєвий вир» за М. Арановським) і ліричний (симфонія як споглядання, осмислення буття). Відсутність у регіоні оперного театру вплинула на певні обмеження щодо апробації театральних жанрів місцевими митцями. Здебільшого, закарпатські композитори реалізують ідею синтезу музики і сценічного дійства у жанрі музики до спектаклів. Так, у спадщині Д. Задора є 7 таких композицій, І. Мартона – 8, В. Теличка – 13. Усі вони написані до п'єс закарпатських драматургів, містять пісенні, інструментальні та танцювальні номери, допомагають створювати у глядачів відповідні емоції, увиразнюють розвиток сюжетних ліній тощо. Окремо слід виділити наявність одноактної фольк-опери «Закарпатське весілля» у творчому портфелі В. Теличка та опери «Сни Марії, жінки з Магдали» Н. Марченкової, що заклали початок глибшого осягнення законів оперної драматургії. Спроба визначення сутнісних ознак, що слугують маркерами ідентифікації творчості закарпатської композиторської школи, неможлива без осмислення етнохарактерного в музиці місцевих митців. Воно постає як результат символізації явищ і образів оточуючого світу, що виражається через своєрідні звукові коди. На думку О. Козаренка, «етнохарактерне інтонування є інтегральною складовою, одним із панзнаків як загальнонаціональної музичної мови, так і мовленнєвих кодів окремих авторів» [7, 92-93]. Відтак аналіз музичного стилю має базуватись на пошукові першоформ музики, тобто ментальних архетипних звукотипів. Зберігаючи тривалий досвід самоідентифікації та самовираження людини, архетипи як «переживання образу і через образи» [11, 59] виконують функцію узагальнення, а також допомагають адаптуватись до закономірностей тих чи інших мистецтв. Як стверджує О. Козаренко, завдяки «глибинному резонансу із домінантними рисами національної психології, будучи її породженням, звуковий ідеал етносу як продукт «духовної роботи» багатьох поколінь стає для них близьким і зрозумілим опізнавальним знаком. Відповідно формується семантична спрямованість зовнішньої форми (самого інтонування), зумовлена єдністю світовідчуття, палітри психореакцій, емоційної заряженості, типових для цього народу» [7, 95]. Тобто національний звуковий ідеал являє собою «кодифікаційну модель почуттів та світосприйняття етносу» [1, 8], а «зовнішня його форма – живе інтонування – володіє потужним додатковим семантичним зарядом, без якого вся система етнохарактерних засобів звукореалізації (мелодичних, ритмічних, фактурних, формотворчих) вповні не функціонує… Таким чином, музика обумовлює культурну самобутність етносу, бере участь у формуванні психо-інформаційного його простору, утворюючи послідовність «звук – інтонація – знак – символ – мова – сенсова спільність» [3, 77].

Серед засадничих архетипів української ментальності О. Гордійчук виділяє: архетипи Землі, Матері, домінування минулого над майбутнім, долі, обрядовості [4]. Більшість із них має яскраве втілення у творчості представників місцевої композиторської школи. Ми ж у рамках даного дослідження закцентуємо увагу на архетипі Землі.

Закарпатський край не вирізняється досконалими архітектурними ансамблями, що викликають відчуття причетності до величної історії. Натомість він зачаровує живописністю, настроює на замріяну споглядальність у дусі руссоїстських ідей. Така картина світу стала засадничою для різних видів мистецтва, насамперед, образотворчого. Як зазначає Г. Скляренко, головними мистецькими принципами закарпатської школи живопису є «зосередженість загалом на наскрізних темах рідної природи та традицій селянського життя,

увага до колористичних та декоративних аспектів малярства» [9, 222]. Підтверджує цю думку І. Небесник, зазначаючи, що місцевій художній школі притаманні: «ніжна, безмежна смиренність, зворушлива побожність, трепет перед святістю природи і народу…, прагнення дати більше барв, ніж рисунка, і бути більш чутливо-романтичним, ніж логічно-конструктивним…» [5, 20]. Ф. Потушняк, характеризуючи творчість закарпатських письменників, вказував на її виразний етнографічний характер, пієтет перед природою, реалізм, фольклорні засоби художнього зображення [10, 189]. У творчості закарпатських композиторів архетип Землі найчастіше викликає асоціацію з Карпатами (Верховиною) і виявляється на різних рівнях пірсівської тріади: знаки-ікони (картинність), знаки-індекси (зображальність) і знаки-символи (на рівні абстрактної ідеї) [12, 173]. Знаки-ікони відображають ту реальність, в якій народились і знайшли константи буття митці, вони широко представлені у програмних назвах творів: «Карпати», «Закарпатські ескізи», «Тиса», «Верховина», «Карпатська рапсодія», «Карпатська веселка», «Закарпатська сюїта» Д. Задора; «В Карпатах», «Над Тисою», «Карпатська поема», «Закарпатські дивертисменти», «Закарпатська коломийка», «Карпатська рапсодія» І. Мартона; «Гомін Карпат» і «Карпатське капричіо» В. Теличка; «Коломийки», «Весняний гомін» В.Волонтира; «Карпати» Р. Меденці. Знаками-індексами можна вважати музичну пейзажність: закличні кварто-квінтові інтонації і glissando валторн, що нагадують звучання вівчарської трембіти; дзвінкі акорди фортепіано чи оркестру з додатковими тонами – викликають асоціації із дзвонами, відлуння котрих наповнює звучання простором; фіоритури флейт сприймаються як сопілкові награвання, а перегукування дерев'яних духових інструментів наслідує голоси птахів.

Знаками-символами рідного краю постає комплекс ладово-інтонаційних засобів та жанрові особливості. Закарпатські композитори часто використовують гуцульський і лідійський лади, органні пункти, ладогармонічне варіювання, гострі синкоповані ритми, цитати народних мелодій. Серед жанрових маркерів на першому місці – коломийка, також важливе місце посідають колискові, балади та календарно-обрядові пісні (колядки, веснянки). Сутніснимі стильовими ознаками творчості митців постають: програмність, баладність драматургії, тяжіння до поемних форм, картинна монументальність, етнохарактерне інтонування, танцювальна моторика. Поступово елементи цитування чи стилізації витісняються алюзіями, а опора на національну музичну традицію підводить композиторський процес до вищої стадії – глибинного оновлення арсеналу композиторської техніки, прагнення до подолання нормативності, що відповідає засадам неофольклоризму. Таким чином, школа характеризується наявністю спільних традицій, з одного боку, й індивідуальністю конкретного втілення етнохарактерного, з іншого. Загалом у творах місцевих митців відтворено множинні відтінки осмислення архетипу Землі, однак, здебільшого образ рідного краю постає у величному, піднесеному емоційному тонусі. Характерними рисами втілення етномузичної картини світу є контрастність формотворення, домінування експозиційності над розробковістю та темброва колоритність, що переважає над мелодизмом. Це відповідає принципам романтичного типу світовідчуття, котрий зберігає свою значущість і в сучасності, відтак свідчить про спільність способу естетичного осягнення дійсності закарпатських композиторів та їх співвітчизників по той бік Карпат. Як слушно зауважує Л. Кияновська: «чуттєвість і певна ірраціональність, котра становить зерно національного мистецтва, як правило, не йдуть у парі з прагненням до граничного суб'єктивного самовираження автора, а навпаки, ідентифікуються з «колективним» первнем обряду» [6]. Отже, етнохарактерне у творчості місцевих митців постає і як емоційно-образна інформація, і як запорука безперервної тяглості традицій в межах школи, як «вічний двигун» нарощення музичного словника.

Наукова новизна результатів дослідження, запропонованих в цій статті, полягає у тому, що вперше закарпатська композиторська школа осмислюється як системне явище у його історичних паралелях, виявлено найважливіші риси її стильової специфіки.

Висновки. Закарпатська композиторська школа є не суто локальним поняттям, а цілісним мистецьким феноменом, позначеним рядом стабільних і мобільних ознак. Засадничими чинниками її стилетворення виступають: картина світу, ментальність, поліетнічність, історичне тло епохи. Концептуальною основою творчої діяльності місцевих композиторів є художнє узагальнення поліетнічної фольклорної спадщини краю. Великою мірою це обумовлене несприятливими суспільно-

історичними умовами, коли саме народна творчість була єдиним засобом протистояння денаціоналізації краян. Відтак, народно-пісенна творчість стала інтегральною складовою музичної мови кожного закарпатського композитора як засіб втілення етичних і естетичних ідеалів малої батьківщини. Це виявилось на різних рівнях: змістовної сторони музики, що залежить від особливостей національного мислення, семантики традиційних жанрів, ладо-інтонаційних зворотів та ритмоформул і методів розвитку тематизму.

Література

1. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70-80-е годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. консерватор. Киев, 1990. 22 с.
2. Бучок Л. Особливості становлення та розвитку закарпатської композиторської школи у прикладах фортепіанної творчості др. пол. XX ст. Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2019. Вип. 35. С. 298-304.
3. Воронова Н.С. Музична культура України XIX століття: типологічні ознаки національної вдачі. Наука. Релігія. Суспільство. № 4. 2011. С.73-79.
4. Гордійчук О.О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Філософські науки». 2018. № 1 (84). С. 15–19.
5. Ерделі А. IMEN: Літературні твори, щоденники, думки. Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2012. 440 с.
6. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26-29 серпня 1999. Книга 2. URL: http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art36.htm
7. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
8. Леві-Строс К. Міт і значення. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. С.343-356.
9. Скляренко Г. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини XX століття. Мистецтвознавство України. 2017. Вип. 17. С.220-229.
10. Тиводар М. Життя і наукові пошуки Ф. Потушняка. Ужгород: Ґражда, 2005. 284 с.
11. Юнґ К.Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. К.Котюк; наук. ред. укр. вид. Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво Астролябія, 2018. 608 с.
12. Peirce Charles S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge. Volumes I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic. MA: Harvard University Press, 1960. 962 p.
13. Pociej B. (2003). Śląska szkoła kompozytorów. Podkowiański magazyn kulturalny, No. 40. URL: https://www.podkowianskimagazyn.pl/nr40/pociej40.htm

References

1. Bench, O (1990). Choral Culture of Ukraine in the Aspect of Performing Folklorism (70-80s). D.Ed. Kiev: Kiev Conservatory. [in Russian]
2. Buchok, L. (2019). Formation and Development of Peculiarities of Transcarpathian school of composition based onexamples of piano art of the second half of the 20 century. Art History Notes. No. 35, pp. 298–304 [in Ukrainian]
3. Voronova, N. (2011). Musical Culture of Ukraine in the XIX Century: Typological Features of the National Temper. Science. Religion. Society. 4, pp. 73-79 [in Ukrainian]
4. Gordiychuk, O. O. (2018). The Archetypes of the Ukrainian Mentality: a Socio-Philosophical Analysis. Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences. No.1 (84), pp. 15-19. [in Ukrainian]
5. Erdeli, A. (2012). IMEN: Literary works, diaries, reflections. Uzhhorod: Vyd-vo O. Harkushi. [in Ukrainian]
6. Kyianovska, L. (1999). Ukrainian Musical Romanticism in the European Context. IV International Congress of Ukrainians. No. 2. URL: http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art36.htm [in Ukrainian]
7. Kozarenko, O.V. (2000). The phenomenon of national musical language. Lviv: NTSh. [in Ukrainian]
8. Lévi-Strauss, Claude. (1996). Myth and Meaning. Word. Sign. Discourse. Anthology of world literary and critical thought of the XX century. Lviv: Litopys [in Ukrainian]
9. Sklyarenko, G. (2017). Transcarpathian school of painting in the context of Ukrainian art of the second half of the twentieth century. Art History of Ukraine. No.17, pp. 220-229. [in Ukrainian]
10. Tivodar, M. (2005). Life and research of F. Potushnyak. Uzhhorod: Grazhda. [in Ukrainian]
11. Yung, K. G. (2018). Archetypes and the collective unconscious, perekl. z nim. K. Kotiuk; nauk. redaktor ukrainskoho vydannia O. Feshovets. 2-he vypr. vyd. Lviv: Astroliabiia. 608 p. [in Ukrainian]
12. Peirce, Charles S. (1960). Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge. Volumes I and II: Principles of Philosophy and Elements of Logic. MA: Harvard University Press. 962 p. [in English]
13. Pociej, B. (2003). Śląska szkoła kompozytorów. Podkowiański magazyn kulturalny, No. 40. URL: https://www.podkowianskimagazyn.pl/nr40/pociej40.htm [in Polish]

Стаття надійшла до редакції 15.12.2021
Отримано після доопрацювання 28.12.2021
Прийнято до друку 21.01.2022

УДК 784.782/785
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257681.

Цитування:
Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 170-173.

Ovsyannikova N. (2022). Ukrainian pop song: development trends. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 170-173 [in Ukrainian].

Овсяннікова Наталія Юріївна,
доцент кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-7767-7050
NataOvsiannikova@ukr.net

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей становлення та розвитку української естрадної пісні. **Методологія дослідження.** У досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: порівняння, систематизації, аналізу, узагальнення досліджуваної проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні основних тенденцій розвитку сучасної української естрадної пісні. **Висновки.** Аналіз сучасної наукової літератури, присвяченій проблемі розвитку української естрадної пісні, засвідчив недостатню кількість системних досліджень у сфері національної культури та мистецтвознавства. Що стосується сучасної української пісенної естради, вона не відображена в наукових дослідженнях, хоча є популярною зараз. Доведено, що в Україні за останніх декілька років створено цілком сприятливі умови для розвитку молодих виконавців, а українська естрадна пісня посідає провідні місця в європейському музичному просторі. Стаття не вичерпує всіх питань, які стосуються української пісенної творчості. Подальші дослідження зазначеної тематики можуть бути спрямовані на вивчення діяльності окремих сучасних українських естрадних виконавців, їх творчого доробку.

Ключові слова: українська естрадна пісня, тенденції розвитку, періодизація, естрада, естрадні виконавці

Ovsyannikova Natalia, *Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Pop Performing Department, National Academy of Culture and Arts Management*

Ukrainian pop song: development trends

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the formation and development of the Ukrainian pop song. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were applied: comparison, systematization, analysis, and generalization of the problem studied. **The scientific novelty** of the research lies in highlighting the main trends in the development of the modern Ukrainian pop song. **Conclusions.** Analysis of modern scientific literature devoted to the problem of the development of Ukrainian pop songs has shown an insufficient amount of systemic research in the field of national culture and art history. As for the modern Ukrainian song stage, it is not reflected in scientific research, although it is popular now. It has been proven that in Ukraine over the past few years, quite favorable conditions have been created for the development of young performers, and the Ukrainian pop song takes leading places in the European musical space. The article does not exhaust all issues related to Ukrainian songwriting. Further research on this topic can be aimed at studying the activities of individual modern Ukrainian pop performers, their creativity.

Key words: Ukrainian pop song, development trends, periodization, pop, Pop performers.

Актуальність теми дослідження. У сучасному модернізованому просторі спостерігається посилений інтерес до естрадного виконавства, зокрема українського, тому що воно відіграє важливу роль у культурному розвитку суспільства, відродженні та актуалізації його традицій. Хоча естрада відносно молодий вид мистецтва, але корінням сягає минулих століть. Естрадна пісня еволюціонує, тому дослідження, спрямовані на її вивчення, залишаються актуальними й сьогодні.

Аналіз основних досліджень та публікацій. В Україні написано достатню кількість наукових праць, присвячених вивченню розвитку пісенної естради. Серед таких дисертаційні дослідження І. Бобула [1], М. Мозгового [2], В. Овсяннікова [3], Т. Рябухи [4], Т. Самаї [5], В. Тормахової [6], О. Шевченко [8] та ін. Розглянемо наукові бачення деяких із перелічених дослідників.

М. Мозговий вбачає розвиток української естради в інтеграції у світовий простір. Він зазначає, що пісенна естрада помітно

©Овсяннікова Н. Ю., 2022

трансформувалась і це позитивно позначилось на якості пісенного продукту [2]. В. Тормахова вважає, що сучасна естрадна пісня тісно переплітається з різноманітними формами автентичного фольклору, в результаті чого виникає такий напрям, як World Music. Авторка до естрадної музики відносить джаз, рок і поп-музику [6]. О. Шевченко узагальнює розуміння про популярну музику та виділяє наступні мистецькі явища: джаз, поп-музика, авторська пісня, рок-музика та традиційна естрадна пісня [8]. Незважаючи на те, що українська естрадна пісня має чітко окреслені періоди розвитку та досліджені її витоки, вона продовжує перероджуватися у нові стилі та жанри, що робить цю тему дослідження актуальною.

Метою дослідження є визначення особливостей становлення та розвитку української естрадної пісні.

Виклад основного матеріалу. Українська естрадна пісня має тривалу історію. Її витоки сягають стародавніх форм народної творчості, які супроводжувалися інструментально-вокальними дійствами. Естрадне мистецтво в сучасному вимірі у вигляді шоу-бізнесу почало формуватися у 1994–1997 роках. Саме у цей час виникають мистецькі агенції «Наш формат», «Територія А», продюсерські центри «NOVA», «Комора», фірми звукозапису «Студія Лева». «Музична біржа», організовуються музичні телепередачі, започатковується фестивально-конкурсний рух – «Пісенний вернісаж», «Слов'янський базар», «Нова хвиля». Це далеко не повних перелік організацій, які існували у ті роки в галузі шоу-бізнесу. Все це сприяє популяризації української пісні та створює потужний простір для діяльності молодих виконавців. Сучасний культурно-мистецький простір України характеризується взаємопроникненням традиційної української естради та так званої «нової хвилі», добре відомі твори реміксуються, з додаванням фольклорного компоненту до основи пісні. Причому, використання фольклорних мотивів зорієнтоване не завжди на їх реставрацію, а часто на експеримент. Синтез електронної музики, рок-практик та народних пісень, зокрема використання українського народного інструментарію спостерігаємо у творчості гуртів ONUKA, «ДахаБраха» та Go-A, таких виконавців, як Катя Chilly, Khayat, ILLARIA і ін. Причому, самі виконавці ідентифікують свою діяльність як world music. Таким чином, українська автентичність адаптується під модернізований культурний простір.

Можна також підкреслити, що культурно-мистецька панорама України представлена паралельним співіснуванням традиційної української естради та шоу-бізнесу. Національна естрада розвивається в руслі масової культури та відмічається тенденція синтезу – музики та драми, кіно та театру, живопису та балету та ін. Відповідно, спостерігаємо суттєві зміни української естрадної пісні, яка проявляється в театралізації пісенних жанрів, їх сценографії з застосуванням світлотехнічних і звукових ефектів, тяжіння до шоу-бізнесу. Українська пісня завжди була особливою. Як зазначає українська культурологиня Т. Шершова: це «художня модель національної ідентичності, оскільки зберігає найсуттєвіші риси національних ознак – мову, культуру, буття, звичаї, релігію, національну ідею, мислення та психологію» [7, 137]. І ми цілком підтримуємо це визначення.

Історичні періоди в розвитку української пісенної естради виокремив М. Мозговий [2, 53]: 1950–1969 роки – митець зазначає, що у цей проміжок пісенна культура зазнала філармонізації. У цей період було закладено фундамент для пісні-романсу. Також створено перший український джаз-клуб у Києві, а згодом в інших містах України. Протягом цього періоду пісні виконувалися, здебільшого, під супровід оркестру хоровими колективами. Популярними у той час були хор ім. Г. Верьовки, поліський хор «Льонок», різноманітні ансамблі пісні та танцю – «Марічка», «Верховина» та ін. Найвідомішими піснями у цей період є: «Два кольори», «Києве мій», «Степом, степом», «Черемшина», «Чорнобривці» та ін., в яких прослідковується туга за рідною домівкою, за селом, оспівується любов до матері, до рідного краю. 1969–1979 роки – науковець М. Мозговий вважає, що саме на цьому етапі українська естрадна пісня збагачується різноманітними жанрами, відбувається популяризація джазової музики, персоніфікація та виокремлення виконавців. Започатковано український фолк-поп та фолк-рок (завдяки діяльності В. Івасюка). 1980–1986 роки – цей період характеризується виникненням перших рок-гуртів, появою електронних інструментів та розширенням фестивально-конкурсного руху в Україні. У цей період українська естрада збагатилася такими іменами, як І. Білозір, І. Бобул, П. Дворський, В. Зінкевич, А. Матвійчук, М. Мозговий, Т. Петриненко, Т. Повалій, І. Попович, С. Ротару, Л. Сандулеса, Н. Яремчук та ін. Також ці роки характерні

виникненням вокально-інструментальних ансамблів – «Арніка», «Ватра», «Кобза», «Краяни», «Світязь», «Смерічка».

1986–1990 роки – українська національна естрада вирізняється своєю самобутністю. Популяризуються пісні шлягерного типу, виникають нові жанри та стилі. Виконавці, які започаткували свою діяльність у минулому періоді, стають найбільш популярними у ці роки. На сцені можна побачити І. Білик, О. Білозір, І. Бобула, І. Мацялка, Т. Петриненка, С. Ротару. У 1986 році з'явився гурт «ВВ», який один із перших почав експериментувати з роком, фольком і рок-н-ролом. 1990–2000 роки – українська музика набуває комерційного характеру, завдяки діяльності продюсерів з'являються нові пісенні проєкти та професійні колективи. У цей час популярними стають Левко Дурко, А. Кудлай, А. Миколайчук, Ю. Юрченко, П. Зібров, Н. Могилевська, О. Пономарьов, гурти «Ван Гог», «Фантом 2», «Аква Віта», «Мертвий півень», «Океан Ельзи», «Плач Єремії», «Скрябін», «Степ» і ін.

Виокремимо ще один період – 2000–2022 роки. Митці минулого періоду продовжують творчу діяльність, проте їхня творчість не має колишньої популярності, тому що з'являється нова, молодіжна естрада. Цей період є досить яскравим та полістилістичним. У цей час популярності набувають Т. Кароль, В. Козловський, А. Лорак, З. Огнєвич, М. Поплавський, Руслана, В. Сердючка, гурти «Тартак», «СКАЙ», «ТНМК», «Друга ріка», «Бумбокс», «Без обмежень», «ДахаБраха» і т. д. У цей період фестивально-конкурсний рух в Україні теж пожвавлюється, значна роль у пропагуванні української естради відводиться радіо та телебаченню, зокрема музичним каналам «MTV-Україна», «М1», «О-TV», музичним телепередачам: «Крок до зірок», «Фольк-music», «Наша пісня». Зараз цей перелік продовжили шоу «Х-фактор», «Голос країни», «Маска» та інші. Культура України поступово і все переконливіше проявляє себе в системі світового культурно-мистецького процесу. Концерти набувають якісного перформансу, що проявляється у незвичних постановках, віджеінгу, сценографії. Український продукт стає затребуваним, якіснішим, підтягнулися показники по цифровим платформам, відбувається нова ера українського шоу-бізнесу.

Таким чином, українська естрадна пісня еволюціонує, витісняючи російський продукт, який тривалий час домінував, з ринку національного шоу-бізнесу. Введення мовних квот сприяло створенню необхідного контенту та дало поштовх для україномовних виконавців. Ця подія також дозволила продемонструвати те, що українська музика може бути в тренді та очолювати світові та музичні чарти, як, наприклад, пісня «Плакала» гурту «KAZKA» та композиція «Шум» гурту «Go-A».Потужним поштовхом до популяризації української естрадної пісні стає Революція Гідності (2013 – 2014 рр.). Саме після цієї події виріс попит на українську пісню. У цей же час пожвавлюється інтерес українців до власної країни та її культури, дослідження ідентичності, а український фольклор отримує нове дихання. Проте, у цьому є і певні недоліки, зокрема, якщо проаналізувати музичну естраду від 2014 року до сьогодення, то вона дещо перенасичена фольклорними мотивами. Що стосується жанрового розмаїття, пісенна естрада 2020-2022 років продовжує зазнавати впливу західних виконавців. Це також позначається й на виконавських прийомах, таких, як: тванг, белтінг, йодль, реттл, свисток, штробас, мікст, субтон і інші.

Отже, сучасні практики творчої діяльності вимагають від естрадних співаків не лише високої виконавської майстерності, але й здатності до використання як естрадної, так і джазової стилістики, володіння різними манерами, часто зміни вектору спрямованості.

За період 2010-2022рр. українська естрада поповнилася новими іменами, які зробили значний прорив в музичній індустрії. До таких відносимо Дорофеєву, Wellboy, ONUKA, Kozak System, Jerry Heil, Khayat, Альона Альона, А. Трінчер, Меловін, Хардкіс, Монатік, О. Полякова та т. ін. Їх музика значно відрізняється від тієї, яка звучала протягом окреслених вище періодів. Окрім того, більшість їхніх пісень супроводжуються хореографічними номерами, самі виконавці беруть участь у танцювальних номерах і постановках. Головною вимогою до сучасної естрадної пісні стає видовищність. Публіка стає більш вимогливою до окремих виконавців – їхньої сценічної зовнішності, іміджу, виконавських манер і прийомів, що вимагає від вокалістів слідувати новим тенденціям, які з'явилися на сучасній естраді. На новий рівень також вийшла діяльність гуртів і сольних артистів, які започаткували свою діяльність на початку 90-х років: «Океан Ельзи», «Скрябін», ТНМК, І. Білик, О. Пономарьов, Н. Могилевська та інші. Важливим моментом для України стала перемога Руслани у конкурсі «Євробачення – 2004», який відбувся

в Стамбулі (Туреччині) та Джамали у «Євробаченні – 2016», що проходив у Стокгольмі (Швеції). Завдяки цим перемогам українську пісню почули у світі та стали більше цікавитися Україною та її культурою.

Таким чином, українська естрадна пісня пройшла тривалий шлях свого формування, зазнала істотних змін і продовжує свій розвиток. Сучасна естрада значно відрізняється від тієї, яка була започаткована корифеями української пісні. Але саме пісні того періоду – 1950–1970 років відіграли значну роль у становленні пісенної естради та вплинули на сприйняття українського продукту як якісного та перспективного. Україну часто асоціюють саме з «Червоною рутою», написаною В. Івасюком у 1970 році, а пісня «Чорнобривці», яку в 1960 році створили поет М. Сингаївський та композитор В. Верменич стала одою до матері. Не менш відомими є також «Два кольори» на слова Д. Павличка та музику О. Білаша, що написана в 1964 році. Отже, українська естрадна пісня по праву претендує займати гідне місце у світовому просторі. Вона особлива та неповторна, змістовна та невмируща.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні основних тенденцій розвитку сучасної української естрадної пісні.

Висновки. Аналіз сучасної наукової літератури, присвяченій проблемі розвитку української естрадної пісні, засвідчив недостатню кількість системних досліджень у сфері національної культури. Що стосується сучасної української пісенної естради, вона не відображена в наукових дослідженнях, хоча є популярною зараз. Доведено, що в Україні за останніх декілька років створено цілком сприятливі умови для розвитку молодих виконавців, а українська естрадна пісня посідає провідні місця в європейському музичному просторі. Стаття не вичерпує всіх питань, які стосуються української пісенної творчості. Подальші дослідження зазначеної тематики можуть бути спрямовані на вивчення діяльності окремих сучасних українських естрадних виконавців, їх творчого доробку.

Література

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2018. 23 с.

2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 175 арк. Бібліогр.: арк 159-175.

3. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття: дис. канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

4. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.

5. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.

6. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради: автореф. дис. канд. мист. Київ, 2007. 19 с.

7. Шершова Т.В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. на здобуття ступеня док. філос.: 034 – культурологія. НАКККіМ. Київ, 2021. 241 с.

8. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. канд. миств. Київ, 2010. 20 с.

References

1. Bobul I. (2018). Genre forms and stylistic connotations of vocal and pop performance in the musical culture of Ukraine of the late XX – early XXI century. Kyiv [in Ukrainian].

2. Mozghovyi M. P. (2007). Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song: Kyiv [in Ukrainian].

3. Ovsyannikov V. G. (2019). Ukrainian pop-rock in the context of the development of the popular musical culture of the late 20th – early 21st century. Kyiv [in Ukrainian].

4. Ryabukha T. (2017). Origins and intonation components of Ukrainian song pop. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Samaia T. (2017). Vocal art of pop as a factor of cultural life of Ukraine in the second half of the XX – early XXI century. Kyiv [in Ukrainian].

6. Tormakhova V. (2007). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis of pop music. Kyiv [in Ukrainian].

7. Shershova T. (2021). Cultural memory as a factor in the formation of a national identity (on the materials of folk song practices of Poltava region). Kyiv [in Ukrainian].

8. Shevchenko O. (2010). Ukrainian contemporary popular music: origins and issues (1920-1990): Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2021
Отримано після доопрацювання 26.10.2021
Прийнято до друку 29.10.2021

УДК 784
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257682.

Цитування:
Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 174-179.

Muravitska S. (2022). Synthesis of academic and variety art vocals in the methodological and pedagogical context. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 174-179 [in English].

Муравіцька Світлана Степанівна,
старший викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-9378-0186
muravytska.svitlana@tnu.edu.ua

СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ У МЕТОДИКО-ПЕДАГОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Мета роботи. У статті розглянута специфіка сучасного вокального виконавства як поєднання класичних співацьких традицій із законами естрадного мистецтва. **Методологією дослідження** визначена методична праця провідного західного вокального педагога К. Садолін «Повна вокальна техніка», яка розкриває внутрішні механізми виконавського аспекту, зокрема вокальні прийоми та голосові ефекти, що використовуються у всіх музичних напрямах як класичної, так і естрадної музики (джаз, рок та поп-напрями). **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в українській науці вперше розглядається праця, яка деталізовано розкриває і пропонує новий методико-педагогічний підхід щодо аналізу сучасної вокальної техніки. На межі XX–XXI ст. сформувався класичний кросовер як результат поєднання класики та вокальної естради. Яскравими представниками цього напряму на Заході стали Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Емма Шаплін, Алесандро Сафіна, Філіппа Джордано та інш. З появою звукової апаратури змінилися акустичні умови у роботі співаків, що потребувало певної корекції як у питаннях базової постановки голосу, так і вокальної техніки. Проблемами сучасного співоцького звукоформування займалися К. Садолін (Данія), С. Ріггс (США), Н. Дрожжина і Т. Самая (Україна) та ін. **Висновки.** Методична розробка провідного педагога Кетрін Садолін «Повна вокальна техніка» пояснює ключові моменти базової постановки голосу, характеризує нове звукоформування й описує усі голосові прийоми академічного та естрадного вокалу. Термінологічний аспект методики К. Садолін вдосконалює професійну лексику сучасної вокальної педагогіки.

Ключові слова: музичне мистецтво, вокальне виконавство, академічний вокал, естрадний вокал, звукоформування, класичний кросовер, голосові та вокальні прийоми.

***Muravitska Svitlana**, Senior Lecturer of the Department of Variety Art Singing of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Ph.D. Student at the National Academy of Culture and Art Management*

Synthesis of academic and variety art vocals in the methodological and pedagogical context

The purpose of the article. The article considers the specifics of modern vocal performance as a combination of classical singing traditions with the laws of variety art. **The research methodology** determines the methodical work of the leading Western vocal teacher K. Sadolin "Complete vocal technique", which reveals the internal mechanisms of the performance aspect, including vocal techniques and voice effects used in all musical directions of both classical and variety music (jazz, rock and pop directions). **The scientific novelty** of the study is that for the first time in Ukrainian science the work is considered, which reveals in detail and offers a new methodological and pedagogical approach to the analysis of modern vocal techniques. At the turn of the XX-XXI centuries formed a classic crossover as a result of a combination of classics and a variety of art vocals. Prominent representatives of this trend in the West were Andrea Bocelli, Sarah Brightman, Emma Chaplin, Alessandro Safina, Philippe Giordano, and others. With the advent of sound equipment, the acoustic conditions in the work of singers changed, which required some correction in both the basic staging of the voice and vocal technique. K. Sadolin (Denmark), S. Riggs (USA), N. Drozhzhina and T. Samaya (Ukraine), and others dealt with the problems of modern singing sound formation. **Conclusions.** Methodical development of the leading lecturer Katherine Sadolin's "Complete vocal technique" explains the key points of the basic staging of the voice, characterizes the new sound formation, and describes all the vocal techniques of academic and variety art vocals. The terminological aspect of the method K. Sadolin improves the professional vocabulary of modern vocal pedagogy.

Key words: musical art, vocal performance, academic vocal, variety art vocal, sound formation, classical crossover, vocal techniques.

©Муравіцька С. С., 2022

Актуальність теми дослідження. Друга половина ХХ ст. відзначилась певними змінами в музичній культурі, зокрема і у вокальному мистецтві естради. В цей період відбувається активний пошук нових музичних та вокальних форм. Музичне мистецтво відзначилося різноманітними експериментами, що призвели до утворення нових стилів, напрямів, течій. На основі синтезу академічної традиції і естрадного виконавства сформувався мистецький феномен, який у XXI столітті отримав назву *класичний кросовер*. Вокалісти з академічною освітою, що були виховані на класичних канонах, продовжили пошук нової виконавської естетики, нових засобів виразності. Як приклад можна згадати творчість представниці цього напряму Сари Брайтман. Співачка з унікальним голосовим тембром, у виконавстві якої поєднуються академічне звукоформування з сучасною вокальною естетикою (субтон, мовленнєва позиція). Спостерігаючи такий синтез можна стверджувати, що ця співачка є яскравим представником класичного кросоверу. Її творчий здобуток гармонійно поєднує твори класичного напряму і популярної музики. Звичайно, серед критиків – адептів академічного вокалу, такий синтез є об'єктом постійних дискусій.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми нового звукоформування вивчали такі дослідники: К. Садолін (Данія), С. Ріггс (США), Н. Дрожжина і Т. Самая (Україна) та ін. Зазначені праці розкривають тему на обґрунтованих підставах і формують нові методичні підходи щодо специфіки сучасного вокалу у синтезі академічного й естрадного звуку.

Мета роботи. Розглянути специфіку сучасного вокального виконавства як поєднання класичних співоцьких традицій із законами естрадного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Спроби поєднання синтезу академічної традиції з новим звукоформуванням відбувалися у другій половині ХХ століття з виникненням звукової апаратури. У радянських музичних закладах співаків готували виключно на базі академічної школи і вже після завершення навчання молодий артист сам визначався, де і як йому співати. Такі «сумісники» відзначилися на радянській естраді у жанрі «масової пісні», оскільки для того, щоб пісня «пішла в народ» було необхідним «зразково» її виконати. Серед таких виконавців були і відомі академічні співаки – Дмитро Гнатюк, Анатолій Мокренко, Микола Кондратюк, Діана Петриненко та ін., які проводжували працювати у оперно-камерному напрямі. Еволюційні зміни у акустичних умовах роботи вокаліста, нове співоцьке звукоформування з різноманітними вокальними прийомами та ефектами через творчі експерименти простимулювали оновлення й методологічної освітньої бази. Ключовим моментом музичного життя у ХХ столітті стало прослуховування звукозапису. До існуючої на цей період концертної діяльності додалася студійна робота, яка за якістю повинна бути досконалою, як на технічному, так і виконавському рівні. Відповідно, у вокально-методичній практиці назріли вимоги певної корекції у питаннях базової постановки голосу (позиція, резонатори, дихання, регістри тощо) і розвитку вокальної техніки майбутнього співака. Детальніше розглянемо це на методичній розробці К. Садолін «Повна вокальна техніка» [3], що була опублікована наприкінці ХХ століття у Данії, а на початку XXI століття отримала міжнародне визнання у англійському перекладі. Робота цікава тим, що присвячена загальним вокально-педагогічним питанням, а також розкриває специфіку сучасної вокальної техніки. Авторка зауважує, що будь-який вокальний метод розподіляється на три етапи: постановка голосу, опанування технічними навичками й прийомами та практична робота. Кетрін Садолін у своїй книзі зберігає традиційну послідовність етапів й розпочинає з основ постановки голосу, а саме процесу дихання, анатомічної побудови голосового апарату та звуковидобування.

Голосовий (мовний) апарат людини представляє собою сукупність кількох органів, що беруть участь у процесі фонації. По-перше, це органи дихання (легені, бронхи, трахеї, діафрагма, міжреберні м'язи), робота яких створює повітряний потік. У залежності від фази дихання (вдих або видих) потік рухається дихальними шляхами у двох протилежних напрямках. Фактично усі процеси звукоутворення (співу або розмови) відтворюються під час видиху. По-друге, це активні голосові органи (рухомі), що виконують головну артикуляційну роботу: язик, губи, м'яке піднебіння, маленький язичок, надгортанник й голосові зв'язки. По-третє, пасивні голосові органи (зуби, тверде піднебіння, носова порожнина, глотка, гортань), що є нерухомими й виконують функцію точки опори для активних органів. Взаємодію активних та пасивних голосових

органів в процесі фонації у своїй роботі К. Садолін називає вокальним трактом. І, нарешті, важливим органом для процесу звукоутворення є мозок, що відповідає за управління й координацію дихальних та активних голосових органів. Ось чому, для майбутнього співака необхідно весь процес навчання проводити через усвідомлення, й лише за таких умов зменшуються ризики придбання хибних, а іноді й шкідливих, штампів для вокалістів-початківців. Механізм звуковидобування можна представити наступним чином. Створення «основного сигналу» голосу, який має свої темброві особливості й може варіюватися за силою та частотою, здійснюється органами дихання й голосовими зв'язками. Надання «чистому» голосу здібності відтворювати мовну інформацію відбувається через вокальний тракт за допомогою синхронного управління «центральним процесором» – мозком. Дослідниця детально зупиняється на формуванні вокального дихання. Основна робота припадає на дихальну фазу «вдиху»: ребра піднімаються, об'єм грудної клітини збільшується. Потім під впливом важкості стінок грудної клітини та еластичності легенів м'язи скорочуються й ребра опускаються, а грудина повертається в попередній стан. Під час фонації за дихальний процес відповідають діафрагма та міжреберні м'язи, що через координацію нервової системи збільшують та зменшують об'єм грудної клітини. Найсильніший м'яз – діафрагма, який відділяє грудину від черевної порожнини; за формою схожий на купол і розташований на рівні сонячного сплетіння. Під час вдиху купол діафрагми опускається униз, вивільняючи місце наповненням легенів, а у фазі видиху купол піднімається і легені повертаються на місце. Таким чином, рух діафрагми нагадує коливання мембрани. Взаємодія трьох груп м'язів, зокрема черевних, спинних та поперекових, дозволяє діафрагмі знаходитися в нижній позиції, що і створює надійну опору для вокалізації.

Другій фазі дихання – видиху, в книзі приділяється особлива увага, оскільки стриманий видих – опора є одним із базових елементів усіх видів співу. Так, вірно сформована опора сприяє:

- подовженню звуку;
- щільному та рівному тону;
- збільшенню вокального діапазону;
- забезпечує відсутність затисків та зношення голосу;
- збільшенню гучності;
- контролю над інтонаційністю;
- контролю над голосовими ефектами (вібрато, гроул, субтон тощо).

У методиці розділ «Опора» включає ретельний розгляд цієї фази дихання, а саме м'язову побудову опори, пошук правильної опори, тренування, розвиток та ефективне користування. Важливим моментом початкового етапу постановки голосу, на думку К. Садолін, є координація у роботі всіх частин голосового апарату, пошук правильного звуковидобування, відчуття резонації. Саме тому початком для будь-якого заняття є вокальні вправи на «німому» звуці, коли губи зімкнуті, а щелепи вільні, при чому категорично забороняється змикати зуби, між ними має залишатися невеличка щілина. «Німі» вправи виконуються у стані повної свободи за умови плавних та вільних фаз дихання (видих, вдих), через що поступово розігріваються усі м'язи голосового апарату. Гортань та голосові зв'язки на цьому етапі у звукоформуванні не задіяні. Для усвідомлення цього процесу можна порівняти його зі звуком повітря пічної труби, коли сила й висота звуку залежать лише від сили повітряного потоку, а побудова самої труби (в нашому випадку – гортані, глотки тощо) зафіксована, залишається незмінною. Практично не напружуючи м'язи голосового апарату співак має змогу шукати естетику власного звуку, оптимально організовує індивідуальне звукоутворення та резонанс, який є стрижневим у естрадному напрямі. Наступним кроком у звукоформуванні автор вважає атаку звуку, тип якої залежить від порядку змикання зв'язок та вимови. У своєму дослідженні К. Садолін розглядає три типи атак: *тверда* (glottal), *одночасна* (simultaneous), *придихова* (breath), які розрізняються між собою за особливістю вимови певних голосних звуків або слів, залежно від того, якою мовою співає артист. Розглянемо, як описує їх дослідниця.

Тверда атака (glottal attack) виконується наступним чином: зв'язки м'язово наближені і готові до створення звуку, який виникає різко й звучить драматично, а рух зв'язок невеликий, безпечний та природній. Аналогія звукоформування цієї атаки авторка моделює за звучанням слів «every», «altitude», «envelope» та «interesting». Отже, на думку Садолін такий тип атаки використовують для тренування «чистого» звуку, без домішок шуму та повітря. *Одночасну* атаку (simultaneous attack) дослідниця вважає зручною для практикування тихого звучання. Відтворення її здійснюється завдяки змиканню

зв'язок одразу на початку звуку, як на прикладі вимови слів «oil», «air», «easy», «ear». Зауважимо, що у вітчизняній вокальній педагогіці цей тип атаки називають «*м'яким*». Багато років такий тип атаки визнавали єдиним безпечним в академічному вокалі, завдяки якому досягається бажаний звук. Третій тип атаки – *придихова* атака (breathy attack) відноситься виключно до естрадного вокалу, оскільки здійснюється з додаванням повітря до тону, а це радикально відрізняється від процесу дихання в академічній школі. Для відтворення цієї атаки автор пропонує вимову слів «house», «hundred», «horse», «hey».

Важливою темою методичної розробки К. Садолін вважає тембр голосу людини при вокальному звукоутворенні, що складається з обертонів, тобто гармонічних тонів. Він відрізняється від звичайного розмовного тембру і залежить від індивідуальної будови голосового апарату вокаліста, включенням та користуванням ним резонаторів й тривалістю практичного досвіду співака. Тембральні зміни голосу К. Садолін розглядає через активне формування звуку за допомогою голосових органів (губ, щелеп, м'якого піднебіння, надгортанника, гортані), а не тільки через використання роботи резонаторів. У зв'язку з цим, авторка вводить поняття «металічного» звучання, кількість «металлу» може варіюватися у залежності від гучності або форсування звуку. Разом із цим, дослідниця визначає чотири вокальні режими: нейтральний (Neutral), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), які й вирізняються між собою кількістю «металу» в голосі. У своїй роботі Садолін визначає чотири вокально-динамічних режими (нейтральний, стриманий, інтенсивний, ударний), опису яких присвячує відповідний розділ, починаючи з аналогії їх несвідомого звучання у буденному житті. Так, наприклад *стриманий* режим (Curbing) спостерігається у людини при черевному буркотінні або стогін під час зубної болі; *інтенсивний* режим (Overdrive) відбувається в момент вигуків, закликів покупців на базарі або в період шкільної перерви, а *ударний* (Belting) – пронизливий вереск. Автор повідомляє, що звучання цих режимів зустрічається у національній музиці різних народів. Приміром, інтенсивний режим (Overdrive) – спів фламенко, ритуали деяких племен Африки; інтенсивно-ударний режим (Overdrive/Belting) – болгарський жіночий хор, традиційні арабські співи; а стримано-ударний режим (Curbing/Belting) – церемоніальні співи Китаю. Педагогиня акцентує, що логічно змінювати вокальні режими впродовж твору (пісні), при чому переходити в інший режим можливо швидко або застосовуючи вокальні ефекти (вокальний злам). Дослідниця ретельно виписує особливості кожного вокального режиму: характерне звучання, яке необхідно тренувати індивідуально, а також переваги та обмеження, на які треба вважати. Перший вокальний режим К. Садолін розглядає *нейтральний* – неметалічний вокальний режим, м'якого характеру звукоутворення. Це єдиний режим, де активно застосовується субтон (атака з придихом). Вирізняють дві форми нейтралу: м'яке та жорстке (компресований нейтрал) прикриття, за умови вільних щелеп. В естрадній музиці м'яке прикриття переважно використовується для тихого виконання та субтону (від pp до mf), а в класичній музиці цей режим застосовується досить рідко. Компресований нейтрал в естраді зустрічається під час чистого та прозорого звучання, тоді як в академіці використовується для тихого (від p до mf), витонченого звуку. *Стриманий* – напівметалічний вокальний режим, звучання трохи журливе, імітує стогін, що досягається через стиснення надгортанника. Зустрічається в естрадній музиці, наприклад в стилі R'n'B, при додаванні до звуку деякої частки «металу». В класиці – у жіночому вокалі в середньому (міксті) та грудному діапазоні (на mf та f). Тембрація звучання може широко варіюватися, в верхньому регістрі можливий перехід на ударний або компресований нейтрал, залежно від бажаного звуку.

Інтенсивний – вокальний режим з великою часткою «металічного» звуку, що за характером неприкритий, голосний та кричущий, аналогія оклику «Гей!». Як в класичній музиці, так і на естраді такий режим зустрічається при виконанні на forte, наприклад в рок-музиці. Забарвлення звуку майже не змінюється й з підвищенням звуковисотності виростає чутливість, голосність та характерне кричуще звучання.

Ударний також повний металічний вокальний режим, звучання якого світле, агресивне, гостре та кричуще. Створюється знову через стиснення надгортанника, як і в *стриманому* режимі, однак за умови більш голосної подачі звуку (на ff). Використовується на естраді переважно для високих звуків з великою часткою «металу», зокрема у таких стилях, як госпел, метал. У класичній музиці застосовується лише в чоловічому вокалі у верхньому регістрі. Так само, як і в *інтенсивному* режимі, тембральне

забарвлення змінюється незначно, а з підвищенням звуковисотності потужність звучання зростає. У розділі «Вокальні ефекти» К. Садолін розкриває сучасну вокальну естетику, де голосові ефекти розглядає як звуки, що не відносяться ні до мелодії, ні до тексту, а характерні лише для виконавського стилю. У кожного співака, зауважує дослідниця, ефекти будуть індивідуальними, враховуючи особисту анатомію, фізіологію, фізичну підготовку, енергетичну активність й темперамент. Таким чином, у роботі розглядаються такі голосові ефекти: розщеплення (distortion), хрип (rattle), ричання (growl), вокальний злам (vocal breaks), голос із придихом/субтон (air added to the voice), вереск/крик (screams), клацання та сиплість (hoarse attacks and creaks), вібрато (vibrato), технічне прикрашання (ornamentation technique (rapid run of notes). Вагомим додатком до цієї праці є аудіо приклади, де Кетрін Садолін відтворює вказані ефекти у різних вокально-динамічних режимах та стильових напрямах.

Наукова новизна**.** Методична праця К. Садолін «Повна вокальна техніка» деталізовано розкриває і пропонує новий методико-педагогічний підхід щодо аналізу сучасної вокальної техніки, де голосові ефекти предаставлені повним набором вокальної естетики як академічного, так і естрадного вокалу. Свідомо Садолін не розглядає естетичний бік звучання, а більше приділяє уваги динаміці, силі та експресії звуковидобування ефектів. Важливим є і термінологічний аспект назв прийомів, оскільки визначає естетику звучання бажаної голосової барви. У роботі розглядається питання і голосових регістрів з традиційної вокальної школи (грудний, змішаний/мікст та головний), до яких Кетрін Садолін додала ще два регістри – суб-регістр (дуже низький, в якому виконується гроул) і флейтовий регістр (для вокальних флажолетів). Свідомо К. Садолін не торкається принципових відмінностей академістів та естрадників, свідомо враховуючи специфіку роботи резонаторів, різні вокальні позиції (високу/академічну та мовленнєву/естрадну), можливості використання описаних голосових прийомів та ін. Вона висвітлює переважно універсальні чинники для класики й сьогодення. Як вказує Самая Т.: «Дослідження К. Садолін присвячене розкриттю творчого потенціалу, пошуку та формуванню унікального голосу вокаліста, подібно до того, як інструменталісти знаходять свій звук, свій саунд. Відзначимо, що голосові прийоми та компоненти музично-естетичного арсеналу сучасного голосу-інструменту є колористикою, своєрідним наповненням, палітрою звучання» [2, 125]. Корисними у методиці є поради щодо виконавського процесу та охорони свого музичного інструменту для вокалістів будь-якого напряму. Розділ «Швидка допомога» [3] присвячений гігієні співацького голосу, консультаційним питанням щодо студійно-концертної практики й вокально-педагогічних ситуацій. Так, авторка наголошує, що перед початком роботи з ефектами необхідно контролювати три базові принципи (відкрита глотка, використання опори та відсутність затисків щелеп й губ), враховуючи вокальний режим та забарвлення звуку. За умов дотримання вищезгаданих правил спів має бути комфортним і бажаний вокальний ефект одразу відтвориться. Красивий тембр, вільне дихання, достатня сила звуку, багатство та різноманіття інтонацій – ось чинники, що забезпечують максимально ефективну дію вокального голосу. Також К. Садолін наголошує, що опанування вокальної професійної техніки має бути усвідомленим, а не репродуктивним. З таких умов можливе тривале використання голосового ресурсу вокаліста, зумовлене ефективним диханням, рухливою майстерністю звуку, щільністю тонування та насиченості тембрації. Отже, вокальне здоров’я передбачає дотримання трьох універсальних принципів, зокрема: 1) відкрита глотка (глотка має бути відкритою, щоб уникнути затисків навколо зв’язок); 2) опора, що працює проти природного бажання діафрагми спустити все повітря, а її рух має бути впродовж усього звучання; 3) відсутність напруження губ та щелеп, оскільки це призводить до затисків голосових зв’язок. Розвивати голос, необхідно вміти правильно користуватися ним, зберігати його силу, звучність та витривалість протягом багатьох років – нагальне завдання кожного вокаліста. Звісно, працюючи над виконавською манерою, необхідно вивчати й аналізувати творчість видатних виконавців-співаків, їх виконавську техніку, однак робити це треба, враховуючи власний голосовий апарат, оцінюючи мету та завдання процесу особистого професійного розвитку. Через певні фізіологічні особливості вокаліст у процесі навчання не може об’єктивно оцінити себе, оскільки слухові уявлення щодо звучання власного голосу складаються як із зовнішніх звукових вражень, так і під впливом «внутрішнього» слуху. Отже, під час самостійних занять досить важливо

проводити слуховий аналіз «свого» голосового звучання. На думку К. Садолін, можливим це буде через формування «вокального слуху» та самоконтроль у вокалістів-початківців під час здійснення й аналізу аудіо записів власних занять. При аналізі самостійної роботи учня педагог відзначила поширену помилку – копіювання «зірок», підлаштування власного голосу під «еталон» відомого виконавця. В результаті чого може кардинально викривлятися природна тембрація голосу учня, з'явитися неестетичний горловий або носовий призвук, згущення, форсування, що ризикує сформувати затиски й обмежити вокальну техніку молодого співака. Звичайно, у вокально-методичній літературі вітчизняних науковців це питання також досліджується й звертається увага на копіювання «зірок», як результат втрачання самобутності власного голосу, однак ця специфіка складає сутність естрадного вокалу, де саунд – індивідуальна манера виконання є ключовою засадою, а в академічному вокалі головним є самі класичні твори, що виконуються еталонним, добре поставленим голосом.

Висновки. Праця К. Садолін «Повна вокальна техніка» є універсальною методичною інструкцією пошуку та формування унікального голосу вокаліста, подібно до того, як інструменталісти знаходять «свій звук». На сьогодні це завдання є досить актуальним для вокального виконавства, щоб скласти вдалу конкурентоспроможність, необхідно володіти якомога широким діапазоном технічних прийомів, а кожна «барва» голосу вимагає методичного тренування. Авторка наголошує, що при опануванні повною вокальною технікою важливо дотримуватися усіх її рекомендацій та застережень. До них належать: три базові принципи при постановці, чотири вокальних режими та ефекти, певна гігієна для голосу, а також вдосконалення професійної сучасної вокально-педагогічної лексики. Щоб підбити підсумки нагадаємо, що методична розробка К. Садолін застосовується до будь-якого музичного напряму, що і підкреслює її універсальність. На жаль, процес підготовки вокалістів у вітчизняних мистецьких закладах сьогодні не синтезує академічну традицію з сучасними акустичними вимогами для співаків. Суперечки у звукоформуванні, диханні, позиції, атаках звуку, обмеженості вокальних прийомів та використання новітніх технологій звуку й досі не стимулюють створення обґрунтованої вокально-педагогічної системи. Вирішити цю проблематику можливо через вивчення та впровадження таких методичних розробок, як «Повна вокальна техніка» Кетрін Садолін, що має певну цінність для співаків, а також педагогів, оскільки висвітлює багато важливих моментів, починаючи з основ опанування вокальною майстерністю і завершуючи практичними порадами. Слід зазначити, що Кетрін Садолін й сама співачка широкого діапазону, яка виконувала твори від класики до року. І саме через таку виконавську практику дослідниця змогла відтворити у своїй методичній праці поєднання базової академічної школи з новими голосовими ефектами на базі м'язової активності гортані, що створює нову вокальну естетику співака й розширює засоби голосової художньої виразності для сучасного вокального виконавства. Українська дослідниця й співачка Самая Т. зазначає, що універсальність цієї методики у тому, що «деякі голосові ефекти, представлені в дослідженні, можуть використовуватися як в естрадному, так і в академічному вокалі (наприклад, vibrato)» [2, 124], філірування звуку. Існують і загальні виконавські вимоги до естрадних та академічних співаків на предмет повного діапазону, вирівнювання регістрів, усталеного дихання, роботи резонаторів, дикції та артикуляції. Отже, методичний аспект питання синтезу академічного та естрадного вокалу потребує термінового вирішення, оскільки він розкриває внутрішні фахові механізми виконавської універсальності, зокрема і у напрямі «класичний кросовер».

Література

1. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство у системі музичного

мистецтва естради: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.

2. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

3. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Denmark, 2000. 255 p.

References

1. Drozhina, N. V. (2008). Vocal Performance in the system of music variety art: dis. … cand. art history: 17. 00. 03. Kharkiv [in Ukrainian].

2. Samaya, T. V. (2019). The Variety Vocal Art: Ukrainian context. Kyiv [in Ukrainian].

3. Sadolin C. (2000). Complete Vocal Technique. [in Danish].

Стаття надійшла до редакції 29.12.2021
Отримано після доопрацювання 18.01.2022
Прийнято до друку 20.01.2022

УДК 786 (477.84) (091)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257683.

Цитування:
Спольська О. В., Прийдун С. В., Древніцький Ю. Р. Роль представниць родини Крихів у фортепіанному мистецтві Тернопілля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 180-185.

Spolska O., Pryidun S., Drevnitskyi Y. (2022). The role of representatives of the Krykh family in the piano art of Ternopil. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 180-185 [in Ukrainian].

Спольська Олена Володимирівна,
провідний фахівець ректорату
Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2397-2035
olenadovbush84@gmail.com
Прийдун Степан Васильович,
кандидат історичних наук,
викладач кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1047-312X
pryidun@tnpu.edu.ua
Древніцький Юрій Романович,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри філософії та суспільних наук
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9257-4535

РОЛЬ ПРЕДСТАВНИЦЬ РОДИНИ КРИХІВ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ТЕРНОПІЛЛЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із висвітленням постатей піаністок-виконавиць і педагогів родини Крих як представниць традицій львівської фортепіанної школи, їх ролі у становленні фахового фортепіанного виконавства на Тернопіллі. **Методологія дослідження** полягає у використанні історико-компаративного та персоналістичного підходів. Це дозволяє системно висвітлити постаті Ірини Крих (Любчак), сестер Марії та Лідії Крих як піаністок-виконавиць та педагогів, пов'язаних із Тернопіллям. **Наукова новизна.** Увагу зосереджено на ролі І. Крих як представниці львівської фортепіанної школи у започаткуванні класу фортепіано при філії Вищого музичного інституту М. Лисенка у Тернополі (1928), на значенні її виконавської та педагогічної діяльності у формуванні традицій фортепіанного виконавства у край. Прослідковано, що визначальні риси піанізму і фортепіанної педагогіки І. Крих як представниці «давніх традицій львівської піаністики» (за Н. Кашкадамовою): охоплення різностильового репертуару, популяризація українського фортепіанного репертуару, захопленість ансамблевим виконавством та ін., знайшли продовження і трансформацію у поколіннях учнів І. Крих, насамперед у виконавській та педагогічній діяльності Марії і Лідії Крих, у діяльності наступних поколінь їх вихованців. Наведені короткі характеристики фортепіанного виконавського стилю, педагогічних підходів Ірини Крих (Любчак), Марії Крих (Угляр) і Лідії Крих, які передавалися у прямий спосіб (через навчання) чи опосередкований (через майстер-класи, концерти, консультації, лекції тощо) на різних рівнях музичної освіти на Тернопіллі від початкової – до вищої. Виокремлено постаті піаністів-вихованців, пов'язаних із Тернопіллям, які продовжили навчання у Л. Крих. Висвітлено постать О. Рапіти як представниці ще однієї музичної династії Рапіт-Драганів, пов'язаної із Тернополем, її вихованця В. Валентієва. **Висновки.** Простежено наступність та плідність виконавських традицій львівської фортепіанної школи, закладених на початку XX століття, підкреслено вагоме місце представників музичної династії Крих у музичній культурі Тернопілля, Львова.

***Ключові слова*:** музична культура Західної України, XX – перша чверть XXI ст., фортепіанне виконавство, фортепіанні школи, піаністи-виконавці та педагоги Львова та Тернопілля.

***Spolska Olena**, leading specialist of the university administration, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, graduate student of the National Academy of Culture and Arts Management;* ***Pryidun Stepan**, Ph.D. (History), Lecturer, Department of World History and Religious Study Ternopil Volodymyr*

©Спольська О. В., 2022
©Прийдун С.В., 2022
©Древніцький Ю.Р., 2022

Hnatiuk National Pedagogical University; ***Drevnitskyi Yuriy,*** *Ph.D. (History), Associate Professor, Department of Philosophy and Social Sciences Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

The role of representatives of the Krykh family in the piano art of Ternopil

The purpose of the article. The research is connected with the coverage of the figures of pianists-performers and teachers of the Krykh family as representatives of the traditions of the Lviv piano school, their role in the formation of professional piano performance in Ternopil. **The research methodology** is to use historical-comparative and personalistic approaches. This allows us to systematically highlight the figures of Iryna Krykh (Lyubchak), sisters Maria and Lydia Krykh as pianist-performers and teachers connected with Ternopil. **Scientific novelty.** Attention is focused on the role of I. Krykh as a representative of the Lviv Piano School in establishing a piano class at the branch of the Higher Music Institute M. Lysenko in Ternopil (1928), on the importance of her performing and pedagogical activities in forming traditions of piano performance in the region. It is traced that the defining features of pianism and piano pedagogy I. Krykh as representatives of «ancient traditions of Lviv pianism» (according to N. Kashkadamova): coverage of diverse repertoire, popularization of Ukrainian piano repertoire, enthusiasm for ensemble performance, etc. I. Krykh, first of all - in the performing and pedagogical activity of Maria and Lydia Krykh, in the activity of the next generations of their pupils. Brief characteristics of piano performance style, pedagogical approaches of Iryna Krykh (Lyubchak), Maria Krykh (Uglyar), and Lydia Krykh, which were transmitted directly (through training) or indirectly (through master classes, concerts, consultations, lectures, etc.) at various levels of music education in Ternopil: from primary to higher. The figures of pianists-pupils connected with Ternopil, who continued their studies in L. Krykh, are singled out. The figure of O. Rapita as a representative of another musical dynasty of Rapit-Dragans, connected with Ternopil, its pupil V. Valentiev is highlighted. **Conclusions.** The continuity and fruitfulness of the performing traditions of the Lviv piano school, founded at the beginning of the XX century, are traced, to the important place of the representatives of the musical dynasty Krykh in the musical culture of Ternopil, Lviv is emphasized.

Key words: musical culture of Western Ukraine, XX – first quarter of XXI century, piano performance, piano schools, pianists-performers and teachers of Lviv and Ternopil.

.

Актуальність теми дослідження**.** Становлення фортепіанного виконавства на Тернопіллі впродовж кінця XIX – першої третини XX ст. відбувалося шляхом розмежування аматорського та фахового виконавства (Л. Корній, Л. Кияновська, М. Черепанин [11] та ін.), становлення української фортепіанної культури у контексті залучення європейського досвіду (Н. Кашкадамова [6]). Так, Н. Кашкадамова [5] визначає основні персоналії, котрі сформували виконавські та педагогічні характеристики львівської фортепіанної школи, зокрема: Ф.-К. Моцарт (т.зв. «львівський Моцарт»), К. Мікулі (учень Ф. Шопена), В. Курц (педагог В. Барвінського), які заклали основні методичні засади львівської школи. Численні покоління їх вихованців, представників наступних етапів розвитку фортепіанної культури Львова зберігали і трансформували традиції львівської школи, реагуючи на новітній фортепіанний репертуар, нові методики викладання, нові можливості спілкування із слухацькою аудиторією тощо.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми музичної культури Галичини, Західної України загалом представлені у дослідженнях М. Загайкевич, Н. Кашкадамової [5–6], Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Мазепи [9], М. Черепанина [11] та інших. Цінними є розвідки музикологів різних поколінь, серед них: В. Барвінський, М. Білинська, Ю. Булка, В. Витвицький, С. Грица, Б. Кудрик, З. Лисько, Т. Молчанова, С. Павлишин, Л. Ханик, М. Черепанин, Л. Шевчук-Назар, З. Штундер та інші. Важливим історіографічним джерелом є сучасні видання музично-критичної спадщини В. Витвицького і С. Людкевича [8].

Відповідно до проблематики дослідження визначальними є сучасні історико-культурологічні та музикознавчі праці, пов'язані з історією та теорією фортепіанного виконавства (Н. Гуральник, В. Клин, О. Козаренко, Є. Куришев, З. Лабанців-Попко [7], К. Шамаєва, В. Шульгіна та ін.). Джерелознавчою базою нашої розвідки є також архівні фонди Тернополя та Львова, узагальнюючі дослідження П. Медведика [10], монографічні праці, присвячені постатям відомих піаністів-представників Львівської фортепіанної школи, зокрема І. Крих [4], Я. Матюхи та ін.

Метою публікації є висвітлення постатей піаністок-виконавиць і педагогів родини Крих як представниць традицій львівської фортепіанної школи, їх ролі у становленні фахового фортепіанного виконавства на Тернопіллі.

Виклад основного матеріалу. Яскравим прикладом традицій львівської виконавської школи можуть слугувати представники родини Крихів, яку С. Павлишин справедливо назвала «найстарішою музичною династією», котра відзначилася «не тільки мистецькою діяльністю, а також широкою громадсько-політичною» [4; 5]. Власне, з цією родиною

пов'язані початки фахової музичної освіти в Тернополі із відкриттям у 1928 році у філії Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (далі – ВМІЛ) [1; 2; 3]. Першою директоркою філії (з ініціативи В. Барвінського) та викладачем гри на фортепіано і стала відома виконавиця та педагог Ірина Любчак-Крих, згодом професор Львівської консерваторії [4]. До викладання фортепіано залучалися також І. Сулима-Мисюк, С. Трояк-Дзядів, І. Миколаєвич-Маркевич та ін. [1; 2; 3]. Завдяки їм фортепіанна музика звучала в традиційних Шевченківських концертах, на патріотичних заходах, на концертах, присвячених європейським композиторам тощо [1; 11].

Підкреслимо, що І. Крих успішно поєднувала адміністративні обов'язки із викладанням фортепіано та музично-теоретичних дисциплін, із значною культурно-просвітницькою діяльністю, оскільки її дует із чоловіком скрипалем Ю. Крихом відіграв помітну роль у музичному житті Галичини 30–50-х рр. ХХ ст. [1; 11]. З приватного інтерв'ю його внучки, концертуючої скрипальки і педагога Наталії Цайтц-Райтель (Мюнхен, Німеччина) довідуємося про спогади самого Ю. Криха про концерти, у яких «грав під керівництвом С. Рахманінова, А. Тосканіні та про гру скрипалів Крейслера, Я. Хейфеца, В.Пржигоди, І. Менухіна та інших корифеїв музики». Згадується і про теплі відносини Ю. Криха з Д. Ойстрахом [4].

Відомо, що схвальними рецензіями відгукнулася критика на виступ дуету Крихів в ювілейному концерті «Тернопільського Бояна», присвяченому 30-літтю від дня його заснування (1931 р.), у концерті на честь митрополита Андрея Шептицького та інших мистецьких акціях [8, 526]. Цінною є рецензія Н. Нижанківського на концерт, що відбувся 14. 04. 1936 р.: «Ще кілька слів про виконавця при фортеп'янні п. Ірину Любчак-Крихову… Показати технічну рівнорядність, розуміння інтенції соліста, уміння погодити індивідуальність соліста з ідеєю твору і при цьому самому звернути на себе увагу як на піаніста – це не легко, і у нас нечасто» [4, 75]. В. Барвінський висловив піаністці І. Крих «окремі слова признання» у відгуку на концерт 23. 04. 1939 р. у малій залі Музичного Товариства ім. М. Лисенка [4, 112].

Як солістка І. Крих виступила 6. 11. 1938 р. у добродійному концерті, присвяченому 25-й річниці смерті М. Лисенка, де виконала ІІ-у Українську рапсодію композитора. І. Крих грала в ансамблі й з іншими інструменталістами, зокрема з гастролюючою віолончелісткою Христею Колессою, у 1939 р. супроводжувала виступи солістів у ювілейному концерті Музичного Товариства та ВМІ ім. М. Лисенка в Тернополі з нагоди 10-ліття його існування [4; 7; 11].

Відомо, що І. Любчак-Крих отримала ґрунтовну фортепіанну освіту: у 10-літньому віці вступила до Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в клас О. Ясеницької-Волошин, продовжила навчання у М. Домбровського у Львівському Музичному Інституті (1926–1929), у 1930–1932 рр. вдосконалювала піаністичну майстерність на концертному курсі ВМІЛ у В. Барвінського. Впродовж 1932–1934 рр. відвідувала майстер-класи Е. Штоєрмана, видатного піаніста-педагога з Відня, учня В. Курца. Це дає право вважати її яскравою представницею львівської фортепіанної школи [4; 5; 7].

Впродовж 1928–1939 рр., як зазначалося вище, І. Крих викладала у Тернопільській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а з 1939 р. продовжувала викладацьку працю уже в реорганізованій Тернопільській державній музичній школі. У 1944 р. І. Крих отримала запрошення на роботу до Львова від свого колишнього вчителя, тоді директора Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка В. Барвінського, була доцентом (1946–1956), професором (1956–1970), деканом фортепіанного факультету Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка. Працюючи в консерваторії, вона продовжувала концертувати в дуеті з Ю. Крихом, у складі інших камерних ансамблів, виконувала сольні програми [4; 5; 7].

Чимало учнів І. Крих продовжили її школу. Серед них – І. Балух, О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецька, І. Сіялова, Б. Фільц, А. Звонко, М. Булка, Я. Матюха, Н. Бабинець [4; 5; 7].

Вшановуючи пам'ять першого директора І. Крих, педагоги музичної школи № 1 м. Тернополя, яка носить сьогодні ім'я В. Барвінського, створили «Світлицю І. Крих», яка містить цікаві експонати, пов'язані з творчою родиною, висвітлені близькі творчі стосунки родини з В. Барвінським, який долучався і до музичного виховання доньок Крихів. У закладі діє також світлиця Василя Барвінського (опікується І. М. Одобецька – викладач, організатор обласного конкурсу піаністів імені В. Барвінського та конкурсу для юних піаністів на честь І. Крих, програма якого включає два твори – поліфонічний і

українського композитора) [2; 3].

Музичну династію Крихів продовжили їх дочки Марія Крих (1934, Тернопіль – 2020, Львів), Лідія Крих (1938 р. н., Тернопіль) – провідні фортепіанні педагоги Львова, професори Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, музикантами стали також дочки Л. Крих і Ю. Цайтца [4; 5; 7].

Коротко окреслимо постаті Марини і Лідії Крих як музикантів-педагогів, що продовжили фортепіанну школу І. Крих, оскільки саме родинне середовище, перші кроки у фортепіанній грі під проводом матері і визначили їх фортепіанне майбутнє.

М. Крих навчалася у Музичній школі-десятилітці у В. Барвінського, І. Негребецької, Л. Голембо, закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (ЛДК) у класі професора О. Ейдельмана. У 1957 р. М. Крих стала лауреатом національного конкурсу піаністів, розпочала активну концертну діяльність в Україні та за її межами. У 1957 р. М. Крих почала педагогічну діяльність у консерваторії як асистент професора О. Ейдельмана, з 1977 р. – очолила одну з кафедр спеціального фортепіано ЛДК ім. М. Лисенка, професор (1996).

Як заслужений діяч мистецтв України (1994) вона відома своїми сольними програмами, виступами у симфонічних концертах, у складі камерних ансамблів із О. Деркач, В. Третяковим, Л. Шутко, із співаками Б. Хідченко, Л. Магун, співпрацею з львівським «Театром одного актора» як сценарист і виконавець. У 1994–1995 рр. вона була професором-консультантом в музичній школі Таунус (Ешборн, Німеччина) [4; 5; 7].

Серед числа учнів М. Крих – лауреати міжнародних та національних конкурсів піаністів Г. Блажкевич, І. Пижик, Е. Чуприк (заслужена артистка України, одна з провідних солістів-піаністів України), Ж. Микитка, А. Касік, Н. Гулевич, О. Рудницький та ін. Її колишні студенти (Г. Блажкевич та ін.) згадають про риси піанізму М. Крих: «Тепла, натхненна гра піаністки особливо проявлялась у шопенівському репертуарі… Зокрема, пластичністю фразування та щирістю інтонування (враз із значною віртуозною свободою) виділялася серед низки виконань її незабутня інтерпретація *f-moll*-ного концерту» [7, 155]. Подібно до старшої сестри, шлях Л. Крих у мистецтві «…був немов заздалегідь визначений долею: я виросла і була вихована у родині музикантів, які чимало зробили для української музичної культури, їх мистецькі досягнення були тісно пов'язані з формуванням музичного професіоналізму у Західному регіоні України… домашні концерти, музикування, заняття, вправи – все це зумовило формування мого світогляду, відношення до життя, до музичного мистецтва» [4, 44].

Отримавши основи фортепіанної гри у матері, Л.Крих здобула музичну освіту у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці (1946–1957 рр.), де навчалася в класах О. Бережницької і Л. Ґолємбо, далі – у Львівській державній консерваторії (ЛДК) ім. М. Лисенка у класі О. Ейдельмана. Після її закінчення у 1962 р., Л. Крих розпочала свою педагогічну діяльність у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці, у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (як доцент, з 1997 р. – як професор кафедри).

Продовжуючи родинні традиції сольного та ансамблевого виконавства, Л. Крих багато виступала в складі фортепіанного тріо з Л. Цьокан-Савицькою (скрипка) та Р. Залєською (віолончель). Виступи тріо впродовж 16-ти років були невід'ємною складовою концертного життя Львова. В репертуарі тріо налічувалося понад 40 творів різних стилів – від класики до сучасності, особливе місце займали зразки української музики: В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Р. Сімовича, О. Криволап та ін. [7, 162].

Серед вихованців Л. Крих – понад 10 лауреатів Міжнародних та регіональних конкурсів, зокрема О. Рапіта, Г. Климків, О. Дражниця, М. Цмоць, В. Павленко, М. Драган, А. Драган, В. Гумницький, які неодноразово виступали з симфонічним оркестром Львівської філармонії. Нами записано інтерв'ю з викладачем Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької – Оксаною Григорівною Лисак (Підперигорою), яка поділилася своїми спогадами про роки навчання, особисте знайомство з І. Крих, особливості педагогіки і методики Л. Крих, котра зазначала: «У своїй роботі педагога я завжди намагалась досягти синтезу того, що я сприйняла від мами з деякими прийомами і методами моїх інших вчителів» [7, 162–163].

У рамках публікації коротко представимо постать Оксани Рапіти (1964 р.н., Тернопіль), представниці родини Рапіт – музичної династії Тернополя. О. Рапіта навчалася у Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької у Лесі Корній (випускниці Львівської державної

консерваторії), впродовж 1983–1988 рр. – в класі Л. Крих, після завершення – в аспірантурі Інституту ім. Гнєсіних в Москві (сьогодні – Російська академія музики) у О. Александрова (свого часу – викладача Київської консерваторії).

Від 1991 р. О. Рапіта розпочала педагогічну діяльність у Львівській консерваторії, поєднуючи її з сольною, ансамблевою концертною діяльністю як лауреат низки міжнародних конкурсів. Її репертуар включає великий обшир фортепіанної музики: від класики – до прем'єрних виконань творів сучасних митців, зокрема і українських композиторів В. Флиса, А. Рудницького, Г. Гаврилець, Л. Сидоренко, Ю. Кофлера та ін. [7, 190–192].

Продовжуючи традиції своїх педагогів, О. Рапіта виступала в дуеті з О. Андрейко (скрипка) в театрі-студії «Доля», а від 1995 р. був створений фортепіанний дует з М. Драганом, який готує різнопланові концертні програми, презентуючи їх у залах Львова, Тернополя, інших міст України, у форматі телезаписів та ін. Тернополяни пам'ятають також її дуети з М. Скориком, які презентували авторські переклади для 2-х фортепіано, численні концерти із творів В. Барвінського та інших українських композиторів. Родинну піаністичну традицію продовжив її син Андрій Драган, який успішно концертує в Україні та за її межами.

Серед вихованців О. Рапіти – уродженець м. Тернополя В. Валентієв (теж студент Лесі Корній), який продовжив музичну кар'єру за кордоном України і мав змогу збагатити свою «львівську школу» новими методичними прийомами, інтерпретаціями та ін.

Наукова новизна статті. Прослідковано, що визначальні риси піанізму і фортепіанної педагогіки І. Крих як представниці «давніх традицій львівської піаністики» (за Н. Кашкадамовою), притаманні їй охоплення різностильового репертуару, популяризація українського фортепіанного репертуару, захопленість ансамблевим виконавством та ін. знайшли продовження і трансформацію у поколіннях учнів І. Крих, насамперед – у виконавській та педагогічній діяльності Марини і Лідії Крих, поколіннях їх вихованців.

Висновки. Можемо узагальнити, що кращі виконавські та педагогічні традиції, закладені представницями славної музичної династії Крихів, стали прикладом для поколінь піаністів Тернопілля у прямий (через навчання) чи опосередкований (через майстер-класи, концерти, консультації, лекції тощо) спосіб, на різних рівнях музичної освіти на Тернопіллі: від початкової – до вищої, зокрема, Тернопільського фахового мистецького коледжу ім. С. Крушельницької, Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Отже, можемо простежити наступність та плідність виконавських традицій краю, закладених на початку ХХ століття, про вагоме місце представників музичної культури Тернопілля у загальноукраїнському контексті.

Література

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ. Тернопіль: Джура, 2003. 389 с.

2. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця XIX – початку XX століття // Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.

3. Гринчук І., Спольська О.В. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект // «Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі»: науковий журнал. № 5. 2020. С.24–31.

4. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів: Ліга-Прес, 2005. 108 с.

5. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.

6. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси, 2017. 616 с.

7. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів: Українознавча наукова бібліотека НТШ. 2008. 223 с.

8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / Упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт. 2000. 816 с.

9. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів: В-во СПОЛОМ, 2003. 288 с.

10. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / П. Медведик // Записки НТШ Т. CCXXVI. Праці музикознавчої комісії. Львів : НТШ, 1993. С. 370 – 455.

11. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.): Монографія / М. Черепанин. К.: Вежа, 1997. 328 с.

References

1. Boitsun, L. (2003). Ternopil over the years. Ternopil: Dzhura. [in Ukrainan].

2. Hrynchuk, I., Spolska, O. (2019). Famous pianists-performers and educators in the musical

culture of Ternopil at the end of XIX – beginning of XX century. Music and education: experience and innovative ways of development:. Vinnytsia: TOV «Tvory», pp. 58 – 63. [in Ukrainan].

3. Hrynchuk, I., Spolska, O. (2020). Domestic performing schools: regional aspect. «Musical art in educational discourse»: scientific journal. № 5. 2020. pp. 24 – 31. [in Ukrainan].

4. Irina Krych – personality, musician, teacher. Memoirs. Lviv: Liha-Pres, 2005. 108 p. [in Ukrainan].

5. Kashkadamova, N. (2001). Piano Art in Lviv: Articles. Reviews. Materials. Ternopil: SMP «Aston». 400 p. [in Ukrainan].

6. Kashkadamova, N. (2017). Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical Essays. Lviv, 616 p. [in Ukrainan].

7. Labantsiv-Popko, Z. (2008). One hundred pianists of Galicia. Lviv: Ukrainoznavcha naukova biblioteka NTSh. 223 p. [in Ukrainan].

8. Liudkevych, S. (2000). Research, articles, reviews, speeches. T. 2. / Upor. Z. Shtunder. L'viv: Dyvosvit. 816 p. [in Ukrainan].

9. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). The path to the Academy of Music in Lviv. U 2-kh tomakh. Tom 1. L'viv: V-vo SPOLOM. 288 p. [in Ukrainan].

10. Medvedyk, P. (1993). Figures for the Ukrainian Musical Culture (Materials to the Bio-Bibliographic Dictionaryю Zapysky NTSH T. CCXXVI. Pratsi muzykoznavchoyi komisiyi. L′viv : NTSH, pp. 370 – 455. [in Ukrainan].

11. Cherepanyn, M.V. (1997). Musical Culture of Galicia (second half of XIX – first half of XX century. K.: Vezha. 328 p. [in Ukrainan].

Стаття надійшла до редакції 13.12.2021
Отримано після доопрацювання 22.01.2022
Прийнято до друку 28.01.2022

УДК 787.1.087.1
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257718.

Цитування:
Ліу Бей. Концерт Й. Брамса для скрипки й оркестру у втіленні ідей протонеокласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 186-190.

Liu Bay. (2022). Concert of J. Brahms for violin and orchestra in the embodiment of the ideas of protoneoclassicism. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 186-190 [in Ukrainian].

Ліу Бей,
аспірантка Одеської національної музичної академії імені А.В. Неждановой
ORCID: http://orcid.org/0000-0003-3203-2907
429634209@qq.com

КОНЦЕРТ Й. БРАМСА ДЛЯ СКРИПКИ Й ОРКЕСТРУ У ВТІЛЕННІ ІДЕЙ ПРОТОНЕОКЛАСИЦИЗМУ

Мета роботи – дослідження стильового явища протонеокласицизму у постромантичному мистецтві останньої третини XIX сторіччя і розпізнавання тих стильових прикмет у скрипковому Концерті Й. Брамса. **Методологічна основа** роботи – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що виходить із сакральної єдності музики й слова, народжуючи історично-компаративний, герменевтичний, бібліографічний методи дослідження, що викладено у працях О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко та ін. **Наукова новизна** роботи зумовлена оригінальністю постановки проблеми протонеокласицизму відносно мистецтва постромантичної доби, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю у вказаному стильовому ракурсі розглянуто скрипковий Концерт Й. Брамса. **Висновки.** Барокові запозичення, природні для романтизму, наповнюються надособистісним ліризмом і поліфонізованою фактурою у постромантичному просторі другої половини XIX сторіччя, провокуючи жанрове вирішення частин циклу і відмежування від драматизму й розробленості у сонатних показниках композиції, що солідаризує із ранньоконцертними формами, затребуваними у неокласицизмі минулого віку. Ці риси трактування концерту знаходимо в аналізованому творі Й. Брамса, які термінологічно виділяємо як протонеокласицизм Й. Брамса.

Ключові слова: протонеокласицизм Й. Брамса, неокласицизм XX сторіччя, бідермаєр, романтизм, стиль в музиці.

Liu Bay, *The Graduate student, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*

Concert of J. Brahms for violin and orchestra in the embodiment of the ideas of protoneoclassicism

The purpose of the article is to study the stylistic phenomenon of proto-neoclassicism in the post-romantic art of the last third of the XIX century and to recognize those stylistic features in the Brahms Violin Concerto. **The methodological basis** of the work is the intonation approach of B. Asafyev's school in Ukraine, which proceeds from the sacred unity of music and words, giving birth to historical-comparative, hermeneutic, bibliographic research methods, presented in the works of O. Markova, O. Muravska, O. Roschenko. etc. **The scientific novelty** of the work is due to the originality of the problem of proto-neoclassicism in the art of the post-Romantic era, as well as the fact that for the first time in the musicology of Ukraine and China in this stylistic perspective considered Violin Concerto J. Brahms. **Conclusions.** Baroque borrowings, natural for Romanticism, are filled with superpersonal lyricism and polyphonic texture in the post-romantic space of the second half of the nineteenth century, provoking the genre solution of parts of the cycle and separation from drama and elaboration in sonata indicators of composition. These features of the interpretation of the concert can be found in the analyzed work of J. Brahms, which we terminologically distinguish as the proto-neoclassicism of J. Brahms.

Key words: J. Brahms' proto-neoclassicism, twentieth-century neoclassicism, Biedermeier, romanticism, style in music

Актуальність теми дослідження визначена незмінною затребуваністю спадщини Й. Брамса виконавцями і слухачами, причому, у розрахунку на *актуальне* інтонування тих творів (див. «актуальне інтонування» у Т. Вєркіної [3]), що відповідає сьогоденним мистецьким запитам. Поставангардна ігрова настанова у творчості надає контактності із здобутками Й. Брамса, який свідомо спирався на поєднання принципово різних стильових пластів, що йшли від церковного поліфонізму Й.С. Баха, Л. Бетховена центрального періоду

©Ліу Бей, 2022

творчості і вишуканого романтизму Р. Шумана. Ця сторона творчої позиції митця відома й неодноразово підкреслювалася в дослідженнях [2]. Однак аналогія до неокласицизму в методі Й. Брамса не охоплювалася в характеристиках спадщини майстра.

Мета дослідження – виділення стильового явища протонеокласицизму у постромантичному мистецтві останньої третини XIX сторіччя і розпізнавання тих стильових прикмет у скрипковому Концерті Й. Брамса.

Виклад основного матеріалу. Неокласицизм в музиці у XX сторіччі став одним із найбільш впливових мистецьких напрямів, наслідувавши і розширивши стильову еклектику, притаманну символізму як найбільш могутньому втіленню ідей модерну і модернізму. Стрижневим утворенням названих напрямків було поєднання різноспрямованих у змістовному і структурному вираженні стильових показників, що, у свою чергу, готувалося бідермаєром (простота, одухотворена посиланням на високі мистецькі і культурно-віросповідальні зразки) і так званим «помірним романтизмом», в якому саме романтичні компоненти виразності поєднувалися із класицистськими смислово-структурними надбаннями.

Орієнтир І. Брамса на здобутки Й.С. Баха, Л. Бетховена центрального періоду і Р. Шумана, інших авторів настільки ж стильово несумісних у виражальних засобах, відповідали спрямуванням постромантичної епохи. В ній на рівних діяли такі значущі стильові лінії як романтизм (в різновидах «несамовитого», «пізнього» і «помірного» – вагнеріанців і «брамінів»), реалізм-веризм (останній започаткований був у 1840-і – 1850-ті роки в літературі, в музиці риси цього напряму проглядаються в «Ріголетто» і «Травіаті» Дж. Верді, в інструменталізмі С. Рахманінова [1, 260-261], символізм (декларований англійськими прерафаелітами у 1848 р. і розгорнутий у французькій поезії 1870-х, у музиці – в образності й драматургії Р. Вагнера).

Й. Брамс відмежовувався від вагнеріанства-лістіанства з їх культом стильового індивідуалізму, наслідував від Й. Баха довір'я до «майстерності», яку розумів як здатність працювати у різних стильових принципах і типологічних вимірах, підкреслюючи суміщення таких принципово різних стильових засад, що йшли від віденського класицизму й досягнень бідермаєра й романтизму. Звідси – принциповий інтерес до провідних у мистецтві національних здобутків («Угорські танці» як частка «німецької еклектики» вираження, на відміну від угорських рапсодій Ліста, усвідомлюваних в емблематизації угорської національної самозначущості), у тому числі, ті полонізми, які не прийнято підкреслювати в палітрі композитора, хоча вони щедро розкидані в музиці Майстра, у тому числі у аналізованому скрипковому Концерті.

Головна ідея творчості Й. Брамса – суміщення різностильових початків високої музики, що спирається на зразки бахівської церковності, драматизму Бетховена центрального періоду, і спрямована до всеохоплюючої романтичної мелодійності. Такого роду поєднання стильових засад ніби передбачає складеність різностильових доданків в неокласицизмі XX сторіччі, що й відмічаємо з допомогою терміну *протонеокласицизм* Й. Брамса.

Скрипковий Концерт D-dur op. 77 (1878) написаний в тональності, висотне положення якої від Піфагора пов'язується із ознаками славильності, складає одну із базисних тональностей творів віденських класиків. І частина Концерту – Allegro non troppo – написана в розмірі на ¾, насичена мелодійно розгорнутими темами (головна і побічна партії), що привносить певний вальсовий колорит у звучання музики. М'який танцювальний рух доповнений «задирливою» заключною партією (2-а тема у викладенні тем в першій експозиції, т. 78), в якій впізнавані риси мазурки-полонезу (генетично це один і той же танець).

Сукупне вирішення композиції Allegro non troppo – концертне Allegro з подвійною *віденською* експозицією першої фази сонатної форми, позбавленої жанрового контрасту тем (вальсовість головної й побічної, остання з'являється у другій експозиції від т. 206, названа заключна партія з рисами мазурки входить у коло танцювального руху основних тем). Перша експозиція, показуючи фактурно-мелодично контрастні, але зовсім не конфліктні головну і заключну, відзначена розробковим показом матеріалу обох тем (див. діалогічне співвіднесення відповідних мотивів у скрипки-соло і оркестру в тт. 90-102). І це підкреслене вступом соліста саме в середині першої експозиції (від т. 90).

Перша вихідна тема, вона ж головна партія сонатної структури першого Allegro, мелодійно широким унісонним ходом за

тонами тонічного тризвуку нагадує знамениту Сонату B-dur KV 570 (№ 18) В. Моцарта (а ці тональності споріднені тональним планом Кантати фіналу Дев'ятої симфонії № 9 Л. Бетховена), але тонічний комплекс у Брамса «підсвічений» колоритом «тоніки з секстою», яка широко практикувалася у пізньоромантичній музиці (від Сонати h-moll для фортепіано Ф. Ліста, див. гімнічну побічну партію в ній до початку симфонії-кантати «Пісня про землю» Г. Малера), зіставленням мажорних тонік в D (тт. 1-8), C (тт. 9-13), що дає ефект збільшеного ладу.

І тільки в цьому ладогармонічному наповненні теми впізнаємо те поєднання «моцартіанства» й «лістіанства», що пророкує неокласичні «накладення» в музиці XX сторіччя. Те ж саме стосується архітектонічних ознак – намічена розробковість в кінці першої експозиції (тт. 90-136) стає ніби темою для розробки як такої (тт. 271-377), оскільки показані ті ж складові, головної і заключної партій, на які «накладається» тема «передзвону» (див. у соліста від т. 311, від т. 330 у оркестра). Тобто у підсумку маємо варіацію на розробковий розділ першої експозиції, а не розробку як таку.

Чергування показів першої теми, головної партії у сонатних відносинах, із темами другою і третьою, що виконують функції заключної і побічної у сонатних відносинах з подвійною концертною експозицією, а також з контрапуктуючою темою до мотивів головної і побічної в розробці, особливо проведення головної партії, окрім її явлення у репризі (від т. 378), у коді (від т. 464), – вказують на виражені риси *рондальної* будови Allegro. А якщо врахувати те, що усі теми І частини Концерту мають ознаку похідності від початкової (див. акордовий виклад заключної партії і хід за тонами тризвуку у побічній, що наслідують «розкладений акорд» вихідної структури), то мова йде про ознаки *старовинного* рондо музики бароко, із «стертими» межами між рефреном і тих, що виконують функції епізодів.

Перша частина Концерту явно превалює в будові циклу, займаючи трохи більше половини звучання усіх трьох частин. Майже всі теми проходять в партії соліста (виняток – перша експозиція без побічної, що проходить в оркестрі), задіяність оркестрової гри мінімальна, тільки початок розробки віддзеркалює розподіл оркестрового подання тем (головної і мотивів заключної) у першій експозиції, а надалі і до кінця сольна гра домінує, підкреслюючи *облігатність* партії соліста.

Завершенням коди стає кадансуюча побудова тт. 495-508, в якій на тонічній гармонії аж до 502 т. на третій долі йде субдомінантовий квартсекстакорд, тобто подане «зрощення» тонічного акорду з субдомінантою і медіантою, яке в мелодичному розкладі демонструється поєднанням тоніка і медіанти у вигляді «тоніки з секстою».

Друга частина Концерту Adagio, F-dur йде від початкової теми, що також, як і теми І частини, спирається на хід по тонам тризвуку, а характерна за ритмікою «ігрова» [9] фігура (восьма і дві шістнадцятих) сполучає її з контрапунктом епізоду в розробці Allegro. Вказаний мотив розгортається у середньому розділі (від т. 52, A-dur – fis-moll) тричастинної репризної форми, в якій визначається контрастно-поліфонічна фактура. Викладення основної теми Adagio доручене соло дерев'яних духових інструментів (гобой, флейта), асоційованих з пасторальним колоритом звучання.

При цьому оркестрові голоси активно подають мелодизовані ходи, зазначаючи настанову на контрастну поліфонію, складаючи контрастно-поліфонічний виклад. А це – відбиток принципу *канцони* в сонатно-концертних побудовах бароко, що у цілому вказує на наявність поліфонічно виконаної частини циклу і тим – нахил concerto da chiesa. Розвиваюча побудова від т. 30 відзначена вступом солюючої скрипки, яка видає мелодичне колорирування основної теми, тоді як вихідний мотив цієї теми (хід $a^3 – f^3 – c^3$) набуває самостійного виразного значення (див. проведення з імітацією у тт. 32, 35).

Тим самим, композитор повторює прийом, що виділився у першій експозиції першого Allegro: викладення основної теми в оркестрі, а розвиваюча побудова довірена скрипці. Так проявляються риси «варіації на структуру», що відзначають довіденську сонату-сюїту. Скрипкова партія набирає повноти пасажної в итонченості у центральному розділі Adagoi, а на кульмінації (тт. 71-73) мелодія ширяє на рівні четвертої октави.

Реприза (від т. 78, F-dur) показує першу тему в оркестровому викладенні, тоді як скрипка-соло продовжує фіоритурний контрапункт, що є прямим продовженням розвиваючої побудови кінця першої частини і суті звучання середнього розділу форми. Тим самим, намічається суміщення по вертикалі основної теми Adagio у оркестрі і мотивних

побудов соліста, що йдуть від фіоритур середнього розділу форми, вибудовуючи «натяк» на поєднання сонатної структури і подвійної фуги з роздільною експозицією тем (пор. з будовою Увертюри до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера).

Третя частина Концерту – Allegro giocoso, ma non troppo vivace, D-dur повертає танцювально-моторну рухливість, притаманну першому Allegro, однак цього разу на 2/4. Рондальна будова фіналу сполучена з ознаками сонатної структури, але даної в несподіваній послідовності експозиції (тт. 1-92), репризи (тт. 93-186), розвиваючого розділу (тт. 187-266), що включає репризне проведення основної партії в основній тональності (тт. 203-221), також коротку каденцію (т. 266), і коди (від т. 268) на «стретному» варіанті основної теми, головної партії в сонатних відносинах, рефрену у рондальних побудовах.

Завершальний розвиваючий розділ і кода складають єдину – третю – фазу викладення тексту фіналу, оскільки першу і другу фази розрізняємо як експозиційну і репризну. Уникаємо назвати третю фазу розробковою, оскільки розвиваючий характер викладення маємо тільки у тт. 224-266, тоді як початок третьої фази (від т. 187) відзначений повторенням розвиваючого ж розділу у репризно-тричастинному викладенні вихідної теми (пор. тт. 17-26 і 187-202). Виходячи з того, що третя фаза повторює експозиційний розклад першої теми, тільки не з початку, але з її розвиваючого фрагменту всередині першого подання тієї теми, то напрошується висновок про третю фазу як подвійну, дещо змінену репризу.

Потрібно враховувати те, що друга самостійна тема (епізод в рондальній структурі і побічна в сонатних відношеннях), тт. 57-92, фактурно надзвичайно відрізняється від першої (чого тільки варта педаль на секундових репетиціях як контрапункт до основної мелодії з ритмом пунктирного типу!), але значеннєво – танцювально-жестова рухливість – складає «продовження»-доповнення, але не опозицію першій. Відповідно, сонатні відношення у фіналі позбавлені драматичних ознак, наближаючи сукупний драматургічний вигляд його до рондально-строфічної типології, природної для музики, що виражає високу радість. А танцювальна складова в тому «потоці веселощів» – від бахіанства Бетховена: пієтистська настанова творця ДТК в її моторно-танцювальному вираженні споріднює із трактуванням християнського проповідництва Бернаром з Клерво, за переконанням Е. Уілсона-Діксона:

Ісус – майстер танцівників,
Він танцює дуже майстерно,
Він повертається вправо і вліво,
Всі повинні слідувати його вченню
[6, 149].

У результаті аналізу доходимо до висновку, що структура фіналу Концерту подає ніби в «оберненому» порядку послідовності фаз сонатних побудов, які спостерігалися у перших двох частинах твору. В останніх розвиваючий–розробковий фрагменти розміщалися в експозиційній першій фазі, демонструючи до того послідовність оркестрового викладення основних тем Allegro та Adagio і з вступом сольної гри у названих розвиваючих фрагментах. А от розвиваюча побудова в Allegro giocoso виражена у третій фазі, що відзначена рисами «другої репризи» («репризи-розвитку»).

Ці комбінаторні відносини структур I–II і III частин ускладнюють, але не знімають прямо даного у співвідношеннях будови першого Allegro та Adagio: «варіації на структуру», тобто ознака старовинного типу сонатно-концертних циклів. Щодо співвідношення гри соліста й оркестру, то у фіналі майже всі теми показані у скрипки-соло, з підтримкою оркестру чи з чергуванням показу у соліста й оркестру, але ні в якому разі не в режимі їх протиставлення чи «змагання». І це показники *облігатної* барокової форми концерту, що поставлена у співвідношення із поствіденськими структурами, зокрема, у вигляді свобідного користування віденською концертною подвійною експозицією.

Оцінюючи композиційні ознаки циклу у цілому, підкреслюємо однойменно-паралельні відносини у тонально-ладовому вирішенні: основний D-dur є однойменним до d-moll, а останній складає паралельну тональність до F-dur. Підкреслена ж масштабність I частини та стисліть викладення II та III вказує на гіпертрофію ліричного принципу мислення, показового для бідермаєра-романтизму, що породив Незакінчену симфонію Ф. Шуберта, тобто подання цілого з «вершини-витоку» кульмінаційних завоювань першої частини.

Наспівний характер тематизму першого Allegro non troppo і виражена співочість *поліфонно-канцонного* характеру у II частині, Allegro I частини з рахунковою одиницею ритму у вигляді чверті, а в Adagio II частини у вигляді восьмої-шістнадцятої, зближує ці частини циклу, протиставляючи танцювальності

фіналу. Підсумковуючи зроблений аналіз, відмічаємо:

1) притаманний Й. Брамсу інтерес до сполучення стилістично різко розмежованих пластів бахіанства, бетховеніанства і пробідермаєрівської мендельсонівської-шуманівської камерності надає його композиціям, і в тому числі, аналізованому Концерту, зв'язки як із бідермаєрівськими романтичними здобутками, так і зі старовинними сонатами-концертами;

2) жанрова основа тематизму (із зіставленнями вальсових, мазуркових, танцювально-«стрибкових» у фіналі ритмів), ознаки в будові частин композиції за принципом «варіацій на структуру», риси облігатного концерту у трактуванні співвідношень гри соліста і оркестра, нарешті, наявність поліфонічної фактури й, особливо, вирішення II частини у дусі *поліфонічної канцони* контрастно-поліфонічного викладення, тобто з ознаками *надособистісного ліризму,* – все це пов'язує конкретику Концерту Й. Брамса із ранньобароковими композиціями;

3) поєднання бідермаєрівських романтичних і барокових рис у стильовому цілому Концерта Й. Брамса підкресленою антиспрямованістю вказаних стильових засад демонструє співвіднесеність із тим «стильовим тертям», яке відзначає поєднання жорстко різноспрямованих складових неокласицизму у XX сторіччі, що дозволяє визначити стильову позицію композитора у терміні *протонеокласицизму* Й. Брамса.

Наукова новизна роботи зумовлена оригінальністю постановки проблеми протонеокласицизму відносно мистецтва постромантичної доби, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю у вказаному стильовому ракурсі розглянуто скрипковий Концерт Й. Брамса.

Висновки. Барокові запозичення, природні для романтизму, наповнюються надособистісним ліризмом і поліфонізованою фактурою у постромантичному просторі другої половини XIX сторіччя, провокуючи жанрове вирішення частин циклу і відмежування від драматизму й розробковості у сонатних показниках композиції, що солідаризує із ранньоконцертними формами, затребуваними у неокласицизмі минулого віку. Ці риси трактування концерту знаходимо в аналізованому творі Й. Брамса, які термінологічно виділяємо як протонеокласицизм Й. Брамса.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

2. Брамс Йоганес. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Йоганес_Брамс

3. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

4. Маркова Е. Н. Об актуальной коррекции смысла Первого фортепианного концерта А. Глазунова *European Journal of Arts. № 2 2020.* Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 79-86. Соавтор Андросова Д.В.

5. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.

6. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p.

7. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch, Leipzig,* 1956. S.13-58.

References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

2. Brahms Iohannes URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Йоганес_Брамс

3. Vjerkina T. (2008). Instant intonation sounding as performance problem. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

4. Markova E.N. (2020). About actual correcting the sense First piano concerto of A. Glazunov. European Journal of Arts. № 2 2020. Vienna: Premier Publishing,. P. 79-86. Joint author Androsova D.V. [in German].

5. Roshchenko E. (2004). The new mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music). Monograph. Harkov: HNURE [in Ukrainian].

6. Wilson-Dickson A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic [in English].

7. Besseler H. (1956). Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Jahrbuch, Leipzig. S.13-58 [in German].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2021
Отримано після доопрацювання 22.01.2022
Прийнято до друку 28.01.2022

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257721.

Цитування:
Погребняк Г. П. Виробництво та дистриб'юція авторського кіно в Україні як державна проблема. Частина 2. Продукування й поширення режисерських моделей авторського кіно в контексті діяльності Українського культурного фонду та Державного агентства України з питань кіно. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 191-196.

Pogrebniak G. (2022). Production and distribution of author's cinema in Ukraine as a state problem. Part 2. Production and distribution of director's models of auteur cinema in the context of the activities of the Ukrainian Cultural Foundation and the State Agency of Ukraine for Cinema. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 191-196 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-8846-4939
galina.pogrebniak@gmail.com

ВИРОБНИЦТВО ТА ДИСТРИБ'ЮЦІЯ АВТОРСЬКОГО КІНО В УКРАЇНІ ЯК ДЕРЖАВНА ПРОБЛЕМА
Частина 2. Продукування й поширення режисерських моделей авторського кіно в контексті діяльності Українського культурного фонду та Державного агентства України з питань кіно

Мета статті полягає у виявленні проблем фільмовиробництва та дистриб'юції в Україні та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену українського авторського кіно в міжкультурному просторі. **Методологія дослідження**. В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що проблема виробництва та дистриб'юції режисерських моделей авторського кіно в Україні в контексті функціонування програм державної підтримки вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст поняття «фільмовиробництво» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено та схарактеризовано творчість українських кінорежисерів-авторів, фільми яких було створено за державної підтримки; доведено доцільність використання системного методу у вивченні особливостей фільмотворчого процесу в Україні; здійснено комплексний аналіз та виявлено особливості продукування та дистриб'юції авторської фільмової продукції в Україні та за її межами. **Висновки**. Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки виробництва та дистриб'юції режисерських моделей авторських фільмів в Україні й уможливлює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

Ключові слова: український авторський кінематограф, фільмовиробництво, дистриб'юція, державна підтримка, режисер-автор.

Pogrebniak Galyna, *Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Culture and Arts Management*

Production and distribution of author's cinema in Ukraine as a state problem. Part 2. Production and distribution of director's models of auteur cinema in the context of the activities of the Ukrainian Cultural Foundation and the State Agency of Ukraine for Cinema

©Погребняк Г. П., 2022

The purpose of the article is to identify the problems of film production and distribution in Ukraine and to identify scientific guidelines that contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of Ukrainian authors' cinema in the intercultural space. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, and generalization were used in the development of the topic. In addition, analytical and systematic methods were used in their unity, which is necessary to study the art aspect of the problem. **The scientific novelty of the study** is that the problem of director's models of author's film production and distribution in Ukraine in the context of the functioning of state support programs first appeared as the subject of a special study; the content of the concepts of "film production" and "distribution" as a certain specific integrity and unity of interconnected elements is argued; the works of Ukrainian film directors-authors, whose films were created with state support, are singled out and characterized; the expediency of using the system method in studying the peculiarities of the film-making process in Ukraine is proved; a comprehensive analysis was carried out and the features of author's film production in Ukraine and abroad were identified. **Conclusions.** Acquaintance with the materials presented in the article expands the arsenal of knowledge about the specifics of director's models of author's film production and distribution in Ukraine and makes their use in training courses on the theory and history of cinema and directing.

Key words: ukrainian cinema, film production, distribution, state support, director-authors.

Актуальність теми дослідження. Реалії сучасного фільмовиробництва, зокрема й в Україні, спонукають до розмислів про посилення й утвердження статусу кіноавтора, пов’язаного із продукуванням і поширенням фільму як такого культурного продукту, котрий має продаватись на кінематографічному ринку. Оскільки витратність фільмовиробництва, участь значної кількості вузькопрофільних спеціалістів передбачає повернення вкладених коштів, статус автора поступово змістився у фінансово-виробничу сферу й перетворився на своєрідний предмет торгівлі. З огляду на сказане, в Україні актуальною залишається проблема державної підтримки виробництва авторського кіно, що як унікальний культурно-мистецький феномен є маркером цивілізованої нації.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам державної підтримки фільмовиробництва й прокату кіно, зокрема авторського, присвячено праці таких дослідників, як О. Анастасьєва, К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Д. Зубенко, П. Жессати, Л. Журавльова, А. Кедбері, Т. Клерк, А. Крисальна, О. Роднянський, Н. Самутіна, С. Слєпак, Ж. Шапрон інших. Зокрема у статті «Кому та на що дав гроші УКФ у 2019-му. Суб’єктивні висновки» О. Анастасьєва, аналізуючи заявки до Українського культурного фонду за 2018–2019 роки, вказує, що виграти державний грант на свої проєкти навіть два роки поспіль пощастило таким молодим кінорежисерам, як Марина Степанська, Вадим Ільков, Вікторія Трофименко, Михайло Маслобойщиков, Олександр та Ігор Стеколенки. При цьому О. Стеколенко 2019 року отримав одразу два державні гранти на проєкти «Місцями туман» і «Поміж тіней», тоді «як О. Тараненко виборов 2018 року грант УКФ на девелопмент повнометражного ігрового фільму «Я працюю на цвинтарі», а вже 2019 року – на його виробництво, та ще один грант на освітній короткометражний фільм «Випадковий пасажир». Прикметно й водночас дивно, що одразу на два кінопроєкти 2019 року отримав гранти і Кирило Гриша, тоді як Олександр Кірієнко був заявлений режисером на двох проєктах, як-то: «Пожежа Саніри» та «Найкращий сищик» [1].

Своєю чергою, С. Васильєв у статті «Український кінематограф сьогодні: є підстави для оптимізму» вважає, що «справжній “ренесанс” українського кіно – ще попереду, але підвалини для нього закладають уже сьогодні». Це відбувається, як толерує свою думку (з якою ми маємо сміливість не погодитись) дослідник, «не лише завдяки творчості українських кінематографістів, а і їх участі у формуванні державної політики в галузі кіно та системи підтримки кінематографу, наближених до сучасних європейських практик», що передовсім забезпечують центральні органи виконавчої влади в галузі кінематографії – Державне агентство України з питань кіно, котре понад 90% свого бюджету виділяє на виробництво національних фільмів, які обирають на конкурсній основі. Тоді як решту коштів Держкіно спрямовує на підтримку діяльності Національного центру Олександра Довженка, що є вітчизняним кіноархівом, а також проведення численних культурно-мистецьких заходів у галузі кіно, передовсім: українських міжнародних кінофестивалів, Днів українського кіно за кордоном, участі України в провідних кіноринках тощо, організацію власної діяльності [3].

Метою статті є виявлення та обґрунтування механізмів державної підтримки продукування й поширення режисерських моделей авторського кіно в Україні та за її межами.

Виклад основного матеріалу. У звіті Українського культурного фонду за 2019 рік, де, зокрема, ідеться і про підсилення потужності українського аудіовізуального сектору, слід відзначити, що серед лотів програми «Аудіовізуальне мистецтво» на особливу заслуговує підтримка фундацією проєктів лоту «Промоція національного аудіовізуального сектору», присвяченого презентації прем'єр українських фільмів на національних і міжнародних кінофестивалях та кіноринках з метою інтеграції української кіноіндустрії у світову кіномережу, а, отже, і міжнародний культурний простір. Відповідно до звіту, УКФ підтримав вісім проєктів, з яких два – промокампанії (авторський фільм М. Іллєнка «Толока» й Одеський міжнародний кінофестиваль) і шість – кінофоруми. Крім того, була надана системна підтримка мандрівному фестивалю документального кіно просто неба «Lampa.doc» (що проходить у містах з населенням менше одного мільйона мешканців), «Кіноогляду Сучасного Українського Кіна», форуму KMW CoProduction Meetings, фестивалю актуальної анімації та медіамистецтва «Linoleum»; кінофестивалю, покликаного відкривати імена молодих режисерів «Відкрита ніч» (котрий також відбувається просто неба), міжнародному кінофестивалю для дітей і підлітків «Чілдрен Кінофест». Хоча, як відомо, попри ейфорію Українського культурного фонду, Держкіно, ще до створення вказаної фундації, «упродовж багатьох років виділяло державні кошти і на фестивалі, і на представлення українських фільмів на міжнародних заходах, а останні роки надає бюджети ще й на промоцію фільмів, окремо від виділених на виробництво, адже тільки 2019 року на відповідні цілі в бюджеті Держкіно було передбачено 45 млн грн» [1]. Водночас варто звернути увагу, що одним із найбільших досягнень програми УКФ «Аудіовізуальне мистецтво» 2019 року стала, зрештою, допомога кінопроєктам на етапах девелопменту та препродакшену, що до того часу не отримували підтримку держави. Крім того, у звіті УКФ за 2019 рік підкреслено, що вказаний «сектор скористався такою можливістю для подальшого пошуку інвесторів, адже кількість заявок на фінансування препродакшену була найвищою серед програм Фонду, що підтверджує важливість для сектору підтримки цього напряму». До того ж, аналітики УКФ вказують, що «розподіл конкурсної програми і на етапи виробництва, і на галузі дозволив сформувати вичерпну ситуацію підтримки українського аудіовізуального сектору [6]. Однак, попри той факт, що в державному бюджеті для УКФ на 2019 рік було закладено 708 млн грн [2], 2020 року через скорочення фінансування за програмою аудіовізуального мистецтва й виробництва конкурсний відбір не проводили.

Варто відзначити, що діяльність УКФ часом піддається жорсткій і, водночас, конструктивній критиці, зокрема, О. Анастасьєва вважає неприпустимою практику потрапляння на оцінювання кінопроєктів до не завжди компетентних експертів, котрі би ретельно стежили за всіма конкурсами, пітчингами й принаймні дивилися українські фільми, чому в чималій мірі «сприяє» той факт, що в «Україні відсутня база всіх українських фільмів, тому не виключена можливість надавати державні кошти на фільми про одні й ті самі історичні події чи постаті». Згубною є і практика ігнорування умов УКФ щодо подачі на конкурс лише однієї заявки, у результаті чого ціла низка продюсерів хвацько обходила такий ліміт і подавала численні проєкти-заявки (число яких доходило до кількох десятків) «або від кількох своїх компаній, або від ФОПів, що були зареєстровані на них, співробітників їхніх компаній і родичів. Зокрема, деякі сценаристи були одночасно заявлені в різних проєктах 2019 року. Так, приміром, на кінопроєкті «Олесь Гончар. Записки із полону» сценаристом був С. Тримбач, який водночас виступав і як редактор проєкту «Бортнянський». З'ясовано, що С. Тримбач і П. Ар'є були заявлені як консультанти й сценаристи в проєкті «1000 снопів вітру», тоді як останній виявився сценаристом проєкту «Червона рута». Впадає в око, що до команди проєктів на етапі девелопменту – «Кінцевий бенефіціар» і «Будинок двірників» було включено В. Нагорного: в одному – у ролі консультанта-хедрайтера, в іншому – продюсера, Д. Замрій виступив сценаристом кількох проєктів, скрипт-доктором було заявлено одразу в кількох проєктах В. Громова, до команд одночасно кількох проєктів увійшли В. та Д. Капранови, тоді як О. Реку в проєкті «Місцями туман» було представлено то як продюсера в «Похибці», то як співавтора сценарію.

Не здається привабливою і та процедура оцінювання проєктів експертами УКФ, кожний з яких може бачити тільки заявки, котрі отримує безпосередньо він сам, і не може моніторити інші (не лише загалом по

конкурсу, а у власній категорії), щоби скласти загальне уявлення. Тож і виникають ситуації, «коли високі оцінки на одному конкурсі отримують проєкти зі схожими ідеями чи про одних і тих самих персон». Крім того, О. Анастасьєва слушно вказує на таку собі неувагу експертів до сайтів і сторінок заявників у соціальних мережах, що свідчать про структурованість (чи то її відсутність) їх комунікаційної стратегії, котра має оцінюватися. До того ж, з огляду на специфіку кіновиробництва, УКФ слід особливо ретельно ставитися до підписання договорів з переможцями конкурсу, щоби вони встигали реалізовувати проєкти, котрі вчасно «вийдуть у прокат, будуть показані по телебаченню чи оприлюднені в інтернеті» [1].

Разом з тим, знову звертаючись до аналізованої нами вище роботи О. Анастасьєвої «На що Держкіно витрачало гроші у 2019-му і хто з виробників повернув йому найбільше коштів?», дізнаємось, що ситуація про неспроможність «розподілити всі закладені в законі про держбюджет на 2019 рік кошти» торкнулась не лише Державного агентства України з питань кіно, а й Українського культурного фонду, адже, відповідно до річного звіту з 400 млн грн, запланованих на допомогу кіно (чи то аудіовізуального сектору), було використано на підтримку кінопроєктів усього 291 млн грн, тоді як 109,5 млн грн так і залишились невикористаними цією фундацією і було повернуто до державного бюджету. Виходить знову парадоксальна ситуація: Міністерство культури вимагає перегляду результатів 11-го пітчингу Держкіно щодо скорочення кількості переможців зі 101 до 46 за браком коштів – навіть за такої ситуації вони залишаються невикористаними. Тож, можливо, було би краще більше коштів спрямовувати саме в бюджет Держкіно (щоби не скорочувати число конкурсантів), а не Українського культурного фонду, де кошти також залишаються невикористаними. Натомість сталося сумне й непередбачуване, коли, нагадаємо, УКФ на 2020 рік конкурс не оголосив, а бюджетний паспорт на кіно для Державного агентства України з питань кіно був затверджений лише на початку липня 2020 року [1].

Попри наведені невтішні факти державної підтримки кінематографічної галузі кардинальні зміни в кіномистецтві сучасної України зумовлюють інтерес до нього передовсім глядача. Хоч в останні роки ситуація за деякими показниками (наявність цікавих ідей, творчі потенції митців) і змінюється на краще, проте це ще не свідчить про радикальний прорив і про забезпечення сталого розвитку українського кіно.

Разом із тим, після набуття чинності Закону України «Про внесення змін до Закону України “Про Державний бюджет України на 2020 рік”» від 13.04.2020 фінансування Українського культурного фонду було скорочено з 697 млн до 400,86 млн грн, з них на підтримку проєктів заплановано 326 млн. Тоді як бюджет Держкіно на підтримку кінематографії, проти виділеного 2019 року 1 млрд грн, 2020 року було виділено 50 млн на патріотичне кіно, 500 млн на інші фільми, і ще частину додав уряд – 250 млн грн. Але фактично ці кошти ми будемо повертати іноземним компаніям через кеш рибейти. Проте у світлі вказаного вище закону фінансування українського кіно, як це не прикро, було зменшено щонайменше удвічі.

Звернувшись до Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі, затвердженого більше 20 років тому Постановою Кабінету Міністрів України № 813 від 05.06.1998, з’ясуємо, що така допомога може надаватись шляхом застосування як організаційних, так і фінансових механізмів, як-то, приміром, державна участь у бюджетному фінансуванні частки національних фільмів. Тут варто вказати, що зазвичай в Україні бюджетна частка не перевищує 50% вартості виробництва кінострічки, хоч у деяких випадках може сягати й більшого відсотка, проте не може перевищувати 70%. До того ж, сума видатків обчислюється в межах встановлених граничних обсягів такої підтримки з розрахунку на один фільм з урахуванням обмежень щодо тривалості стрічки та вартості однієї хвилини екранного часу за видами фільмів.

У зазначеному вище Положенні йдеться й про таку форму державної підтримки кінематографії, як державне замовлення на виробництво національних фільмів, котре здійснюють шляхом повного фінансування виробництва фільму за рахунок державних коштів, що уможливлює виробництво навчально-пізнавальних, просвітницьких, хронікально-документальних фільмів, кінострічок для дітей, зокрема анімаційних. Крім того, можлива державна підтримка участі національних фільмів у міжнародних кінофестивалях категорії «А», що надають або як оплату витрат, пов’язаних з озвученням, субтитруванням фестивальної фільмокопії чи то з перекладом монтажного аркуша фільму

мовою країни, у якій проводять фестиваль, або ж як відшкодування організаційних і фінансових витрат на пересилання і повернення фестивальної фільмокопії та митних витрат, чи оформлення закордонних документів і виїзних віз учасникам кінофестивалю та оплати відповідно до законодавства витрат на відрядження авторів фільму. Додамо, що відповідно до Закону України «Про Державну підтримку кінематографії в Україні» від 23.03.2017 № 1977-VIII (що пережив президентське вето, безліч переробок та узгоджень, ігнорування народними обранцями, але все ж таки був підтриманий 270 голосами депутатів Верховної Ради [5]), державна допомога передбачена й у розповсюдженні національного фільму та має здійснюватися шляхом надання суб'єктові продюсерської системи бюджетних коштів і тиражування фільму для демонстрації в Україні, дублювання, озвучення, субтитрування кінопродукту іноземними мовами з метою просування на зарубіжні кіноринки [4]. На особливу увагу заслуговує і передбачена державна підтримка кіно через надання молодим (до 35 років) кінематографістам з метою продукування і реалізації соціально значущих кінопроєктів в ігровому, неігровому, анімаційному кіно Президентського гранту, який було започатковано Указом Президента України від 06.02.1999.

Отож незалежне тепер від ідеологічного тиску, вільне від колись згубного тематичного планування кіномистецтво України (зокрема й авторське) уже не потребує сьогодні визначення шляхів його розвитку (оскільки такі окреслені). Нагальним питанням є активна реалізація оновленої моделі взаємодії між державою, інвесторами, продюсерами та кіномитцями: без комерційних надуживань у цій галузі й так само необхідного узгодження художньо-естетичних вимірів екранного мистецтва з його господарсько-виробничими можливостями. Важливо відзначити, що інтереси держави в продюсерській системі кінематографії представляють Держкіно та місцеві органи управління кінематографією. При цьому відносини між Держкіно та суб'єктами продюсерської системи, які залучені до виконання державного замовлення або яким надається державна фінансова підтримка, регулюються укладеними між ними договорами або державним контрактом. Однак і досі не вирішеною в практичному сенсі залишається проблема щодо залучення приватних інвестицій у виробництво та дистриб'юцію українських фільмів у кінотеатрах (продаж яких здійснюється на відкритих кіноринках, зокрема Одеському). На жаль, поки що не запрацював і прозорий механізм державного протекціонізму національного фільмового продукту, а саме: захищеність фінансових ризиків інвесторів, які вкладають кошти в розвиток галузі, податкові пільги та прокат українського кіно. Закцентуємо на тому, що відповідно до поки що кволо чинного Закону України «Про Державну підтримку кінематографії в Україні», сума витрат на фінансову допомогу кіномистецтву в державному та місцевих бюджетах має виділятися окремим рядком і вноситися до переліку захищених статей видатків загального та спеціального фондів цих бюджетів, тоді як джерелом формування спеціального фонду на розвиток національної кінематографії повинен виступати спеціальний збір, який формується на кожен поточний рік у частині доходів. Показово, що головним органом, який відповідає за спеціальний фонд, є створена 2018 року Рада з державної підтримки кінематографії (регламентована 9 статтею Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні»), до складу якої на паритетній основі входять як представники, котрих призначає Кабінет Міністрів України, так і члени Національної спілки кінематографістів України, яких обирають (чи то делегують) у порядку, визначеному статутними документами. Нагадаємо, що відповідно до повноважень вказаної Ради їй надано право створювати й затверджувати порядок роботи експертних комісій; надавати державну підтримку кіно у формах, що передбачені чинним Законодавством України; узгоджувати зміни істотних параметрів стрічки (особи режисера-постановника, автора сценарію, а, отже, і творчої концепції кінотвору, його хронометражу, термінів виробництва, загального кошторису, кошторисної вартості) у процесі фільмування [4].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що нами було виявлено, що програма фільмів, зокрема авторських, які створюють чи то розповсюджують за державною фінансовою підтримкою, формується на конкурсній основі, відповідно до перспективних пропозицій продюсерської системи в порядку, визначеному Держкіно. Також було окреслено, що для складання вказаної програми майбутніх фільмових продуктів беруть до уваги актуальність теми продюсерського кінопроєкту, художній рівень сценарію,

професійні якості як продюсера, так і режисера-автора, вартість і постановки, і дистриб'юції, а також обов'язковий прогноз глядацького потенціалу, методи роботи з глядацькою аудиторією.

Висновки. Підводячи підсумки наших наукових розвідок, вкажемо, що позитивним у роботі Українського культурного фонду та Державного агентства України з питань кіно є нещодавнє оновлення умов проведення та участі у творчому конкурсі – пітчингу (що працює за вимогами продюсерського підходу як до кіновиробництва, так і дистриб'юції) на отримання державного фінансування, метою якого є вживлення прозорого механізму здійснення відбору кінопроєктів і відповідно необхідність формування перспективних векторів розвитку українського кінематографу в його режисерських авторських моделях.

Література

1. Анастасьєва О. Кому та на що дав гроші УКФ у 2019-му. Суб'єктивні висновки URL: https://detector.media/ production/ article/ 173845/2020-01-12 (дата звернення 21.07.2021).

2. Апостолова Л. Чим жило і що (не) здобуло українське кіно в 2018 році. URL: https://detector.media/production/article/144238/2019-01-23 (дата звернення: 21.07.2021).

3. Васильєв С. Український кінематограф сьогодні: є підстави для оптимізму URL: https://delo.ua/lifestyle/ukrajinskij-kinematograf-sogodni-pidstavi-dlja-349156/ (дата звернення: 22.07.2021).

4. Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text (дата звернення: 23.07. 2021).

5. Питчинги, закон, международное сотрудничество. За что украинской киноиндустрии стоит поблагодарить Филиппа Ильенко. URL: https: //mediananny .com/raznoe/2334593/#popup1 (дата звернення: 24.07.2021).

6. Річний звіт '2019 Українського культурного фонду. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/14022020/Звіт_УКФ_2019.pdf (дата звернення: 27.07.2021).

References

1. Anastasieva, O. Komu ta na shcho dav hroshi UKF u 2019-mu. Subiektyvni vysnovky. Retrieved from: https://detector.media/ production/ article/ 173845/2020-01-12 [in Ukrainian].

2. Apostolova, L. Chym zhylo i shcho (ne) zdobulo ukrainske kino v 2018 rotsi. Retrieved from: https://detector.media/production/article/144238/2019-01-23 [in Ukrainian].

3. Vasyliev, S. Ukrainskyi kinematohraf sohodni: ye pidstavy dlia optymizmu. Retrieved from: https://delo.ua/lifestyle/ukrajinskij-kinematograf-sogodni-pidstavi-dlja-349156/ [in Ukrainian].

4. Zakon Ukrainy «Pro derzhavnu pidtrymku kinematohrafii v Ukraini». Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text [in Ukrainian].

5. Pytchynhy, zakon, mezhdunarodnoe sotrudnychestvo. Za chto ukraynskoi kynoyndustryy stoyt poblahodaryt Fylyppa Ylenko. Retrieved from: https: // mediananny. com/raznoe/ 2334593/ # popup1[in Ukrainian].

6. Richnyi zvit 2019 Ukrainskoho kulturnoho fondu. Retrieved from: https://ucf.in.ua/storage/docs/14022020/Zvit_UKF_2019.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2021
Отримано після доопрацювання 21.12.2021
Прийнято до друку 18.01.2022

UDC 792. 077 (477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257723.

Цитування:
Ян І. Особливості формування репертуару українського музично-драматичного театру в контексті націотворення (кінець XIX – початок XX століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 197-200.

Yan I. (2022). Features of forming the repertoire of the ukrainian music and drama theatre in the context of a nation-building (of the late XIX – beginning of the XX century). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 197-200 [in English].

Yan Iryna,
Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-0416-6625
iniko2004@gmail.com

FEATURES OF FORMING THE REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE IN THE CONTEXT OF A NATION-BUILDING (OF THE LATE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURY)

The purpose of the article is devoted to the study of the features of forming a multi-genre repertoire of Ukrainian music and drama theatre in the context of nation-building in the multicultural conditions of the Russian empires in the late XIX – beginning of the XX centuries. **The methodology** of the study consists of the application of historical-cultural, analytical, systematic, art-scientific methods, which provide an opportunity to study the specifics of the constitution of multi-genre principles of the repertoire in the context of nation-building. **The scientific novelty** of the work consists in the study of nation-building specifics of the repertoire of the Ukrainian music and drama theatre and the determination of its role in the process of establishment and ethnic self-identification of the Ukrainian nation in the late XIX – beginning XX centuries. **Conclusions.** During the imperial colonization of culture, the prominent theatre artists focused their activities on preserving ethnocultural identity, consolidated around the creation of a national repertoire of different genres, which professed and presented traditions, worldview values, spiritual culture of Ukrainians, contributed to the national self-affirmation, the preservation of cultural identity.

Key words: Ukrainian music and drama theatre, nation-building, traditions, national repertoire.

Ян Ірина Миколаївна, *доктор мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Особливості формування репертуару українського музично-драматичного театру в контексті націотворення (кінець XIX – початок XX століття)

Мета роботи. Статтю присвячено розкриттю особливостей репертуару українського музично-драматичного театру в контексті націотворення в полікультурних умовах Російської імперії наприкінці XIX – початку XX століття. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурного, аналітичного, системного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість дослідити специфіку конституювання жанрових засад репертуару в контексті націотворення. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні націотворчої специфіки репертуару українського музично-драматичного театру та визначенні його ролі у процесі утвердження та етнічної самоідентифікації української нації наприкінці XIX – початку XX ст. **Висновки.** У час імперської колонізації культури видатні театральні митці спрямували свою діяльність на збереження етнокультурної ідентичності, консолідувались навколо творення національного різножанрового репертуару, що сповідував та презентував традиції, світоглядні цінності, духовну культуру українців, сприяв національному самоутвердженню та збереженню культурної ідентичності.

***Ключові слова*:** український музично-драматичний театр, націотворення, традиції, національний репертуар.

The topicality of the research. In modern conditions of national-cultural identification and European integration of Ukraine, its establishment in the world civilization space and, at the same time, preservation of historical memory, an increase of national traditions, issues of studying the history of Ukrainian culture become especially relevant. The Ukrainian music and drama theatre is an integral part of the national cultural heritage, a source for the preservation of ethnic traditions,

©Yan I., 2022

worldview values, and an artistic imperative of the spiritual sovereignty of the Ukrainian nation. The study of the formation specifics of its musical component, which is a universal culture, understandable to the general public, through which the music and drama theatre promoted national culture, Ukrainian traditions in national and European artistic dimensions is one of the important tasks of modern art history.

Research issues of historical bases for the formation of Ukrainian theatrical art are revealed in the works of D. Antonovych [2], N. Andrianova [1], I. Marianenko [6], A. Krasylnikova [4] and others. The works of O. Kysil [3], S. Fomskaya [9], V. Shurapov [11], and others are devoted to the study of certain cultural and artistic aspects of the development of national culture, educational, and theatrical associations in Ukraine. In the meantime, despite the importance of the scientists' work, the nation-building aspect of the formation of the multi-genre repertoire of the Ukrainian music and drama theatre in the context of nation-building in the late XIX – beginning of the XX centuries, still needs art history analysis. This is the reason for choosing the topic of the article, which aims to study the nation-building specifics of the repertoire of the Ukrainian music and drama theatre and determine its role in the establishment and ethnic self-identification of the Ukrainian nation.

Presentation of the basic material. The Ukrainian music and drama theatre in the analyzed period is of exceptional importance in the history of Ukrainian culture, and the spiritual progress of the Ukrainian nation because socio-political, national-cultural, and economic conditions in which the Ukrainian community existed in the Russian Empire was aimed at colonizing national ethnicity and culture. In such difficult conditions, developing as a holistic artistic phenomenon, music and drama theatre acquires importance as a nation-building phenomenon, an artistic vector of establishing ideological and aesthetic coordinates for the enrichment of Ukrainian culture, its popularization in national and all-European artistic dimension.

Despite the purposeful denationalization of the Ukrainian ethnic group at all levels in the late the XIX – beginning of the XX century, which was consistently implemented through a system of imperial legislative, executive, judicial bodies (circulars, directives, orders, statutes), music and drama theatre was a cultural phenomenon, as it had social value, reflected the national historical and cultural development, worldview ideas, values, mental characteristics of the nation as an ethnic group, its traditions, spiritual heritage, which Ukrainians have created over the centuries.

In the period of formation and constitution of national theatrical specifics music and drama theatre acts primarily as an artistic carrier of Ukrainian culture, playing a nation-building role in the socio-space of national culture. Outstanding theatre artists M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi, M. Sadovskyi, M. Zankovetska, P. Saksahanskyi, adhering to the cultural and historical traditions of T. Shevchenko, I. Kotlyarevskyi, focused their activities to the development of national style in their own work, the creation of a national theatre school, national multi-genre repertoire, which contributed to the preservation of the ethnic group, the formation of the nation, as well as interethnic dialogue of cultures.

Ukrainian playwrights were distinguished by democratic views and proved to be defenders of the Ukrainian nation. Under their pen, the realities of the Ukrainians' life of those times arose, being shrouded in censorship, unpunished darkness, and arbitrariness of imperial power. In their works, playwrights promoted democratic ideas through artistic and stage images and raised the issue of national and social oppression of Ukrainians. The people's audience went to the Ukrainian theater, to talented actors who showed real-life and raised current issues and problems. Despite the prolonged censorship torture, Ukrainian playwrights fought hard, found out the reasons for the ban, found the ways to stage Ukrainian works, and fought for the right of national drama to be presented to a polyethnic audience.

The luminaries of the Ukrainian theatre believed that the repertoire should be selected taking into account the preferences of the audience and, on the other hand, the repertoire should have a moral and aesthetic impact on the audience. M. Zankovetska noted: “The educational significance of the theater is indisputable; such its importance can only increase if the general restrictive measures imposed on the stage are removed...on the stage, the educational significance of the theater will increase more...the theater in the province has improved in this sense, attracting the audience and having an educational influence on it ” [10, 46].

As V. Yarosh notes, for M. Kropyvnytskyi, as a playwright, the theatre was a tribune from which the democratic principles of the national liberation movement were propagated to the general public. The artist noted that in order to successfully solve nation-building tasks it is necessary to know and understand the people's life, their joy and sorrow, and hope for a free

future for Ukraine. All this testifies to the democratic tendencies of M. Kropyvnytsky, a realist playwright who sought to expand the creative horizons of drama and accurately portray his positive heroes as bearers of the ideas of humanism and noble human feelings [12, 19]. The founders of the Ukrainian music and drama theatre built their drama, organically connecting it with the music folklore's original source. Their dramatic work is musical both in its internal content and in the poetic beauty of the dramatic word. National musical specifics became a solid basis of the artistic and aesthetic system of Ukrainian music and drama theatre, on the basis of which the national repertoire, artistic form of performance, principles of artistic instruments, and decorative design of performances were gradually formed. M. Kropyvnytskyi, in staging musical and dramatic performances, subordinated the whole complex polyphonic director's vision to musical images, vocal parts, moods, and rhythms of the author's score, striving to convey to the audience a deeply psychological and highly poetic truth of life. A striking example of the great master's musical directing is the staging of "Vechornytsi" by P. Nishchynskyi. It is in this play that M. Kropyvnytskyi revealed the specifics of the first steps of Ukrainian musical directing, namely: increased attention to theatrical spectacular picturesqueness, organic acting ensemble, musical mise-en-scène. Thus, M. Kropyvnytskyi's directing decisions took place in the context of realistic creative tasks he set for the actors: to achieve an organic ensemble, stage communication, and continuous creative interaction as a prerequisite for portraying authenticity, vitality on stage. Musicality and sublime poeticism in the productions of the outstanding master were naturally combined with the deep truth of life and folklife, even in the smallest stage details.

According to Marianenko, the decoration of the performances "from the side of music in the theatre…was designed for visual and auditory effects. One can wonder how Marko Lukych, using the simplest tools, was able to create the appropriate stage atmosphere and enchant his audience with Ukrainian landscapes, with willows and windmills, dark nights, with lights in small windows, a distant song on a summer evening" [5, 100]. The musical and stage pictures staged by M. Kropyvnytskyi reflected the beauty of folk customs, everyday life, and colorful ethnographic details poetically sang about the sincere, cheerful nature, and spiritual beauty of Ukrainians, and enchanted the audience. Thus, the rooting of the song-dialogue image system in the reflection of folklife, the use of song forms as an important component of dramatic action, folklorization of musical language became integral features of the national style of Ukrainian music and drama theatre, which determined its artistic significance and national identity [7, 20]. The multi-genre palette of the Ukrainian theatre's repertoire disseminated cultural and historical traditions and promoted the realization of ethnocultural identity. The stage works were understandable to the audience, so they had great success and popularity among the general public. The luminaries of the Ukrainian stage emphasized that it is the repertoire that forms the performing culture of actors, cultivates professional skills, and reveals the facets of artistic talent.

The basis of national repertoire of that time was presented by a wide range of plays of various genres (social drama, comedy, vaudeville, operetta, philosophical and psychological, lyrical and poetic drama), in particular: "Nazar Stodolya" by T. Shevchenko, "They Made Fools of Themselves", "After the Inspection", "Moustache", "Give the Heart Freedom and it Will Lead You into Slavery", "Hard Times", "Before Freedom", "Lost Power", "Konon Blyskavychenko", "The Dreamer", "Olesya" by M. Kropyvnytskyi, "The Fortuneless Maiden", "Bondarivna", "The Evil Spark", "Martyn Borulia", "Vanity", "Along the Dnipro", "The Shepherd" by I. Karpenko-Karyi, "Chasing Two Hares", "Marusia Bohuslavka", "The Siege of Busha", "Sorochyntsi Fair", "It Did not Turn out as Desired", "Kupala Night", "Oh, Do not Go Hryts to Vechornytsi" by M. Starytskyi, "Vechornytsi" by P. Nishchynskyi, "Harkusha" by O. Storozhenko, "Sin and Punishment" by N. Tretiakov, "Pidhoryane" by I. Hushalevych, "Lost Paradise" by I. Togobochnyi [8, 264].

Ukrainian theater groups demonstrated national theatrical art in St. Petersburg, Kursk, Rostov-on-Don, Katerynodar, Taganrog, Novocherkassk, Volga region (Simbirsk, Nizhny Novgorod, Kazan, Saratov, Samara), Belarus (Minsk), Moldova, (Tiraspol, Chisinau, Ocnita), Bucharest, Poland (Warsaw and Lodz), as well as Smolensk, Tiflis, Vilnius, Batumi, and other cities. The best works of national drama, aimed at promoting the ethnocultural identity of the Ukrainian nation, were presented to a wide range of the community: "Nazar Stodolya" by T. Shevchenko, "Zaporozhets beyond the Danube" by S. Gulak-Artemovskyi, "Natalka Poltavka" by I. Kotlyarevskyi, "Shelmenko the Batman", "The Matchmaking in Goncharivka" by H. Kvitka-Osnovianenko, "The Profiteer, or the Spider", "True Story", "The Captive", "After the

Inspection", "Give the Heart Freedom and it Will Lead You into Slavery", "They Made Fools of Themselves" by M. Kropyvnytsky, "Bondarivna", "The Wise Man and the Fool", "The Servant Girl" by I. Karpenko-Karyi, "Night before Ivan Kupala", "Chasing Two Hares", "Turn but do not Twist" M. Starytskyi, "Christmas Night" by M. Lysenko, "Red Shoes" by O. Zakharenko, "Harkusha" by O. Storozhenko, "World Thing" by O. Pchilka, "The Victim" by V. Barvinskyi, "Sin and Punishment" by N. Tretiakov, "Uncle's Illness" by O. Samiylenko, "Pidhoryane" by I. Hushalevych, "Lost Paradise" by I. Togobochnyi, "Unhappy Love" by L. Manko and others [8, 410]. Theatrical performances were a real holiday for both Ukrainians living in these territories and for the polytechnic community and were always sold out. Promoting national culture, presenting a wide range of national repertoire of various genres introduced the audience to Ukrainian culture, traditions attracted them to the Ukrainian theatrical art. Thus, the activities of prominent national theatrical figures popularized Ukrainian culture among a wide range of polyethnic audiences. Numerous reviews on the pages of local periodicals, dedicated to outstanding masters of the Ukrainian stage, confirm the fact that viewers and reviewers perceived their work as deeply national, and therefore – a culture-forming one.

Conclusions. During the imperial colonization of culture, prominent theatre figures focused on preserving ethnocultural identity, consolidated around the creation of a national multi-genre repertoire, that professed and presented the traditions, and worldview values of Ukrainians contributed to national self-affirmation and the preservation of the cultural identity.

Література

1. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Знання, 1960. 40 с.

2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с

3. Кисіль О. Український театр. К.: Мистецтво, 1968. 259 с.

4. Красильникова О. В. Історія українського театру XX сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.

5. Кропивницький Марко Лукич: зб. ст., спогадів і матеріалів / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво, 1953. 529 с.

6. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ, 1953. 184 с.

7. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва; голов. наук. ред., упоряд. М. О. Гринишина. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

8. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період : нариси історії / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с.

9. Фомська С. М. Театральна діяльність товариства «Просвіта» Чернігівської губернії 1906–1918 рр. // Сумський історико-архівний журнал. 2013. № 21. С. 15–23.

10. Чоговец В. Життя і сцена. (Марія Заньковецька. На шляхах подвигу й слави. Між двох стихій. Колючки і троянди). Київ, 1956.

11. Шурапов В. Марко Кропивницький та його спадкоємці: історичний нарис. Кіровоград : КОД, 2010. 392 с.

12. Ярош В. П. Марко Лукич Кропивницький – видатний діяч української культури: до 150-річчя від дня народження. Кіровоград : Облполіграфвидав, 1990. 36 с.

References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of Ukrainian theatre development. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].

2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].

3. Kissel, A. (1968). Ukrainian theatre. Kiev: Art [in Ukrainian].

4. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

5. Kropyvnytsky Marko Lukych: coll. art., memoirs, and materials (1953). Kyiv: Art [in Ukrainian].

6. Marianenko, I. O. (1953). The past of the Ukrainian theatre. Meetings, creative work. Kyiv [in Ukrainian].

7. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century (2006). Kyiv: Intertechnology [in Ukrainian].

8. Ukrainian Drama Theater. Essays on history in two volumes: Vol. 1: Pre-October period (1963). Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].

9. Fomskaya, S. M. (2013). Theatrical activities of the society "Enlightenments" of the Chernihiv province in 1906–1918. Sumy: Historical and Archival Journal. № 21 [in Ukrainian].

10. Chogovets, V. (1956). Life and scene. (Maria Zankovetska. On the path of feat and glory. Between two elements. Thorns and roses). Kyiv [in Ukrainian].

11. Shurapov, V. (2010). Marko Kropyvnytsky and his heirs: a historical essay. Kirovohrad: "Kod" [in Ukrainian].

12. Yarosh, V. P. (1990). Marko Lukych Kropyvnytsky an outstanding figure of Ukrainian culture. Kirovograd [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.12.2021
Отримано після доопрацювання 22.12.2021
Прийнято до друку 28.01.2022

УДК 792
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257725.

Цитування:
Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Формування творчої особистості Богдана Ступки як майстра українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 201-206.

Gusakova N., Khvostova T. (2022). Formation of the creative personality of Bogdan Stupka as a master of the Ukrainian theater. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 201-206 [in Ukrainian].

Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org-0000-0003-0185-4780
gusakovatheatre@gmail.com
Хвостова Таїсія В'ячеславівна,
асистент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org-0000-0002-5773-2347
taisija077@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ БОГДАНА СТУПКИ ЯК МАЙСТРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета роботи. Охарактеризувати особливості формування та становлення творчої особистості Б. Ступки крізь призму тенденцій розвитку українського театрального мистецтва та визначити засади і здобутки виконавської майстерності митця. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні типологічного, емпіричного, мистецтвознавчого, аналітичного, аксіоматичного методів дослідження концепту професійної діяльності майстра сцени, її початкового періоду й сценічного розвитку та аналізу головних ознак акторської майстерності Б. Ступки, її специфічних рис у процесі роботи над образом, ключових критеріїв естетичної цінності відтворення персонажу постановки. **Новизна дослідження** полягає у систематизації творчих досягнень Б. Ступки на початку його сценічної діяльності та наступних професійних здобутків, що склали фундаментальне підґрунтя його високої сценічної майстерності. **Висновки.** В результаті здійсненого аналізу дослідження можна дійти висновку, що сформовані протягом роботи в колективі Львівського театру ім. Марії Заньковецької риси творчого почерку Богдана Ступки отримали значний розвиток на сцені Київського драматичного театру ім. Івана Франка, багато в чому завдяки тісній співпраці з С. Данченком, який не лише сприяв створенню унікального репертуару, що складається з творів серйозної вітчизняної та світової драматургії, а й специфічної творчої атмосфери, в якій актор отримує усі можливості для глибинної інтерпретації образу свого персонажа та його розкриття..

***Ключові слова*:** Ступка Богдан, театр, актор, акторська майстерність.

Gusakova Nina, *candidate of pedagogical sciences, professor Department of directing and mastery of the actor of the Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Khvostova Taisiya,*** *Assistant of the Department of Directing and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts*

Formation of the creative personality of Bogdan Stupka as a master of the Ukrainian theater

The purpose of the article is to characterize the features of the formation and formation of the creative personality of B. Stupka through the prism of trends in the development of Ukrainian theatrical art and to determine the foundations and achievements of the actor's performing skills. **The research methodology** consists of the use of typological, empirical, art criticism, analytical, axiomatic methods of researching the concept of the professional activity of the stage master, its initial period and stage development and, analyzing the main features of B. Stupka's acting skills, her specific features in the process of working on the image, key criteria the aesthetic value of reproducing the character of the production. **The scientific novelty** of the research lies in the systematization of B. Stupka's creative achievements at the beginning of his stage activity and subsequent professional achievements, which formed the fundamental basis of his high stage skills. **Conclusions.** As a result of the analysis of the study, it can be concluded that formed during the work in the collective of the Lviv Theater. Maria Zankovetskaya, the features of the creative style of Bogdan Stupka received significant development on the stage of the Kyiv Drama Theater. Ivan Franko, largely thanks to close cooperation with S. Danchenko, who not only contributed to the creation of a unique repertoire, consisting of works of serious domestic and world drama, but also a specific creative atmosphere in which the actor gets all the opportunities for a deep interpretation of the image of his character and its disclosure.

Key words: Stupka Bohdan, theater, actor, acting skills.

©Гусакова Н. М., 2022
©Хвостова Т.В., 2022

Актуальність теми дослідження. Одним із основних завдань сучасного вітчизняного театрознавства на сучасному етапі розвитку наукового пізнання лишається дослідження творчості провідних майстрів українського театру, творчість яких здійснила виключний вплив на розвиток театрального мистецтва.

Театральне мистецтво – складне та синкретичне, оскільки в ньому домінують або акторська майстерність, або позиція режисури, що органічно пов'язані між собою мистецтвом художнього перевтілення.

Специфічні особливості способу існування актора, власна органічність, виражальні засоби та характер перевтілення, створення образу в драматичному мистецтві перевтілення зумовлені конкретним історичним періодом розвитку театрального мистецтва та індивідуальними якостями творчої особистості актора і є основною проблематикою сценічної діяльності.

Саме художньо-творча діяльність Б. Ступки є прикладом для сучасної школи акторської майстерності і займає значне місце в сучасному національному театральному процесі, оскільки в його творчості відображені суттєві пошуки та досягнення провідних вітчизняних діячів сценічного мистецтва XX-XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останнього десятиліття неабияка актуалізація проблематики українського театрального мистецтва в контексті особливостей еволюції в умовах сучасного соціокультурного простору привернула значну увагу науковців. Відповідно створено нову робочу модель для вивчення театральної галузі в країні, здійснено спробу виділити головні напрями спостереження та фіксування процесів у театральному просторі, виявлено його лідерів та окреслено тенденції, що є визначальними в процесі розвитку українського театру. В контексті вищезазначеного Р. Єсипенко висвітлює творчі досягнення та прорахунки вітчизняного театру 1980-х рр.; М. Гринишина аналізує знакові в процесі осягнення чеховської драматургії вистави в ретроспективі, зокрема, виявляє специфіку постановки п'єси «Дядя Ваня» режисером С. Данченком на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка в 1980 р., та певні аспекти виконання ролі Івана Петровича Войницького Б. Ступкою; дослідженню сценічної практики в Україні 1990-х рр. у контексті пошуку новаторської моделі національної культури присвячені публікації Н. Єрмакової; окремі віхи творчої діяльності Б. Ступки, зокрема роки навчання у Другій студії Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, створеної за ініціативи художнього керівника театру Б. Тягна, а також перші кроки актора на сцені висвітлює Б. Козак; дослідженню діяльності Київського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка протягом 12-ти років художнього керівництва Б. Ступкою присвячена монографія Г. Веселовської; відомості про особливості багатолітньої співпраці Б. Ступки з режисером С. Данченком вміщені у монографічній праці В. Мельниченко тощо.

Мета роботи. Охарактеризувати особливості формування та становлення творчої особистості Б. Ступки крізь призму тенденцій розвитку українського театрального мистецтва та визначити засади і здобутки виконавської майстерності митця.

Виклад основного матеріалу. Навесні 1959 р. при Львівському театрі імені Марії Заньковецької, за сприянням учня Леся Курбаса Б. Тягна, було відкрито дворічну Театральну студію [5, 30], учнем якої восени 1959 р. став Б. Ступка. Дослідники наголошують, що Б. Тягну, як і більшості колишніх березільців (В. Василько, В. Скляренко, Г. Ігнатовичу, Л. Дубовику, Р. Черкашину) було властиве тяжіння до театральної педагогіки [2, 164]. Зокрема, Н. Кузякіна акцентує, що такий підхід був зумовлений специфікою березільської школи, орієнтованої на передачу колишніми учнями знань та поширення вчення Л. Курбаса [7, 407].

Б. Тягно очолив викладацький склад новоствореної студії. Б. Ступка став одним із студійців групи А. Ротенштейна разом із Н. Лотоцькою, В. Глухим, В. Коваленко, В. Ячмінським, А. Помазаном, Б. Ваврином, Т. Давидко, М. Мерновою та А. Корнієнко [7, 160]. Значного теоретико-практичного досвіду Б. Ступка разом з іншими студійцями здобув завдяки спілкуванню з акторами театру ім. М. Заньковецької – Б. Романицьким, В. Яременком, Л. Криницькою, Ф. Гаєнко та ін., а також під час репетицій, гастрольних поїздок. Серед студійців Б. Ступка вирізнявся особливою індивідуальністю, в якій органічно поєднувалися гострота форми, психологічна глибина та надзвичайна емоційність, що проявлялася в найрізноманітніших ролях.

Курбасівець Б. Тягно, режисура якого базувалася на прагненні метафоричного перетворення дійсності у виставу, а

постановки характеризувалися тяжінням до образного висловлення узагальнюючої думки [3, 546], позиціюючи виставу як високохудожній твір, що відповідає найвищому рівню мистецької довершеності та глибинного пізнання життя, вчив студійців показувати на сцені узагальнений образ людини, застерігаючи від «правдоподібного» реалізму, оскільки кожен глядач – особистість з індивідуальним життєвим досвідом, світобаченням та світосприйняттям проектує героя сценічного твору на власну долю [10, 60]. Захоплюючись грою Б. Романицького, О. Гая та Д. Дударева, Б. Ступка надихався майстерністю підтримування звучання слова, його душевною наповненістю, запозиченою традицією театру корифеїв, відповідно якій сценічне слово актора має звучати на повну силу, або не звучати взагалі: «Навіть коли вони стояли спиною до глядача, їх мова долинала до найвіддаленіших куточків. Вони посилювали звук, як полюбляв говорити Богдан Хомич (Тягно), «на каблук вище» – і він не губився в залі» [10, 60].

На другому курсі Б. Тягно призначив Б. Ступку як найкращого студента на роль Механтропа у виставі «Фауст і смерть» за однойменною віршованою п'єсою О. Левади [6, 162]. Філософські проблеми, підняті автором, реалізуються в сюжетних колізіях твору, конфлікті світоглядних позицій персонажів, полярно розмежованих ідей життя та смерті, добра та зла, творення та руйнування. На відміну від Г. Гете, який вирішив конфлікт Фауста та Мефістофеля як конфлікт приятелів «з дещо різними характерами, з різною мірою віри в можливості людини, в її розум та сили» [12, 174], вітчизняний драматург посилює та загострює протидію між опонентами. О. Левада зображує Вадима носієм сатанинського начала, який разом із «рукотворним сатаною» Механтропом є уособленням заздрощів, підступності, ненависті, зла, руйнування та смерті. На думку М. Кипріяна, Б. Ступка, який на той час був молодим студійцем, блискуче виконував роль кібернетичної подоби людини, яку до нього на сцені радянського театру ніхто ніколи не грав, оскільки був внутрішньо готовий для неї [9, 12].

Зі спогадів Б. Ступки дізнаємося, що під час репетиційного процесу він задумав розкрити образ робота завдяки специфічним засобам пластичної виразності: «розкидати руки, плести ногами, смикатися в ритмі рок-н-ролу» [10, 61]. На думку Р. Віктюка, на той час вже відомого режисера у Львові, який особисто бачив гру Б. Ступки, роль Механтропа була дуже важливою для молодого актора, а його вирішення образу кіборга, поєднання пластичного малюнку людини і механічної істоти – «незвичним і новим не тільки для українського, але й радянського театру взагалі». Режисер, відомий унікальними пластичними рішеннями своїх постановок, наголошує, що Б. Ступці вдалося у першій серйозній ролі акумулювати все вчення Леся Курбаса [10, 64].

У рецензії на виставу, надрукованій на сторінках газети «Ленінська молодь», театральний критик окремо відмітив гру Б. Ступки: «Механтроп (тобто «механік-людина») є штучним і безплідним витвором науки… Цей своєрідний та дещо суперечливий образ у виставі приваблює своєю закінченістю завдяки чітким, відточеним рухам і прекрасно відпрацьованій манері мови молодого здібного студійця Б. Ступки» [8, 4].

На формування творчої особистості Б. Ступки як майстра драматичного театру безумовно вплинув початковий досвід артиста на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Акторська діяльність на сцені театру ім. М. Заньковецької сприяла процесу формування світосприйняття та громадських позицій майбутнього високопрофесійного майстра театрального мистецтва.

Протягом дев'ятнадцяти років творчої діяльності в колективі заньківчан сформувалася творча манера Б. Ступки, що характеризувалася чіткістю зовнішнього малюнку ролі, надзвичайній внутрішній зібраності, пристрасністю та логічному, на межі з математичною точністю, розрахунку, інтелектуальним та емоційним навантаження образу, переконливістю почуттів героїв.

З 1965 р. починається співпраця актора з С. Данченком – театральним режисером, з творчою діяльністю якого надалі була нерозривно пов'язана творчість Б. Ступки.

На думку В. Мельниченка, зароджений на львівській сцені Театр Данченка – Ступки, що вирізнявся неповторною стилістикою, сформувався саме у Києві. Дослідник відносить до «духовного стрижня» Театру Данченка – Ступки вистави «Украдене щастя» І. Франка (1979 р., Микола Задорожний), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р., Іван Петрович Войницький), «Енеїда» І. Котляревського (1986 р., Автор), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989 р., Тев'є-Тевель), «Росмерсгольм» Г. Ібсена (1994 р., Росмер),

«Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста (1996 р., Мерлін), «Король Лір» У. Шекспіра (1997 р., Лір), акцентуючи, що втілені в них художні образи головних персонажів «беззаперечно ввійшли до золотого фонду української театральної культури», а успіх вистав, що підняв український національний театр на світовий рівень, зумовлений «геніальним втіленням Ступкою Данченкових ідей» [11, 174-175].

Першою виставою, постановку якої на сцені київського театру імені Івана Франка здійснив С. Данченко, стала оновлена версія «Украденого щастя» І. Франка, в якій Б. Ступка зіграв роль Миколи Задорожного.

Відповідно до режисерського задуму, Б. Ступка розкриває глибинну психологічну основу ролі Миколи Задорожного, репрезентуючи глядачу «безсмертний образ» непересічної особистості, змінивши традиційне прочитання портрету гуцульського селянина, якого зраджує вродлива молода дружина, надавши «іконописних рис», зводячи його «на п'єдестал мучеництва» [11, 191]. Актор створює образ доброго, людяного чоловіка, маломовного, працьовитого, дещо простого та наївного, який майже фізично відчуває біль, переживаючи несправедливість. Пластика персонажа, його жести, рухи та погляд Б. Ступкою було розроблено під емоційно-асоціативним впливом (загалом актор виступав проти формального підходу) графічних робіт українських художників С. Караффи-Корбут, О. Кульчицької, С. Гебус-Баранецької та ін.: «буваючи в майстернях сучасних графіків і на виставках графічних робіт, я збагнув, що бачену мною графіку мушу використати у пластичному вирішенні образу Миколи Задорожного» [11, 191].

З мемуарів Б. Ступки дізнаємося особливості народження образу Миколи Задорожного («Украдене щастя» І. Франко, 1979 р.): «Оживає в мені акторська пам'ять – пам'ять дотику, м'язів, відчуттів… Тіло згадує шорстку свіжість чистої домотканої сорочки, яку подала Анна, в душі народжується раювання, стихає біль кривди, ніби чую, як пахне хлібом, як дихає теплом натоплена піч – у мені оживає мій Микола» [11, 192].

Не менш майстерно Б. Ступка створює образ Івана Петровича Войницького у виставі «Дядя Ваня» А. Чехова, постановку якої С. Данченко здійснив у 1980 р.

Критики порівнювали Б. Ступку в ролі Войницького з пружиною, «що постійно вібрує, розтягується й вибухає, боляче вдаряючи то одного, то іншого персонажа» [4, 37], наголошуючи, що таким чином бунтівна поведінка героя не сприяла змінам, а посилювала руйнування усіх сподівань на краще життя.

Моделлю життєустрою в художньому світі п'єсі А. Чехов робить збігання аполлонічного та діонісійського світів – погляди персонажів на життя, його сенс, добро, творчість, талант та ін. не збігаються, герої не розуміють один одного, відтак внутрішнє протистояння веде до роз'єднання рідних людей. На нашу думку, такий авторський посил був чітко зрозумілим режисером та Б. Ступкою, який зображує свого персонажа художньою натурою. Театральний критик В. Гаєвський акцентує, що актор робить персонажа схожим не стільки на управителя маєтком, скільки на музиканта, шанувальника Ф. Шопена, П. Чайковського, Мендельсона. Войницький у виконанні Б. Ступки – надзвичайна художня натура, проте він не має таланту, відповідно настільки вразлива його внутрішня організація, настільки беззахисний він перед випадами долі.

Відповідно трактуванню персонажа Б. Ступкою, свідомістю та волею Івана Петровича заволодіває сильне і беззастережне кохання, якому не судилося бути взаємним та щасливим – актор грає його на контрасті, в його діях відчувається і дивна небесна краса сили відвертого почуття (коли Войницький легким, стрімким кроком, сповненим нетерпіння прямує за букетом троянд для Олени Андріївни) і втома від безнадійності (коли бачить її в обіймах Астрова, пластика актора разюче змінюється – не здивований, а приголомшений побаченим він, ніби зведеними від судоми руками, притискав до обличчя квіти) [1, 724].

Б. Ступка, завдяки розумінню свого персонажа на глибинному філософському рівні, виявляє його страждання в несподіваних експресивних кульмінаціях. Наприклад, у сцені з третього акту актор розкриває стан людини з тонким душевним складом, з музичною душею, який практично одержимий – він грає спалах безумства, начебто у нього вселилися демони, позбутися яких він може лише через надзвичайний емоційний сплеск: винісши вирок професору він стріляє [1, 724].

Надзвичайно майстерно в процесі розкриття образу Івана Войницького Б. Ступка використовує міміку. На думку рецензентів, наймайстерніше актор володів саме мистецтвом виразної міміки. Віртуозність його міміки давала йому варіювати початковою

мотивацією. Наприклад, майстер міг зіграти на контрасті протилежні почуття: стражданням надати комічний ефект.

У листопаді 1997 року на зламі двох століть відбулася феєрична прем'єра вистави У. Шекспіра «Король Лір» у постановці режисера В. Данченка з Б. Ступкою у головній ролі. Актор створює образ короля Ліра, який постає проти несправедливого світу, в якому закладено джерело суспільного розпаду, проти людей, зокрема проти укладу життя, створеного ними, в якому навіть найближчих людей зраджують та прирікають на нещастя заради власного добробуту: «який ладен судити та карати не тільки своїх невдячних дочок, а й усіх, хто жорстоко й несправедливо ставиться до «бідарів». Втративши своє багатство та могутність, Лір починає розуміти істинну сутність речей, оволодіває мистецтвом потреби, що перетворює найбільш мізерні предмети в дорогоцінні.

Актор знаходить надзвичайно майстерний хід, шукаючи можливість передати серцевий біль свого персонажа, уникнувши штампів – у сцені, коли Лір слухає сповідь Корделії, замість того, щоб торкатися рукою лівої сторони грудини, Б. Ступка лише стискає лівою рукою скрючені пальці. Жест, названий актором «пульсуюче серце короля», – перше свідчення початку його трагедії.

Можна зазначити, що розквіт сценічної особистості Б. Ступки невіддільний від особливостей втілення режисерських задумів С. Данченка, однією з характерних рис творчого підходу якого була творча розкутість актора в процесі створення образу за умови монополії режисера на концепцію постановки.

Унікального виявлення в постановках Театру Данченка – Ступки (визначення В. Мельниченка) отримали сценічна виразність людського тіла, жесту, пози, ходи актора, пластичне рішення образу та мізансцени.

Головними ознаками акторської майстерності Б. Ступки, її специфічними рисами у процесі створення сценічного образу стали: дотримання ключових критеріїв естетичної цінності постановки; глибинне проникнення в психологію персонажа та її повноцінне розкриття; філософський підхід до осмислення літературного першоджерела; правильна природа почуттів та способу існування персонажа; наділення персонажа жорстко організованою пластикою.

Протягом всього сценічного життя Богдан Ступка робив акцент на тому, що театр як один з наймогутніших засобів долучення до культури та духовності, а також один із важливих факторів виховання нового покоління освічених людей – української інтелігенції, повинен існувати для глядача усіх вікових категорій, відповідно формуючи власну репертуарну політику.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації творчих досягнень Б. Ступки на початку його сценічної діяльності та наступних професійних здобутків, що склали фундаментальне підґрунтя його високої сценічної майстерності.

Висновки. Сформовані протягом роботи в колективі Львівського театру ім. Марії Заньковецької риси творчого почерку Богдана Ступки отримали значний розвиток на сцені Київського драматичного театру ім. Івана Франка, багато в чому завдяки тісній співпраці з С. Данченком, який не лише сприяв створенню унікального репертуару, що складається з творів серйозної вітчизняної та світової драматургії, а й специфічної творчої атмосфери, в якій актор отримує усі можливості для глибинної інтерпретації образу свого персонажа та його розкриття. Отже, акторське кредо Б. Ступки остаточно сформувалося завдяки єдиному режисеру, який зміг зрозуміти та відчути унікальність його таланту, специфіку бачення театрального мистецтва загалом та акторської гри зокрема С. Данченка.

Література

1. Валігура Гринишина М. А. Чехов «Дядя Ваня» // Український театр XX століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. О. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 714–734.

2. Губрій Н. Педагогічна діяльність Михайла Верхацького (1926−1973 рр.): науково-педагогічний аспект // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 164-170 .

3. Заболотна В. Театральна Україна у полудень віку: український драматичний театр 40−60-х років XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 533−586.

4. Зубченко І. Мистецький всесвіт Богдана Ступки // Український театр. 2011. № 6. С. 36−37.

5. Єсипенко Р. Актуальні проблеми українського театру другої половини 80-х років XX століття // Мистецтвознавчі записки. 2017. Т. 32. С. 143−150. DOI: https://doi.org/10.32461/149783.

6. Козак Б. М. Театральні відлуння. Львів : Ліга-Прес, 2010. 452 с.

7. Кузякіна Н. Виховати учня! // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 397–408.

8. Ленко О. Людина летить у космос: «Фауст і смерть» у Львівському українському драматичному театрі ім. Заньковецької // Ленінська Молодь. 1960. 14 вересня. С. 4.

9. Максименко С. Мирон Кипріяк: «Театр-нірвана між життям і смертю…» // КіноТеатр. 2013. № 3. С. 12−13.

10. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка : штрихи до портрета Київ : Знання України, 2001. 217 с.

11. Мельниченко В. Ю. Богдан Ступка. Біографія / ред. А. А. Овсянникова ; Нац. культ. центр України в Москві. Москва : Домашняя библиотека, 2012. 831 с.

12. Новобранець О. Б. Ідеологія як жанр драматургії обробок (природа творення трагедії О. Левади «Фауст і смерть») // Вісник Житомирського державного університету. 2008. Вип. 39. Філологічні науки. С. 173−180.

References

1. Grinyshyna M. A. (2012). Chekhov "Uncle Vanya". Ukrainian Theater of the twentieth century: Anthology of performances. For general. ed. MO Grinishina; IPSM US Ukraine. Kyiv: Phoenix. pp. 714–734. [in Ukrainian].

2. Gubriy N. (2018). Pedagogical activity of Mykhailo Verkhatsky (1926−1973): scientific and pedagogical aspect. Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theater, Film and Television named after IK Karpenko-Kary. Iss. 23. pp. 164-170. [in Ukrainian].

3. Zabolotna V. (2006). Theatrical Ukraine in the noon age: Ukrainian drama theater of the 40-60s of the XX century. Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the XX century, Institute of Contemporary Art of the Academy of Arts of Ukraine; Editor: V. Sidorenko (chairman) and others. Kyiv: Intertechnology. pp. 533−586. [in Ukrainian].

4. Zubchenko I. (2011). The artistic universe of Bohdan Stupka. Ukrainian Theater. № 6. pp. 36−37. [in Ukrainian].

5. Yesypenko R. (2017). Actual problems of Ukrainian theater in the second half of the 80s of the twentieth century. Art Notes. Vol. 32. pp. 143−150. DOI: https://doi.org/10.32461/149783. [in Ukrainian].

6. Kozak B. M. (2010). Theatrical echoes. Lviv: Liga-Pres. p. 452. [in Ukrainian].

7. Kuzyakina N. (2012). Educate a student!. Life and work of Lesya Kurbas, edited, science. ed. B. Kozak. Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys. pp. 397–408. [in Ukrainian].

8. Lenko O. (1960). Man flies into space: "Faust and Death" at the Lviv Ukrainian Drama Theater. Zankovetskaya. Lenin's Youth. 14 September. p. 4. [in Ukrainian].

9. Maksymenko S. (2013). Myron Kypriyak: “Theater-nirvana between life and death…”. KinoTeatr. № 3. pp. 12−13. [in Ukrainian].

10. Melnychenko V. Yu. (2001). Bohdan Stupka: touches to the portrait Kyiv: Knowledge of Ukraine. p. 217. [in Ukrainian].

11. Melnichenko V. Yu. (2012). Bogdan Stupka. Biography. ed. AA Ovsyannikov; Nat. cult. center of Ukraine in Moscow. Moscow: Home Library. p. 831. [in Ukrainian].

12. Novobranets O.B. (2008). Ideology as a genre of drama adaptations (the nature of the tragedy of O. Levada "Faust and Death"). Bulletin of Zhytomyr State University. Iss. 39. Philological sciences. pp. 173−180. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.12.2021
Прийнято до друку 26.01.2022

УДК 792.5
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257732.

Цитування:
Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 207-212.

Vovkun V. (2022). Modern director's reflections of Dmytro Bortniansky's «Sokil» and «Alkid» in the Lviv national opera. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 207-212 [in Ukrainian].

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтва
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6800-5367
vydyva@ukr.net

СУЧАСНІ РЕЖИСЕРСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ ЩОДО ПОСТАНОВОК «СОКІЛ» ТА «АЛКІД» ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО В ЛЬВІВСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ

Метою роботи є аналіз режисерської постановки Андреаса Вайріха опер «Сокіл» та «Алкід» Д. Бортнянського на сцені Львівської національної опери. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, який дозволяє використовувати наукові дослідження з історії музичної культури, музикознавства, театрознавства, сценічного мистецтва, сучасного театрального мистецтва тощо. Для досягнення поставленої мети було використані методи: історичний допоміг проаналізувати ґенезу створення та постановок опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід»; метод аналізу дозволив розкрити етико-естетичні наративи та образи опер «Сокіл» та «Алкід»; порівняльний метод застосований для висвітлення відмінностей режисерських версій Андеаса Вайріха опери «Алкід» та його інноваційність у її синтезі з оперою «Сокіл». **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше проаналізовано режисерські інтерпретації опер Дмитра Бортнянського Андреасом Вайріхом в Львівській національній опері. **Висновки.** Постановки опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» у 2021 році на сцені Львівської національної опери української диригентки Оксани Линів та німецького режисера Андреаса Вайріха є зразком ренесансу національних традицій та українського контенту в контексті розвитку сучасної європейської культури. Інноваційність, етико-естетичні наративи та синтетичність об'єднання двох різних творів розкриває евристичний потенціал рефлексії внутрішнього конфлікту особистості через класику національної музичної культури в сучасності.

***Ключові слова*:** «Сокіл», «Алкід», Д. Бортнянський, опера, режисер, сучасне театральне мистецтво, сценографія, образ.

***Vovkun Vasyl**, Ph.D. in Cultural studies, Professor, Professor of the Department of Directing and Actor's Mastering, National Academy of Culture and Arts Management.*

Modern director's reflections of Dmytro Bortniansky's «Sokil » and «Alcide» in the Lviv national opera

Purpose of Research. The purpose of the research is to analyze Andreas Weirich's directing of the operas «Le Faucon» and «Alcide» by D. Bortniansky on the stage of the Lviv National Opera. **Methodology**. The methodology of the research is based on an interdisciplinary approach that allows us to use the knowledge from the history of music culture, musicology, theatre studies, performing arts, contemporary theatre, etc. To achieve the goal of the research, the author has used the following methods: a historical one (to analyze the genesis of the creation and production of D. Bortniansky's operas «Le Faucon» and «Alcide»); an analysis (to highlight ethical and aesthetic narratives and images of the operas «Le Faucon» and «Alcide»); a comparative method (to analyze the differences between Andreas Weirich's directorial versions of the opera «Alcide» and its innovation in its synthesis with the opera «Le Faucon»). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the analysis of Andreas Weirich's directorial interpretations of Dmytro Bortniansky's operas at the Lviv National Opera. **Conclusions**. Thus, the performances of D. Bortniansky's operas «Le Faucon» and «Alcide» in 2021 at the Lviv National Opera by Ukrainian conductor Oksana Lyniv and German director Andreas Weirich are a model of the renaissance of national traditions and Ukrainian content in the context of modern European culture. The innovativeness, ethical and aesthetic narratives, and synthetic nature of the combination of two different operas reveal the heuristic potential of the reflection on the internal conflict of the modern individual by the classics of national musical culture.

Key words: «Sokil », «Alcide», Dmytro Bortniansky, opera, director, theatre, stage design, modern theatre, image.

©Вовкун В.В., 2022

Актуальність теми дослідження. У 2021 році в Україні відзначалося 270 років від дня народження українського композитора другої половини XVIII – початку XIX століття Дмитра Бортнянського, що належить до плеяди видатних українських митців, які в європейському просторі створювали унікальний музичний продукт зі збереженням національної ідентичності та традицій. Відомий український композитор, музикознавець С. Людкевич у своїй статті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика», аналізуючи основні тенденції музики першої чверті XX століття, зауважує, що твори Дмитра Бортнянського містять у собі значний культурний пласт, а також можуть слугувати джерелом натхнення для відродження музичного мистецтва, адже зберегли в собі аутентичну «типово українську мелодику» [7, 39].

Спадок Дмитра Бортнянського характеризується варіативністю композиторської творчості від духовної до інструментальної музики. Особливе місце в його доробку займають опери, створені на тексти іноземними мовами. Восени 2021 року у Львівський національній опері до ювілею композитора відбулася прем'єра двох опер Дмитра Бортнянського «Алкід» та «Сокіл» у постановці німецького режисера Андреаса Вайріха, який презентував свою візію творів композитора. Рефлексія режисерського осмислення та його сценічного втілення обумовлює актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчий доробок та постать Дмитра Бортнянського у розвитку культури другої половини XVIII – початку XIX століття та їх вплив на еволюцію національного музичного мистецтва став предметом наукових праць багатьох українських та зарубіжних дослідників. Аналізу його духовної музики та хорових композицій присвячені праці М.-Х. Кузьми [6], О. Путятицької [12], І. Регуліч [13], Г. Хмари [16], І. Цмур [18] та інших. Теоретичним засадам досліджень музики композитора, аналізу його стильовим особливостям та періодам творчості присвячені наукові праці Ю. Воскобойнікової [2], О. Ігнатової [3], С. Людкевича [7], Н. Стефіної [15], В. Шульгіної. Рецепції стилю Дмитра Бортнянського та його вплив на формування галицької музичної культури XIX століття розкриті у публікаціях української дослідниці М. .Новакович [9–10]. Незважаючи на великий масив досліджень, присвячених композитору, всі вони в основному стосуються інструментальної та духовної музики Дмитра Бортнянського й висвітлені з точки зору музикознавства, тому рефлексія опер композитора «Алкід» та «Сокіл» у вимірі сценічного мистецтва потребує поглибленого аналізу.

Метою дослідження є аналіз режисерської постановки Андреаса Вайріха опер «Сокіл» та «Алкід» Д. Бортнянського на сцені Львівської національної опери.

Виклад основного матеріалу. Українська дослідниця Н. Стефіна у своїй статті «Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського» поділяє творчу спадщину композитора на дві групи творів: церковні та світські. До останніх належать шість опер Д. Бортнянського: «Свято сеньйора», «Син-суперник», «Креонт», «Квінт Фабій», «Алкід» та «Сокіл». Предметом нашого аналізу стануть постановки двох опер «Алкід» та «Сокіл» у Львівській національній опері [15, 235].

З нагоди відзначення 270-річчя з дня народження Дмитра Бортнянського, Львівська національна опера підготувала своє бачення двох опер композитора «Алкід» та «Сокіл». Варто зауважити, що минуло понад 240 років від прем'єри «Алкіда» у 1778 році в Венеції та понад 230 років від прем'єри «Сокола» в Гатчині в 1786 році. Опера «Алкід» належить до італійського періоду творчості композитора, написана на лібрето поета та драматурга П'єтро Метастазіо. Опера «Сокіл» («Le faucon) (повна назва «Сокіл Федеріго дельї Альберігі») з'явилася у 1786 році. Лібрето опери було створене Францем Германом Лаферм'єром. Сюжет останнього базується на класиці епохи Ренесансу, а саме новелі Джованні Боккаччо «Сокіл», що героями Декамерону оповідується на п'ятий день. В основному для аудиторії відомі концертні версії цих творів.

Процес ренесансу оперної спадщини Дмитра Бортнянського в Україні розпочала у 90-х роках XX століття музикант, мистецтвознавець Н. Свириденко, яка здійснила декілька постановок опери «Сокіл» у період 1995 – 2013 років. Її інтерпретації являли собою концертні постановки.

У 1998 році декілька митців, серед яких Євген Козак, диригент Мирон Юсипович, камерний хор «Gloria», камерний оркестр «Leopolis», театр-студія «Доля» та студенти Вищого державного музичного інституту імені М. В. Лисенка об'єдналися навколо постановки опери «Алкід», яка того року була презентована глядачеві у Львові. У 2000 році

Товариство камерної опери представило власне концертне виконання опери «Алкід» українською мовою у перекладі Максима Стріхи в Київському будинку вчених. Наступний етап відродження оперної спадщини композитора пов'язаний із постаттю відомої української диригентки Оксани Линів, яка є фундатором фестивалю LvivMozArt. У 2013 році нею здійснено концертне виконання опери «Алкід» на сцені Одеської національної опери, а пізніше, у 2018 році в рамках свого фестивалю було презентовано постановку на відкритій сцені у Свірзькому замку цієї опери львівському глядачеві та міжнародним учасникам, де режисером виступив Андреас Вайріх, який представляв Баварську державну оперу. У 2021 році творчий тандем Оксани Линів та Андреаса Вайріха продовжив спільну роботу над постановкою опер Дмитра Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» у Львівській національній опері.

Реалізація цього творчого проєкту об'єднала навколо себе міжнародну команду: окрім Оксани Линів та Андреаса Вайріха до його втілення долучилися сценограф та художник костюмів Анна Шеттль (Німеччина), балетмейстер Марчело Алджері (Італія), другий диригент Юрій Бервецький, хормейстери Вадим Яценко та Ірина Коваль, художник із світла Олександр Мезенцев. На думку Ольги Стельмашевської, такий склад постановників, їх досвід та синхронізація дозволила створити спектакль, який відповідає сучасним тенденціям та контекстам «європейської оперної практики» [14].

Порівнюючи режисерські та сценографічні інтерпретації Андреаса Вайріха опери «Алкід», у своїй рецензії «На Соколиних крилах львівського Алкіда» А. Плахтієнко відзначає, що перша його постановка містила в собі семантику, пов'язану зі сценами із пекла «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі та екзистенційний вибір головного героя. У другій інтерпретації режисер переносить події у сучасний вимір та синтезує їх в одне панно шляхом поєднання опер «Алкід» та «Сокіл» [11].

Лібрето першої опери базується на фрагментах алегорії давньогрецького софіста Продіка, збережена у творах Ксенофонта. Фабула побудована навколо головного героя Алкіда (Геракл) перед яким постає класичний екзистенційний вибір – моральна дилема між добром та злом або гріхом та доброчесністю, яка висвітлює концепт свободи волі людини. Під час мандрівки Алкід зустрічає двох жінок – Едоніну та Аретею. Едоніна втілює у своєму образі гедоністичний егоїзм, насолоду та спокусу. Дизайнер костюмів Анна Шеттль наділяє цього персонажа різними тонами червоних кольорів: від бордового – до яскраво червоного, які викликають у глядача асоціацію з пристрастю, владою, стихією. Підсилює ефект гра кольорів на ар'єрсцені, де при появі Едоніни домінує червоний, а при Аретеї – зелений і золотий. Аретея – це антагоніст недоброчесності, адже вона об'єднує в собі основні людські цінності: чесність, справедливість та мужність. Незважаючи на утопічні ідеалістичні обіцянки, які пропонує молодому Алкіду Едоніна, він обирає складний та сповнений випробувань шлях доброчесності. Варто зауважити, що в образах цієї опери композитор транслює класичні етичні чесноти грецької філософії: мужність, мудрість, справедливість, поміркованість, які знаходимо в працях Аристотеля та Платона.

Опера «Сокіл» запозичила свій сюжет з «Декамерону» Дж. Бокаччо. Історія обертається навколо незвичайної історії кохання. Аристократ з Флоренції Федеріґо закохується у молоду заможну вдову Ельвіру, однак його любов не знаходить прихильності жінки. Після марних спроб він переїздить на ферму, де єдиною його відрадою є прекрасний мисливський сокіл, який є предметом заздрощів всіх сусідів. Одного дня Ельвіра разом із сином поселяється недалеко від нього. Вона живе піклуванням про маленького сина та його здоров'я. Згодом, коли її хлопчик захворів, він попросив матір дістати йому того прекрасного сокола, якого бачив неподалік. Ельвіра, незважаючи на ставлення до Федеріго, змушена погодитися задля здоров'я єдиної дитини. Вона йде до нього з метою попросити віддати птаха, однак після обіду у Федеріго Ельвіра дізнається, що стравою, яку вони куштували, і був цей сокіл. Такий вчинок Федеріго вражає Ельвіру в саме серце, де народжується кохання до шляхтича. Художнє оформлення порівняно з оперою «Алкід» характеризується поміркованими кольорами, де домінують сірий, білий, темно-синій, елементи червоного на чорно-білому тлі. Музикознавець А. Плахтієнко однією з інноваційностей постановки відзначає образ сокола, що був трансформований з пасивного в активний персонаж, який «виконує ту наративну роль, яку мали б виконувати діалоги між персонажами…» [11]. Також А. Плахтієнко додає, що режисер Андреас Вайріх використав сокола як головну ланку в ланцюзі фабули, що розпочинає виставу та закриває її [11].

Натомість, музикознавець В. Антошевська у своїй рецензії ««Сокіл» та «Алкід»: між рядками» основним елементом, який об'єднує в єдине видиво ці опери, визначає хор та балет [1]. Костюми хору були створені в модерному стилі білого кольору, що дозволяло йому гармонійно співіснувати на сцені разом з головними героями. Балет, особливо у опері «Алкід», створював ілюзію живих скульптур та сюрреалістичних образів народження героя.

Аналізуючи співтворчість художника-сценографа Анни Шеттль та режисера Андреаса Вайріха, необхідно зауважити, що їх творчий процес являв собою спільний пошук художнього образу вистави через розкриття діалогічності персонажів крізь призму таких дихотомій як: добро – зло, божевілля – здоровий глузд, раціо – чуттєвість, доброчесність – порок (гріх), кохання – ненависть. Завдяки технічним засобам та сценографії, постановники створюють необхідне сценічне середовище, що дозволяє перенести героїв у сучасність, змушуючи глядача рефлексувати переживання класичних персонажів на когнітивному та емоційному рівні сьогодення. Режисер розкриває своїх героїв через проблематику внутрішнього конфлікту особистості, що перебуває в пошуку екзистенції існування на межі з абсурдизмом. Цей стан відображено, на думку А. Плахтієнко, в персонажах «Сокола», які наближені до божевільних, а також у виборі Алкіда, у якому розкривається протистояння тенденцій та потреб суспільства зі свободою волі героя [11].

Мистецтвознавиця Л. Кияновська у своїй рецензії «Сучасні алегорії вічної класики (опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької)», окрім окреслення основних характеристик стилістики вистави та її філософського наповнення, відзначає внесок Оксани Линів, яка поряд з режисером Андреасом Вайріхом та художником Анною Шеттль створювала гармонійну художню цілісність вистави. Музикознавиця підкреслює складність проведеної та тонкої роботи диригентки з проходженням між грецькими міфічними монстрами Сциллою і Харибдою: «пройти між Сциллою зайвої афектованості і Харибдою холодної схоластичності, досягнути природного живого і наповненого звучання» зі збереженням тембральної узгодженості, динамічної палітри, співвіднесення темпів та семантичних акцентів» [4].

Науковою новизною дослідження є аналіз режисерських інтерпретацій опер Дмитра Бортнянського Андреасом Вайріхом в Львівській національній опері.

Висновки. Таким чином, постановки опер Д. Бортнянського «Сокіл» та «Алкід» у 2021 році в Львівській національній опері української диригентки Оксани Линів та німецького режисера Андреаса Вайріха є зразком ренесансу національних традицій та українського контенту в контексті розвитку сучасної європейської культури. Інноваційність, етико-естетичні наративи та синтетичність об'єднання двох різних творів розкриває евристичний потенціал рефлексії внутрішнього конфлікту особистості через класику національної музичної культури в сучасності.

Література

1. Антошевська В. «Сокіл» та «Алкід»: між рядками. Збруч: інтернет видання, 11.10.2021. URL: www.zbruc.eu/node/108085?fbclid=IwAR381_TMNCZYvlINDCjsOlTjJyL9Rjs6UFS7wHAPdqArIKX05trw7ZeVeJg (з екрану 02.01.2022)

2. Воскобойнікова Ю. В. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство: збірник наукових праць. Київ : КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46 – 51.

3. Ігнатов О. В. Історизм православної церковності в творчих здобутках Дмитра Бортнянського : автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2009. 20 с.

4. Кияновська Л. Сучасні алегорії вічної класики (опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької). Львів, 2021. URL: www.opera.lviv.ua/en/suchasni-alegoriyi-vichnoyi-klasyky-opery-sokil-alkid-d-bortnyanskogo-u-lvivskomu-natsionalnomu-teatri-opery-baletu-im-s-krushelnytskoyi/ (з екрану 03.01.2022)

5. Кірєєва Т. І., Кірєєва О. Г., Кірєєва В. Г. Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського // Наука. Релігія. Суспільство. Донецьк, 2012. № 3. С. 56-62.

6. Кузьма М.-Х. Автентичний голос Дмитра Бортнянського: музичний звук і теологічне значення у його духовних хорових концертах // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2018. № 4. С. 48-63.

7. Людкевич С. Націоналізм у музиці / Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. [упоряд. З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 1999. Том 1. С. 39.

8. Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 3. С. 267-272.

9. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка: збірник наукових праць. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.

10. Новакович М. Дмитро Бортнянський як "винайдена традиція" галицької музичної культури XIX століття // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка: збірник наукових праць. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.

11. Плахтієнко А. На соколиних крилах львівського Алкіда // The Claquers: інтернет видання. URL: www.theclaquers.com/posts/7503?fbclid=IwAR02yrsDMvV4mzxre5lBtqUzGQoybDWUUJ1ea6d__e-IIHZvA5AjEZg1mxA

12. Путятицька О. Піснеспів «Діва днесь» в обробці Дмитра Бортнянського: джерелознавчі пошуки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2016. Вип. 117. С. 166-180.

13. Регуліч І. В. «Канон св. Андрія Критського» Д. Бортнянського: питання жанрової поетики та структури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне, 2009. Вип. 15(1). С. 165-173.

14. Стельмашевська О. «Сокіл» & «Алкід» // День. Київ, 2021. 16 вересня. URL: www.day.kyiv.ua/uk/photo/sokil-alkid-filosofiya-polotu

15. Стефіна Н. В. Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського // Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Сер. : Педагогічні науки: збірник наукових праць. Глухів, 2016. Вип. 31. С. 234-238.

16. Хмара Г. М. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського (на прикладі камерно-інструментальних творів) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2019. № 4. С. 45 – 55.

17. Чекан Ю. Бортнянський: ювілей по-львівськи // Музика: інтренет-журнал. 23 вересня 2021. URL: www.mus.art.co.ua/bortnianskyy-iuviley-po-lvivsky/?fbclid=IwAR3ghADJdNx4yufnVK5_sbfedR3EjGJ0-F4Itg1J5LUFiOw_SoOWWnLI4u4 (з екрану 02.01.2022)

18. Цмур І. І. Дмитро Бортнянський. Хоровий концерт № 34 (деякі виконавські та диригентські проблеми) // Педагогічний дискурс: збірник наукових праць. Хмельницький, 2013. Вип. 14. С. 448-453.

References

1. Antoshevska, V. (2021). «Le Faucon» and «Alcide»: between the Lines. Zbruch: online edition, 11 October. Retrieved from: www.zbruc.eu/node/108085?fbclid=IwAR381_TMNCZYvlINDCjsOlTjJyL9Rjs6UFS7wHAPdqArIKX05trw7ZeVeJg [in Ukrainian].

2. Voskoboynikova, Y. V. (2015). Interpretation of D. Bortniansky's Works: timbre aspect. Visnyk KNUKiM. Seria: Mystectvoznavstvo, 33. 46 – 51 [in Ukrainian].

3. Ignatov, O. V. (2009). Historism of the Orthodox Church in Dmytro Bortniansky's Creative Achievements. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odessa state Music Academy after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

4. Kyianovska, L. (2021). Modern allegories of Eternal Classics (Operas «Le Faucon» and «Alcide» by D. Bortniansky at the Lviv National Opera and Ballet Theatre named after S. Krushelnytska). Lviv. Retrieved from: www.opera.lviv.ua/en/suchasni-alegoriyi-vichnoyi-klasyky-opery-sokil-alkid-d-bortnyanskogo-u-lvivskomu-natsionalnomu-teatri-opery-baletu-im-s- krushelnytskoyi [in Ukrainian].

5. Kireeva, T.I. & Kireeva, O. G. & Kireeva, V. G. (2012). Spiritual Music of Modern Times and Symbolist Values of D. Bortniansky. Nauka. Religia. Suspilstvo, 3, 56-62 [in Ukrainian].

6. Kuzma, M. H. (2018). Authentic Voice of Dmytro Bortniansky: Musical Sound and Theological Significance in his Spiritual Choral Concerts. Zhurnal Nacionalnoi Muzuchnoi Akademii Ukrainy, 4, 48-63 [in Ukrainian].

7. Lyudkevych, S. (1999). Nationalism in Music. Researches, Articles, Reviews, Speeches: in 2 volumes. [order. Z. Shtunder]. Lviv: Dyvosvit, Vol. 1. [in Ukrainian].

8. Melnychuk, Y. S. (2021). Director's Concept as a Way to Create a Figurative System of Performance. Visnyk Nationalnoi akademii

kerivnyh kadriv kultury i mystectv, 3, 267 – 272 [in Ukrainian].

9. Novakovych, M. (2016). Reception of D. Bortniansky's style in Church Compositions of M. Verbytsky. Naukovyi zbirnyk Lvivskoi nacionalnoi muzychnoi akademii Mykoly Lysenko, 38–39, 5–16 [in Ukrainian].

10. Novakovych, M. (2017). Dmytro Bortniansky as an «Invented Tradition» of Galician Musical Culture of the XIX century. Naukovyi zbirnyk Lvivskoi nacionalnoi muzychnoi akademii Mykoly Lysenko, 41, 19–31 [in Ukrainian].

11. Plakhtienko, A. (2021). On the Falcon Wings of the Lviv Alcide. The Claquers: online edition. Retrieved from www.theclaquers.com/posts/7503?fbclid=IwAR02yrsDMvV4mzxre5lBtqUzGQoybDWUUJ1ea6d__e-IIHZvA5AjEZg1mxA [in Ukrainian].

12. Putyatytska, O. (2016). Songs «Virgin Today» in the Processing of Dmytro Bortniansky: source researches. Naukovyi visnyk Nationalnoi Musichnoi Academii Ukrainy imeni P. I. Tchaikovskogo, 117, 166 – 180 [in Ukrainian].

13. Regulich, I.V. (2009). «Canon of St. Andriy Krytsky» by D. Bortniansky: Issues of Genre Poetics and Structure. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliahy rozvytku, 15 (1). 165-173 [in Ukrainian].

14. Stelmashevskaya, O. (2021). «Le Faucon» & «Alcide»: Philosophy of Flight. Day, September 16. Retrieved from: www.day.kyiv.ua/en/photo/sokil-alkid-filosofiya-polotu [in Ukrainian].

15. Stefina, N. V. (2016). Theoretical Aspects of the Study of D. S. Bortniansky's Creative Heritage. Visnyk Glukhivskogo Nationalnogo Pedagogichnogo Universytety imeni Olexandra Dovzhenko. Seria: Pedagogichni nauky, 31, 234-238 [in Ukrainian].

16. Khmara, G. M. (2019). The Role of the Italian Period in the Formation of the Compositional Style of Dmytro Bortniansky (On the Example of Chamber and Instrumental Works). Naukovyi Zhurnal Nationalnoi Musichnoi Academii Ukrainy imeni P. I. Tchaikovsky, 4, 45 – 55 [in Ukrainian].

17. Chekan, Yu. (2021). Bortniansky: Lviv Anniversary. Muzyka: online magazine, September 23. Retrieved from www.mus.art.co.ua/bortnianskyy-iuviley-po-lvivsky/?fbclid=IwAR3ghADJdNx4yufnVK5_sbfedR3EjGJ0-F4Itg1J5LUFiOw_SoOWWnLI4u.01 [in Ukrainian].

18. Tsmur, I. I. (2013). Dmytro Bortniansky. Choral Concert № 34 (Some Performing and Conducting Issues). Pedagogichnyi diskurs, 14, 448-453 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2022
Отримано після доопрацювання 22.01.2022
Прийнято до друку 30.01.2022

УДК 792
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257733.

Цитування:
Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. № 1. С. 213-218.

Tatarenko M. (2022). Artistic and creative effectiveness of acting manners in the process of playing a role. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 213-218 [in Ukrainian].

Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org-0000-0001-6838-3560
marina-lada-2012@ukr.net

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЄВІСТЬ МАНЕР АКТОРСЬКОЇ ГРИ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ РОЛІ

Мета роботи. Розгляд манер акторської гри як засобів художньо-творчого процесу у роботі артиста над створенням сценічного образу дійової особи ролі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу моделювання – для аналізу створення моделі манери акторської гри певного історичного періоду у розвитку сценічного мистецтва для виявлення її найбільш характерних суттєвих рис; мистецтвознавчого методу – для розгляду художньо-ігрової дієвості манери акторської гри, ефективності її індивідуальних ознак у створенні образу дійової особи ролі у процесі виникнення і наступної ґенези театрального мистецтва; функціонального методу – для обґрунтування принципів творчого процесу манери акторської гри як феноменального явища, що безпосередньо пов'язане з визначенням пізнавальних смислів, прагматичних характеристик інтерпретації персонажу ролі у виставі певної театральної епохи лицедійства; культурно-історичного методу – для аналізу манери акторської гри конкретного історичного розвитку театру не тільки як своєрідного ключа до інтерпретації дійової особи ролі, але й самого праксеологічного процесу акторського виконавства; компаративного методу – для проведення і визначення порівняльного аналізу моделей манери акторської партитури гри як способів роботи над образами сценічних творів. **Новизна дослідження.** Вперше надана ґрунтовна характеристика кожної манери акторської гри, її специфіки у роботі над художнім образом ролі виконавця сценічної форми – лицедія драматичного театру. **Висновки.** Вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає, насамперед, у професійній компетентності актора, яка дає йому можливість за допомогою власних здібностей вірно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру.

***Ключові слова*:** театр, актор, акторська майстерність, сценічний образ, роль, лицедійство, актор-типаж, перевтілення, очуження, маска.

.

Tatarenko Maryna, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts*

Artistic and creative effectiveness of acting manners in the process of playing a role

Purpose of the article. Consideration of the manner of acting as a means of the artistic and creative process in the artist's work on creating a stage image of the character of the role. **The research methodology** consists in the application of the modeling method - to analyze the creation of a model of the acting style of a certain historical period in the development of performing arts to identify its most characteristic essential features; art criticism method - to consider the artistic and playful effectiveness of the manner of acting, the effectiveness of its individual characteristics in creating the image of the actor of the role in the process of the emergence and subsequent genesis of theatrical art; functional method - to substantiate the principles of the creative process of the manner of acting as a phenomenal phenomenon directly related to the definition of cognitive meanings, pragmatic characteristics of the interpretation of the character of the role in the play of a certain theatrical era of acting; the cultural-historical method - for analyzing the manner of acting in the concrete historical development of the theater, not only as a kind of key to the interpretation of the character of the role, but also the praxeological process of acting; the comparative method - to conduct and determine a comparative analysis of the models of the manner of the acting score of the game as ways of working on the images of stage works. **Research novelty.** For the first time, a detailed description of each manner of acting is provided, its specifics in the work on the artistic image of the role of the performer of the stage form - the actor of the

©Татаренко М. Г., 2022

drama theater. **Conclusions.** The solution to the existing problems of theater as an art form lies primarily in the professional competence of the actor, which provides him with the opportunity, using his own abilities, to correctly choose the style of stage play, in accordance with the genre plan of the play and its directorial interpretation, for free effective mastery of the skill of creating a bright, holistic and a unique image of the protagonist of a work of art, taking into account the experience and achievements of a galaxy of outstanding stage masters in different historical periods of the theater's existence.

Key words: theater, actor, acting, stage image, role, acting, actor-type, reincarnation, alienation, mask.

Актуальність теми дослідження. Проблемним питанням, як і в усі часи існування мистецтва театру, є удосконалення акторської майстерності у процесі створення оригінального й неповторного сценічного образу дійової особи ролі.

Ультрасучасні технічні засоби нагально намагаються посунути на останнє місце ідейно-емоційну виразність акторської гри, її значимість і знаковість у сценічному мистецтві. Лаконічно сконцентруватися на потрібних зовнішніх виразних засобах створення образу ролі, вірно підібрати відповідне внутрішньо виправдане зображальне акцентування і своєчасно його зафіксувати є головною метою манери акторської майстерності сучасного артиста театрального мистецтва, його моделі сценічної дії.

Аналіз досліджень і публікацій. Характерні особливості та професійні ознаки манери акторської гри, її роль у розвитку мистецтва театру досліджувало та аналізувало з точки зору її ефективності у роботі над створенням дійової особи відповідної ролі не одне покоління вчених театральної справи, майстрів сценічного мистецтва, режисерів і акторів – досвідчених метрів сцени, викладачів спеціальних закладів вищої освіти як всієї світової, так і вітчизняної сценічної творчості, а саме: у другій половині XIX і протягом XX століття до цієї проблематики зверталися видатні постаті української сцени – П. Саксаганський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, А. Бучма, І. Мар'яненко, С. Василько, Л. Курбас, Г. Юра; науковці сучасності, театрознавці, педагоги-практики – П. Кравчук, Д. Чайковський, Н. Донченко, М. Гринишина, О. Клєковкін, О. Роготченко, Г. Веселовська та ін. Дослідження професійно-мистецької манери виконавства, самовдосконалення творчої уяви, що спрямована на формування особистості персонажа, є актуальними й донині для науковців, театрознавців, майстрів сцени – всієї світової театральної спільноти.

Метою роботи є розгляд манер акторської гри як засобів художньо-творчого процесу у роботі артиста над створенням сценічного образу дійової особи ролі.

Виклад основного матеріалу. Актор – головна естетична категорія сценічного лицедійства і базисом його творчості є манера акторської гри як основний інструментарій роботи над художнім образом ролі. Історія сценічного мистецтва у своїй майстерні виконавства містить різні манери акторської гри: актор-типаж – відмова і заміна дійової особи художньої форми на особу виправдану особистою трактовкою образу персонажа; перевтілення – домінанта творчої уяви актора на концептуальне виконання всіх ознак персоніфікації образу, акцентуючи творчий процес на зовнішньому вигляді; очуження – домінанта асоціативної уяви на виконання ілюзорності емоційних ознак певної дійової особи; маска – зовнішня предметна гіперболізація характерних рис створення рольового матеріалу. Отже, створення виконавцем художнього образу за допомогою манер акторської гри – типізації, очуження, маскування, перевтілення являє собою театр як синтетичний вид мистецтва.

Розвиток сценічного мистецтва протягом всієї своєї вікової історії складається з різних типів, стилів і напрямків театрів, які передбачають певні принципи манери акторської гри. Манера акторської гри з перебігом часу видозмінюється завдяки винаходу нових методів роботи над роллю, появі нової драматургії, експериментальної режисури, і це вимагає різнопланових підходів до творчості лицедійства. «Сучасний світ стає диференційовано складним, його реальність обіймає багаточисельні, різнобарвні людські ідеології. І тому перед митцями сценічного мистецтва третього тисячоліття постає питання винаходу таких засобів ідейно-тематичної виразності, через призму яких можна було б донести до глядача бажану істинну реальність життєвих перипетій і прагнень, а не загубитися у емпіричній різноманітності її фактів. Вирішення цих проблем безпосередньо міститься у вирішенні питання досконалості процесу режисерської інтерпретації сценічного твору та у інноваціях акторського ансамблю, індивідуальної гри майстрів сцени» [3, 61].

Першою хронологічно манерою акторської гри є обрядовий принцип актора-типажа, що виник ще до театральної епохи. Цей найдавніший принцип не зник протягом тисячоліть і застосовується у сучасній акторській майстерні над процесом створення образу ролі. Манера виконання ролі актора-типажа як подібний принцип подачі образу дійової особи виникає в періоди тимчасових криз в історії розвитку держав, коли від театру вимагають домінанти ритуальних сценічних дійств, коли ідейне акцентування театральної форми відбувається за допомогою фактажно-типового лицедійства. Також така манера акторської гри часто-густо застосовується над портретною роллю відомих історичних постатей, великих діячів всіх сфер людської діяльності. «У п'єсі чимало епізодичних образів. Складність їх виконання в тому, що є серед них історичні імена. Ці ролі виконувати часом важче за великі. Таким, наприклад, є образ Бадені – прем'єр-міністра Австро-Угорщини. Роль має всього кілька речень, і сценічне життя її – буквально не більше хвилини. Зрозуміло, що важко втілити на сцені цього правителя, який уславився методами цукру і нагая. Але образ Бадені у виконанні С. Грінченка вражає. Незграбна постать на тонких нервових ногах, дисонанс постаті і голосу надовго залишаються у пам'яті глядача» [10, 89].

Манеру сценічної гри актора-типажа застосовував режисер Лесь Курбас у процесі постановки вистави «Різдвяний вертеп» (1918 р.). «Актори мають зіграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатися, як ляльки. <…> Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, якісні, прості, чіткі» [7, 211].

У манері виконавства актор-типаж інколи застосовується принцип імітації, примітивного уподобання, коли між артистом і персонажем велика вікова різниця, а також при показі відмінних національних рис та фізичної статури. Це, більш за все, стосується питань роботи актора над рольовим матеріалом сценічних творів комедійного жанру.

Театр як вид мистецтва розпочав свою історію з прадавньої Греції, видовище якого складалося зі структуризації ряду подій та розподілу їх на виконавців сюжетної лінії і глядачів-спостерігачів. Засоби просторово-часової організації дійства й визначили принципи роботи актора над образом ролі. Так виникла маска як головний атрибут манери сценічної гри виконавця. Маскування майстрів сцени висунуло на перший план створення образу ролі манеру зовнішнього зображення персонажа за допомогою широких мазків гіперболізації рухів, жестів, голосового супроводу. «У виконавській практиці маска увиразнює зміст грецького слова «persöna», і стосується, по-перше, маски, яку використовує актор, по-друге – особистості самого актора, і по-третє – створюваного сценічного характеру. Тобто, говорячи про сценічну гру в масці, можна говорити про маску, актора й персонаж як результат творчої триєдності. <…> Адже багатофункціональність й універсальність маски повсякчас проявляється у театрі як практичний інструмент при створенні сценічних образів. У першу чергу, маска – це професійне знаряддя виконавця, яке дозволяє йому відшліфовувати навички, розвивати природні здібності. <…> 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].

Маска не зникала з підмосток театральної сцени протягом тисячоліть. Манеру гри у масці завжди використовували бродячі артисти, балаганні лицедії, актори театру dell`arte і загалом весь традиційний східний театр до сьогодні застосовує грим-личину як відмінну особливість у створенні образу дійової особи ролі. «Маска, як елемент форми сценічного мистецтва сценічної виразності, завдяки своїй архетиповості та фіксованості вічного, водночас підсилює ефект присутності і дієвості естетичного знаку на глядача. Зрештою звернення до маски – це своєрідне відкриття нових форм її застосування. Маска від самого зародження має ознаку власне театральності не тільки в розумінні певного архетипу культурних традицій, а й, що не менш важливо, - символу своєрідної роздвоєності, притаманної ігровому процесу в театрі» [8, 107].

Модель епічного театру свого часу створив німецький режисер, драматург Бертольд Брехт, який, можна припустити, виходив за рамки загальноприйнятої аристотелівської драматургії. Головною ознакою такого типу театру є, насамперед, стрімка зміна ряду подій у просторово-часовому вимірі, а структуризація сценічної форми подається у вигляді епізодичної побудови.

Манера акторської гри – очуження – стале кредо для епічного та політичного театрів, де при створенні художнього образу виконавець використовує прийоми-ефекти: відсторонення, дистанціювання, емоційний шокінг для активізації глядацької аудиторії з метою підвищення напруги та порушення ілюзій. «Очуження – це таке відображення, яке хоча і дозволяє впізнати предмет, але, водночас, перетворює його на щось чуже. Античний і середньовічний театр очужували свої образи за допомогою масок людей і тварин, азіатський театр використовує ще й сьогодні музичні та пантомімічні V-ефекти. Стародавні V-ефекти цілковито виключають можливість глядачів сприймати зображене як незмінне, нові V-ефекти не знають ніякої примхливості, лише ненауковому погляду чуже здається дивним»[12, 301].

Формування у сценічному мистецтві нового стереотипу дійової особи стало підґрунтям процесу перевтілення актора в образ, що, у свою чергу, і висунуло певні вимоги до манери акторського виконавства. Виникнення нового засобу у роботі актора відбулося завдяки радикально-реформаторським ідеям режисерів-новаторів кінця XIX – початку XX століття щодо розробки моделі професійних компетентностей майстрів театру. Необхідно зазначити, що об'єктивними передумовами інновацій в акторському мистецтві стали досягнення науки у психології, філософії та фізіології, критичний реалізм у мистецтві, практичний досвід відомих акторів театрального світу.

Універсальний характер законів органічної творчості актора, закладених у методиці митця став особливим критерієм у оцінці актора запропонованих обставин у відповідно виправданих діях образу ролі, у манері акторської гри – перевтілення. Манера акторської гри – перевтілення – має такий класифікаційний орієнтир: емоційну виразність, новизну техніки рухів, жестів, ходи, мовлення, пластики, характерність, використання реквізиту, речей, костюму. «Завдання актора <…> так би мовити, родити таку людину, окремішну, неподільну (індивідуальну). У неї не може бути двійника. Це найважче, найбільш художнє й складне завдання. Актор повинен побачити в думці того, в кого він має перетворитись, побачити всю його постать, манери, повороти, рух кожного мускула на обличчі; почути його інтонації, відчути, як він мовчить, і знати, що він у той час думає. Одно слово, він повинен так його бачити і відчувати, як бачиш і відчуваєш добре знайому людину в час її відсутності. Ця здатність <…> може бути розвинена тільки широкою участю в житті, постійним вивченням усіх сфер суспільства в усіх станах» [11, 428].

Театральне мистецтво XX століття красномовно засвідчило універсальність акторської майстерності, коли виконавець використовував декілька різних манер сценічної гри у процесі створення образу ролі дійової особи вистави. «Гра Бучми завжди вражала. Адже в жодному спектаклі, в жодній сцені він не повторювався. Серед глядачів, справжніх шанувальників таланту актора, були такі, що приходили не раз на один і той же спектакль. Не менше двадцяти разів дивився «Макара Діброву» з Бучмою і молодий тоді режисер Віктор Руданський, якого захоплювала в акторі унікальне мистецтво імпровізації» [5, 200].

Сьогодні сучасний театр надає перевагу режисерській творчості і його сценічне творіння в повній мірі залежить від режисерського бачення і трактування п'єси. Безперечно, колектив акторів є творчим матеріалом режисерського мистецтва і основні атрибути його існування це особлива форма активності актора. «Ні художник, ні письменник не повинні сліпо копіювати те, що бачать, бо в першого це буде звичайна фотографія, а в другого – стенографічний протокол. Артист не повинен мавпувати тип життя або сліпо наслідувати свого попередника, бо твір його вийде блідий, і йому тоді можна буде нагадати слова одного грека: «Ні, дякую. Я часто чув самого солов'я» – сказав він, коли йому пропонували піти і послухати якогось артиста, що добре вдавав спів соловейка» [9, 81].

Лаконізм – семіотична ознака сучасного мистецтва театру, який намагається бути більш чіткішим у виразності акторської майстерності, а саме у зовнішньому малюнку її виконавства. Сценічний час стає більш концентрованим і об'ємно-глибинним, і це безмірно підвищує ремісницькі вимоги до актора як майстра сцени. «Мистецтво актора є мистецтво дії, функція актора – діяння. Отже, актор повинен уміти тримати себе на сцені, мусить знати закони сценічної дії і володіти ними, мусить розуміти, в чому полягає відмінність сценічної поведінки від буденної, життєвої. Крім того від актора вимагається вміння правдивого вияву почуттів на сцені, він мусить володіти почуттям сценічної простоти, бути таким щирим і безпосереднім як і в житті.

Ці поради – найголовніше правило, яке відкриває шлях до мистецтва театру. Хто нехтує ним, той ніколи не зможе примусити глядача повірити в те, що він робить на сцені» [2, 68].

Пошук правильних відповідей на ефективність процесу створення досконалого образу ролі сформульовані митцями в різні часові виміри різними професійними мовами, але всі зводяться до засобів реальної дієвості актора як необхідності і головної ознаки мистецтва театру, що існує як живий організм завдяки конкретно-точному малюнку лицедійства. Відомий німецький режисер Гордон Крег зазначав, що надмаріонетка має безпосередній зв'язок з образами, які він втілював, що й породжує ефект високої майстерності. «Я розповім вам, як сучасний актор мусить остаточно перетворитись на щось інше, на те, що повинно з'явитись колись у нашому театральному королівстві. Однак, не забувайте, що найближче до того ідеального актора, інтелект якого скеровує інтуїція» [6, 55].

При виборі певної манери гри артист завжди повинен дотримуватися головного правила – не плутати манеру гри з манерністю, між якими тонка грань, яка і може порушитися і призвести до штампу, який ні в якому разі не припустимий у професійній майстерності виконавця будь-якого образу ролі. «Наукові здобутки майстрів сцени, практичний досвід акторів минулого і сучасного театрального мистецтва потрібно вивчати, професійно аналізувати, а не помилково прагнути за будь-яку ціну бути оригінальним або використовувати манеру гри, копіювати майстрів сцени минулого, вражати глядачів будь-якими надзвичайними сценічними штампами-ефектами. Бо чим вищий рівень техніки актора, тим він вищий на щабель у своїй професійній діяльності» [4, 284]. Але, всупереч вищенаведеному, хороший штамп не так вже й погано використовувати, і це можливо лише завдяки високій художньо-творчій майстерності лицедія.

Наукова новизна. Вперше надана ґрунтовна характеристика кожної манери акторської гри, її специфіки у роботі над художнім образом ролі виконавця сценічної форми – лицедія драматичного театру.

Висновки. Вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає, насамперед, у професійній компетентності актора, яка дає йому можливість за допомогою власних здібностей правильно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру.

Література

1. Бойко Т. А. Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. *Сценічне мистецтво: домінуючи проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів.* Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С.174-178.
2. Бучма А. З глибин душі. Статті і спогади. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. 179 с.
3. Донченко Н. П. Фундатори режисури та концептуальний орієнтир художньо-творчої діяльності режисера і актора. *Сценічне мистецтво: досвід, освіта, майстерність: монографія.* Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. С. 50 – 70.
4. Донченко Н. П., Винар О. Б. Емоційна пам'ять як складова вдосконалення творчого процесу артиста театру в його професійній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2019. № 1. С. 281–286.
5. Косач Ю. А. Амвросій Бучма. Київ: видавництво «Молодь», 1978. 224 с.
6. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
7. Курбас Л. С. Березіль. Із творчої спадщини. Київ: Видавництво «Дніпро», 1988. 518 с.
8. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві: основні функції у створенні образу. *Мистецтвознавчі записки ДАКККІМ*. Вип. 15. Київ : Видавництво «Міленіум», 2009. С. 104–114.
9. Саксаганський П. К. Робота над роллю. *Про мистецтво режисера. Упоряд. В. Довбищенко.* Київ : Мистецтво, 1948. С. 81 – 82.
10. Чабаненко І. Записки театрального педагога: Зб. статей. Київ : Мистецтво. 1980. 189 с.
11. Шумський Ю. В. Життєвий прототип і сценічний образ. *Про мистецтво театру. Упоряд. В. Довбищенко.* Київ: Мистецтво, 1954. С. 425-433.
12. Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M. 1967, Band 15, S. 301

References

1. Boyko T.A. (2021). Mask in the 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. pp.174-178. [in Ukrainian].

2. Buchma A. (1959). From the depths of the soul. Articles and memoirs. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature. p. 179. [in Ukrainian].

3. Donchenko N.P. (2021). Founders of directing and the conceptual landmark of artistic and creative activities of the director and actor. Performing arts: experience, education, skill: monograph. Kyiv: Kyiv. nat. University of Culture and Arts. pp. 50-70. [in Ukrainian].

4. Donchenko N.P., Vinar O.B. (2019). Emotional memory as a component of improving the creative process of the theater artist in his professional career. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. № 1. pp. 281–286. [in Ukrainian].

5. Kosach Y.A. (1978). Ambrose Buchma. Kyiv: Molod Publishing House. p. 224. [in Ukrainian].

6. Craig E.G. (1974). On the art of theater. Kyiv: Art. p. 319. [in Ukrainian].

7. Kurbas L.S. (1988). Berezil. From the creative heritage. Kyiv: Dnipro Publishing House. p. 518. [in Ukrainian].

8. Medvedeva A.A. (2009). Mask in the performing arts: the main functions in creating an image. Art notes DAKKKIM. N15. Kyiv: Millennium Publishing House. pp. 104–114. [in Ukrainian].

9. Saksagansky P.K. (1948). Work on the role. About the art of directing. In order. V. Dovbishchenko. Kyiv: Art. pp. 81-82. [in Ukrainian].

10. Chabanenko I. (1980). Notes of a theater teacher: Coll. articles. Kyiv: Art. p. 189. [in Ukrainian].

11. Shumsky Y.V. (1954). Life prototype and stage image. About the art of theater. In order. V. Dovbishchenko. Kyiv: Art. pp. 425-433. [in Ukrainian].

12. Brecht, Bertolt. (1967). Combined works in 20 bands. Frankfurt a. M. Band 15, p. 301. [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.12.2021
Отримано після доопрацювання 12.01.2022
Прийнято до друку 19.01.2022

УДК 792.09
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257734.

Цитування:
Хоролець Л. І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2022. № 1. С. 219-225.

Khorolets L. (2022). About some differences in the construction of stage action by a director of drama and musical theaters. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 219-225 [in Ukrainian].

***Хоролець Лариса Іванівна*,**
народна артистка України,
завідувачка кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, професор,
перший Міністр культури Незалежної України,
член НСТДУ, НСПУ, лауреатка культурно-
мистецьких премій імені М.Островського,
І.Нечуя-Левицького, І.Кошелівця, Л.Бразова,
кавалер Ордена Княгині Ольги ІІІ ступеня
ORCID:https://orcid.org/000-0002-0328-0058
lhorolets@dakkkim.edu.ua

ВІДМІННОСТІ ПОБУДОВИ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ РЕЖИСЕРОМ ДРАМАТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕАТРІВ

Мета дослідження – вивчення перспектив реалізації виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах, накопичених за століття існування у творах музичної драматургії. Дослідження пов'язане з аналізом адекватності сучасного розуміння проблеми та перспектив музики остаточно зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром. **Методологію дослідження** визначає спостережний, аналітичний та історико-логічний аналіз перспектив реалізації розуміння необхідності режисерських пошуків нових прийомів виразності для здійснення драматургічних завдань музичного театру, з огляду на те, що в кожну епоху і в кожній країні це завдання вирішувалося по-своєму. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про те, яким чином з узагальнюючих властивостей музики можна вивести конкретні сценічні завдання і як зробити, щоб ці завдання не суперечили її емоційному й образному строю. Як зробити, щоб сама здатність музики до узагальнення допомагала поглибленню і укрупненню тієї емоції, яка народиться на сцені в результаті правильно поставленого перед актором завдання. **Висновки.** Метод, яким вирішується спектакль у драматичному театрі, не може бути цілком перенесений в музичний театр. Провідне становище музики в музичному театрі вимагає іншого підходу, іншого творчого методу. Музика, яка є мистецтвом узагальнення переживань, разом з тим, не дає змогу «робити подію» там, де її, так би мовити, зовсім не чутно. І в цьому сенсі диктує режисеру музичного театру більш конкретні умови: через події, почуті в музиці, побачити ряд, в який їх вибудував композитор, і зрозуміти саме той конфлікт, який збуджував фантазію автора.

Ключові слова: музичний театр, режисер музичного театру, музична драматургія, засоби виразності, подієвий ряд, сценічна дія, сценічний конфлікт, партитура, композитор-драматург.

***Khorolets Larysa*,** *Head of the Department of Directing and Acting National Academy of Management of Culture and Arts, Professor, People's Artist of Ukraine, the first Minister of Culture of Independent Ukraine, member of National Union of Writers of Ukraine, National Union of Theatre Artists of Ukraine, winner of cultural and artistic awards named after M. Ostrovsky, I. Nechuy-Levytsky,Koshelivets, L. Brazov, Knight of the Order of Princess Olga III degree*

About some differences in the construction of stage action by a director of drama and musical theaters

The purpose of the study is to diagnose the prospects for the implementation of expressive techniques that allow to solve any dramatic problems and reveal the life of the "human spirit" in all its subtlest manifestations, accumulated over the centuries of existence in the works of musical drama. The research is related to the analysis of the adequacy of the modern understanding of the problem and prospects of music to finally take a leading position in the synthetic form of theater, which we call modern musical theater. **The research methodology** is determined by observational, analytical and historical-logical analysis of the prospects of understanding the need for directorial search for new methods of expression for the dramatic tasks of musical theater, given that in each era and in each country this problem was solved differently. **The novelty of the study** is to expand the idea of how to generalize from the generalizing properties of music specific stage tasks, and how to make these tasks do not contradict its emotional and figurative structure. How to make the very ability of music to generalize help to deepen and enlarge the emotion that will be born on stage as a result of the right task set for the actor. **Conclusions**. The method by which a play is solved in a dramatic theater cannot be completely transferred to a musical theater. The prominent, leading position of music in musical theater requires a different approach, a different creative method. Music, which is the art of generalizing experiences,

©Хоролець Л. І., 2022

however, does not allow to "make an event" where it is. so to speak, not audible at all. And in this sense, the director of a musical theater dictates more specific conditions: through the events heard in music, to see the series in which they were built by the composer, and to understand exactly the conflict that aroused the imagination of the author.

***Key words*:** musical theater, director of musical theater, musical drama, means of expression, event series, stage action, stage conflict, score, composer-playwright.

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні проблеми необхідності подальшого формування прошарку режисерів музичного театру в Україні, з огляду на означені фахові розбіжності прочитання першоджерел вистави музичного та драматичного театрів та деякі відмінності режисерсько-акторської технології.

Аналіз досліджень і публікацій. До питань, суголосних українській оперній режисурі, зверталися в своїх роботах П. Козицький [15], Ю. Станішевський [13], А. Солов'яненко [14]. Досвід радянської та пострадянської класичної режисури музичного театру досить докладно висвітлений у книгах Б. Покровського, Л. Михайлова, Г. Ансімова, статтях А. Чепіноги, не кажучи про праці К. Станіславського, М. Кнебель, Г. Товстоногова, А. Поламішева. XX століття також рясніло фундаментальними дослідженнями в галузі музичної специфіки оперної драматургії, серед яких слід назвати базові праці Б. Асаф'єва, М. Друскіна, Є. Левашева, Є. Руч'євської, В. Протопопова та ін.

Мета дослідження – дослідження перспектив реалізації виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах, накопичених за століття існування у творах музичної драматургії. Дослідження пов'язане з аналізом адекватності сучасного розуміння проблеми та перспектив музики остаточно зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр – театр синтетичний, заснований на спільному емоційному впливі багатьох мистецтв при провідній ролі мистецтва музики. Саме провідна роль музики є тим вирішальним компонентом, який обумовлює необхідність іншого творчого підходу до матеріалу при створенні музичного спектаклю.

«Своєрідність української оперної режисури полягала у тісній співпраці композитора з режисером, який був також лібретистом опери. Таким, зокрема, виявився творчий дует М. Лисенка та М. Старицького. Їхня творча діяльність як митців національного музичного театру сприяла появі кількох довершених оперних вистав, які стали справжнім святом української музичної культури («Різдвяна ніч», «Утоплена», «Енеїда»)» [1, 67].

В опері, як і в класичній опереті, музика – не тло, а основний внутрішній зміст вистави. Завдання режисера разом з диригентом, художником, акторами – розкрити цей зміст засобами театру.

«Все, що відноситься до процесу створення вистави, починаючи від головної думки, покладеної в основу режисерської та диригентської концепції, і закінчуючи акторським виконанням і художнім оформлення сцени, – все це повинно органічно випливати з музичної драматургії, першоджерелом якої є партитура» [2, 18]. Без розкриття логіки внутрішнього життя, поданого композитором засобами музики, неможливо створити логічну лінію сценічної дії, а, отже, неможливо домогтися органічної сценічної поведінки акторів у виставі.

Хоча мистецтво опери та оперети підпорядковується тим самим законам театру, що і мистецтво драми, процес роботи над виставою в музичному театрі відбувається інакше, ніж в драматичному. Різниця тут принципова, вона «диктується відмінністю матеріалу-першоджерела і випливає зі специфіки мистецтва музичного театру» [2, 20].

Мистецтво як єдине ціле ділиться на роди і види за ознакою наявності тих чи інших засобів виразності. Тому розуміння специфіки будь-якого конкретного роду мистецтва починається саме з окреслення системи його виразних засобів. Все, що в теорії будь-якого окремого роду мистецтва не стосується цих його засобів, відноситься не тільки до цього роду, а й до всіх інших. Все, що відноситься тільки до цього роду, спирається на визначення його специфічних засобів виразності і їх особливості.

Мистецтво є формою суспільної свідомості. Адже «…певний ряд матеріальних явищ відповідного роду так чи інакше відчутних фізично, тільки в тому випадку є твором мистецтва, коли висловлює для сучасного суспільства певний образний зміст, котрий відповідає інтересам, світогляду,

культурі тих чи інших верств цього суспільства» [3, 24]. Це стосується всіх видів і родів мистецтва. Це те, що об'єднує музику, поезію, живопис, хореографію, театр, кіно та ін. в єдине суспільне явище – мистецтво. Звідси випливає, що художність – це поняття, що відноситься, перш за все, до духовного змісту; але духовний зміст в мистецтві виражається в образах, а образи за допомогою тих чи інших фізичних, матеріальних і об'єктивних засобів. Цінність останніх полягає тільки в тому, що завдяки їм зміст стає доступним сприйняттю.

Значить «…саме духовний зміст робить явище твором мистецтва. А твір даного роду мистецтва створюють засоби виразності, за допомогою яких цей зміст виражено, – і тільки вони» [3, 26].

Тому, поки не визначені засоби виразності кожного окремого роду мистецтва як абсолютно необхідні для нього, йому властиві, такі, що визначають його як окремий, специфічний рід, не може існувати і теорія цього роду, наука про нього. Причому, теорія кожного роду, ймовірно, тільки починається з визначення такої специфіки.

За століття свого існування оперне мистецтво накопичило величезні ресурси виражальних прийомів, що дозволяють вирішувати будь-які драматургічні завдання і розкривати життя «людського духу» в усіх його найтонших проявах. Це і дало можливість музиці зайняти провідне становище в тій синтетичній формі театру, яку ми називаємо сучасним музичним театром.

Вистави за участю мистецтва музики існували з найдавніших часів. Але музичний театр в його сучасному значенні слова з'явився лише тоді, коли музика виявилася здатною вирішувати своїми засобами виразності завдання драматургії.

У XX ст. К. Станіславському вдалося створити науку про театр завдяки тому, що він дав наукове тлумачення специфіки акторського мистецтва. Це визначення ролі і місця дії в акторському мистецтві і об'єктивності її природи. «Дія не піддається односторонньому, метафізичному визначенню. Станіславський вперше підійшов до її вивчення як діалектик, тому що в XX сторіччі російська матеріалістична наука і демократичне мистецтво підготували ґрунт саме для такого підходу до проблеми» [12, 29].

У музиці, живописі, літературі, танці вирішення питання про специфіку виразних засобів ясне і просте. Музика неможлива без звуків; сліпий не може сприйняти твір живопису, графіки, декоративного мистецтва; література вимагає слів; не можна танцювати, будучи нерухомим. Мистецтво скрипаля відрізняється від мистецтва піаніста тим, що перший грає на скрипці, а другий – на фортепіано і т.д. Все це абсолютно очевидно у всіх мистецтвах.

До відкриття К. Станіславського специфіка акторського мистецтва як окремого роду мистецтва залишалася невизначеною. Вона і не могла бути визначена, тому що спірним було питання про те, що є його матеріалом (засобом виразності). Оскільки визначення матеріалу були тільки приблизними, суперечливими, теорії як об'єктивної науки про акторське мистецтво існувати не могло. Очікувану відповідь на питання дав К. Станіславський. «Дія» грає в акторському мистецтві абсолютно таку саму роль, яку відіграють слово в літературному мистецтві, звук – у музичному, колір – у живописі і так далі.

Жоден твір акторського мистецтва не може існувати і не може бути сприйнятим без сприйняття дії. Поки і оскільки людина може сприймати дію, вона може сприймати і акторське мистецтво. Сприйняти дію можна і слухом, і зором, можна тільки зором, можна тільки слухом. У всіх інших мистецтвах, сприймаючи образ, глядач або слухач сприймають результат певних дій. Для сприйняття образів акторського мистецтва необхідно сприймати процес дії – саму дію, як таку.

К. Станіславський розумів дію як єдиний психофізичний процес. Щоб правильно зрозуміти це визначення, «потрібно вдуматися в конкретний зміст кожної з трьох складових: «єдиний» – «психофізичний» – «процес». Тільки цілісне розуміння кожного з цих понять відкриває необхідність, відповідальність і значущість усього визначення» [3, 16].

В останні роки життя в практичній роботі Станіславський створював метод фізичних дій. Метод виявився зафіксованим і описаним в книзі В. Топоркова «Станіславський на репетиції» та інших опублікованих книгах того ж автора. В. Топорков став пропагандистом методу і авторитетом в його розумінні, так як отримав його безпосередньо від Станіславського, і з тих пір тільки ним і керувався у своїй творчій практиці і театральній педагогіці.

«Ніколи не відкидаючи мистецтва переживань, Станіславський сформулював принципи методу фізичних дій коротко і категорично: артистам потрібно заборонити

думати і піклуватися про почуття; актор – це майстер простих фізичних дій» [5, 169].

Перш ніж говорити про принципи дієвого аналізу музичної драматургії, слід зупинитися на питанні правильного розуміння співвідношення мистецтва театру і мистецтва музики. Необхідно усвідомити протиріччя, що існує між цими двома мистецтвами, що знаходяться в такому тісному союзі в музичному театрі.

«Мистецтво театру за своєю природою дуже конкретне. Воно вимагає точного формулювання завдань, конкретного визначення лінії дії, ясного розуміння характерів і взаємин. Воно не терпить ніякої неясності, невизначеності сценічних рішень» [3, 37].

В основі вистави завжди лежить чітко сформульована ідея – головна думка вистави, в ім'я якої вона ставиться.

Мистецтво музики, що є відображенням почуттів, образів і емоцій, тобто переживань, позбавлене конкретності. Воно завжди багатозначне. Кожне почуття, кожний настрій, виражені в музиці, подаються нам у формі узагальнення, через що з великими труднощами піддаються точному вербальному формулюванню. Намагаючись уявити собі конкретно, чим саме викликані ці настрої і почуття, ми можемо підставити цілу групу причин певного характеру і типу для пояснення їх виникнення (різні комбінації мотивів дійових осіб, шляхів і ступенів успішності реалізації цих мотивів). «У музиці емоції дані ніби в алгебраїчному їх вираженні, а ми вільні підставити під літеро-символічне її вираження будь-які конкретні величини – конкретні причини даного емоційного стану» [6, 211] (події, що відбуваються).

Отже, музика – мистецтво узагальнення переживань: почуттів, настроїв, емоцій, а також мистецтво їх розвитку і взаємодії, їхньої боротьби і злагоди. Створювані нею образи не піддаються точному словесному визначенню, вони узагальнені і багатозначні. У цій здатності до узагальнення – головна сила впливу музичного мистецтва. Якщо в гонитві за помилково зрозумілим реалізмом вираження музика стає ілюстративною, вона втрачає глибину і силу впливу.

У музичному театрі матеріалом для створення вистави слугує не стільки текст, скільки точні музичні інтонації, зафіксовані композитором у певному темпі, ритмі, які відображають послідовність психологічних станів дійових осіб. Завдання режисера, а з ним і актора, полягає в тому, щоб через зафіксовані в партитурі темп і ритм, підвищення і пониження інтонацій, через супровід оркестру та загальний характер музики осмислити причини психологічних станів, які викликали їх до життя, а значить, виявити дієві мотиви персонажів. Тільки тоді можна вибудовувати лінію сценічної дії, котра повинна розкрити логіку цих станів.

Легко зауважити, що цей процес протилежний тому, який характерний для драматичного театру. Музичний театр йде від логіки почуттів, зафіксованої композитором в партитурі, до логіки дій, що виправдовує і розкриває вираження цих почуттів шляхом осягнення спонукальних мотивів, які викликали до життя ці дії. Драматичний театр, у свою чергу, – від логіки дій, знайдених режисером, до логіки почуттів, що цими діями викликаються. Таким чином, шлях постановника в музичному театрі – від логіки почуття до думки, в драматичному – від логіки думки до почуття [7, 205].

Тому метод, яким вирішується спектакль у драматичному театрі, не може бути цілком перенесений в музичний театр, як це іноді робиться. Провідне становище музики в музичному театрі вимагає іншого підходу, іншого творчого методу.

Приступаючи до вивчення музики, бажано поглянути на твір «свіжим поглядом». «Починати краще із з'ясування смислової функції епізодів музики, які явно закріплені за тією чи іншою дійовою особою, станом або сценічною ситуацією, і простежити їх становлення, розвиток і зіставлення з іншими частинами твору» [9, с.23].

Розкриваючи логіку композитора, намагаючись зрозуміти, чому він дає те, а не інше, іноді незрозуміле, на перший погляд, музичне рішення, режисер має обов'язково знайти якийсь прихований несподіваний і завжди цікавий хід його драматургічного мислення. Пошуки логіки в такого роду, «як здається на перший погляд «незрозумілостях» і «нелогічностях», розуміння їх внутрішнього сенсу при вивченні музично-драматургічних закономірностей партитури – це вірний шлях до цікавого прочитання і нових рішень вистави і для режисера, і для виконавців» [10, 61].

Всякого роду «чому» в різних творах може бути незліченна безліч як щодо великих форм, так і по відношенню до подробиць розвитку всередині окремих сцен. Відповідь на них необхідна для кожного режисера, який прагне зрозуміти логіку композитора-драматурга. Випадковостей у таких великих майстрів як, наприклад, Чайковський або

Моцарт, Бізе або Мусоргський бути не може. Може йтися лише про задум композитора. Зрозуміти цей задум – обов'язок режисера.

В оперному творі, де основні конфлікти, характери і взаємини досить ясно визначені сюжетом і мають словесне вираження, визначивши смисловий зміст конфлікту, незрівнянно легше зрозуміти, яким саме музичним елементам доручені автором ті чи інші драматургічні функції і яким драматургічним змінам відповідають ті музичні перетворення, яким ці елементи піддаються в своєму розвитку.

«Аналізуючи твори різних композиторів, неважко переконатися в нескінченному розмаїтті рішень однієї і тієї ж сценічної ситуації. Саме та форма, ті засоби, якими вирішує композитор дане, відоме нам уже в загальних рисах сценічне завдання, і створюють особливу неповторність музично-сценічних образів, яка так характерна для найбільш видатних творів оперного мистецтва» [6, 212].

Однак, якими б несподіваними і оригінальними не були способи музичного вираження, до яких може вдатися автор, вони повинні вести і ведуть до одного – до виявлення подробиць сценічного конфлікту, загальний зміст якого відомий.

Оскільки «музична боротьба» елементів відображає реальну боротьбу пристрастей в конкретному сценічному конфлікті, неважко зрозуміти сам принцип рішення композитором цієї сцени. А далі визначити за характером елементів, що борються, або за контекстом, в якому вони з'являються в різні моменти розвитку, якій дійовій особі або якій ситуації, загальній для декількох осіб, належить той чи інший елемент музичного розвитку. Тоді логіка зіставлення і боротьби цих музичних елементів дозволить легко розкрити конкретну логіку сценічної дії, як її зрозумів, відчув і відобразив у своїй музиці композитор.

«Ще більшу можливість розкриття смислового значення музичного розвитку в оперній партитурі дає застосування композитором системи окремих комплексів інтонацій і лейтмотивів, що прикріплюються до певних дійових осіб або їхніх станів, а іноді навіть до предметів або абстрактних понять (лейтмотив фатуму в «Кармен», теми кільця, меча, чарівного шолома або навіть долі роду Вельзунгів в «Кільці Нібелунгів» Вагнера)» [7, 256].

Закріпивши смислове значення за відомими інтонаційними комплексами, композитор у подальшому розвитку музичного матеріалу оперує ними вже як певними поняттями. Стежачи за музичними змінами та перетвореннями цих змістовно-музичних комплексів, можна знайти шлях до розуміння лінії драматургічного розвитку опери. «Порівнюючи «музичні обставини», в яких вони з'являються, розвиваються, ростуть і зникають боротьбі з іншими елементами музичного розвитку, можна судити про те, які зміни відбулися у внутрішньому житті або зовнішньому їх прояві у тієї чи іншої діючої особи при тих чи інших поворотах дії (пов'язаних, вочевидь, з подіями, що відбуваються)» [4, 64].

Смислове значення може мати і застосування різного роду інструментальних і вокальних форм при створенні того чи іншого характеру дійової особи або її емоційного стану.

Зрештою, самі «подробиці розвитку мотивів, метр, ритм, інструментування, динамічні нюанси та інші елементи, з яких складається музична форма, також можуть дати великий матеріал для виявлення окремих рис внутрішнього життя героїв і, отже, деталей їх сценічної поведінки» [8, 214]. Це і є конкретний матеріал, необхідний для створення зовнішньої і внутрішньої ліній дії у виставі.

Наукова новизна дослідження полягає в розширенні уявлень про те, яким чином з узагальнюючих властивостей музики можна вивести конкретні сценічні завдання, і як зробити, щоб ці завдання не суперечили її емоційному й образному строю. Як зробити, щоб сама здатність музики до узагальнення допомагала поглибленню і укрупненню тієї емоції, яка народиться на сцені в результаті правильно поставленого перед актором завдання.

Висновки. Вся багаторічна історія оперного мистецтва свідчить, наскільки міцним і життєздатним виявився сплав логіки дій мистецтва театру і багатозначного, узагальнюючого емоційного стану мистецтва музики. Саме ця узагальнююча властивість музики, багатство, яке таїться в самій багатозначності виразу переданих нею емоцій, і надає глибину, стереоскопічність або стереофонічність образам і емоціям музичного театру.

Переживання людини, її «життя людського духу» і її логіка дій по суті дві сторони одного і того ж процесу, або точніше - два способи розглядати один і той же процес. Тому К. Станіславський мав підставу говорити: «<...> переживання переводьте у дії.

Виходить те саме. Говорячи про дії, ви говорите про переживання, і навпаки <...>. Коли я говорю про фізичні дії, то я весь час говорю про психологію»[11, 5; 83].

Є два способи говорити про переживання. Можна говорити про переживання як такі, і можна говорити про них як про дії, як про логіку дій. У першому випадку ми говоримо: людина зраділа, засмутилася, розсердилася, здивувалася, захотіла, передумала, вирішила, полюбила, зненавиділа і т. ін. У другому випадку ми не вживаємо слів, що позначають почуття, стани, відносини – те ж саме ми висловлюємо словами, що позначають дії і описують зовнішні обставини, без знаття яких не може бути зрозумілий сенс цих дій. Так в обох випадках описується або визначається по суті одне й те саме.

У відмінності цих способів говорити про переживання і полягає, на думку автора, одна з методологічних різниць у підходах режисури до роботи з актором над виставою в драматичному і музичному театрах. А спільним є обов'язкове спирання режисера на режисерську технологію, основними чинниками якої є конфлікт та взаємодія. Однак, виходячи з викладеного вище, саме принципи визначення подій та побудови їх ряду мають суттєві відмінності, визначені першоджерелом вистави, а звідси – і засобами виразності її родової приналежності. Мова йде про наступне.

П'єса як першоджерело створення вистави в драматичному театрі дає режисеру можливість більшої інваріантності визначення конфлікту, а, значить, і концепції вистави, оскільки є можливість більш довільного визначення певних пропонованих обставин п'єси як подій. Хоча насправді режисер драматичного театру, котрий працює за звичною технологією, спочатку визначає про що вистава та в чому полягає основний конфлікт, і вже, як наслідок, визначає ряд подій, в яких цей конфлікт вирішується. Звісно, бувають концепції, які «притягнуті за вуха», бо ніяким чином не враховують обставин п'єси. Але в музичному театрі покарання за такі «вольності» куди більш жорстоке. Адже режисер музичного театру отримує в партитурі композитора-драматурга більш сталу та очевидну структуру подій. Звісно, якщо він фахівець своєї справи і в основу концепції покладено саме музичну партитуру, а не якісь інші дотичні чинники (лібрето, літературні джерела та ін.). Музика, яка є мистецтвом узагальнення переживань, разом з тим, не дає змогу «робити подію» там, де її, так би мовити, зовсім не чутно. І в цьому сенсі диктує режисеру більш конкретні умови: через події, почуті в музиці, побачити ряд, в який їх вибудував композитор, і зрозуміти саме той конфлікт, який збуджував фантазію автора.

Література

1. Ізваріна О.М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років XX століття. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2018. №3. С. 66-70. doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.6670

2. Покровский Б. О. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. Москва: Издательство «ГИТИС», 2009. 88 с.

3. Ершов-П.М. Технология актерского искусства. Дубна: Изд. центр "Феникс"+, 1997, Т.1 288 с.

4. Анисимов Г.П. Лабиринты музыкального театра XX века. Москва: Издательство РАТИ-ГИТИС, 2006. 183 с.

5. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. Москва, 2002. 272 с.

6. Чепинога А.В. Понятие «Действие» в драматическом и оперном спектакле. Тамбов, Издательство «Грамота», 2015. No 1 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 210-213.

7. Покровський Б.О. Режиссура оперного спектакля: учеб. пособие. Москва: Российский институт театрального искусства ГИТИС, 2016. 356 с.

8. Покровский Б.О. Об оперной режиссуре. Москва: ВТО, 1973. 308 с.

9. Бармак О.О., Сопольов Т.И. Актёрское мастерство и режиссура музыкального театра: Методические рекомендации к программе. Москва: Издательство ГИТИС, 2020. 132 с.

10.Буданов А.В. "Геликон-опера". Режиссерский метод Дмитрия Бертмана. Москва: Издательство ГИТИС, 2015. 112 с

11.Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т.4 Москва: Искусство, 1991. 399 с.

12.Лосев С.М. Георгий Товстоногов репетирует и учит. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.

13.Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 278с.

14.Солов'яненко А.А. Становлення національних форм оперної режисури. До синтезу театральних традицій: київська сцена. Культура і сучасність: альманах №2. Київ: «Міленіум», 2010. С. 177-181.

15.Козицький П. Перша половина сезону в столичній опері. Київ: Нове мистецтво. 1928. №4. С. 14-15.

References

1. Izvarina O. (2018). Opera directing in the Ukrainian Musical Theatre in 20`s of 20 th century. Bulletin of the Borys Hrinchenko Kyiv University: "Musical Art in the Educological Discourse", 3, 66-70 Retrieved from https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.6670 [in Ukrainian]

2. Pokrovskyi B. (2009). Introduction to opera directing. Moscow: GITIS [in Russian]

3. Ershov P. (1997). Acting Art Technology. In two parts. Part two. Dubna: Ed. Phoenix + Center [in Russian]

4. Ansimov G. (2006). Labyrinths of musical theater of the twentieth century. Moscow: RATI-GITIS [in Russian]

5. Toporkov V. (2002). Stanislavsky at the rehearsal. Moscow [in Russian]

6. Chepinoga A. (2015). Notion of "ACTION" in drama and opera performances. Tambov: Hramota [in Russian]

7. Pokrovskyi B. (2016). About opera directing. Moscow: VTO [in Russian]

8. Pokrovskyi B. (1973). About opera directing. Moscow: VTO [in Russian]

9. Barmak O., Sopolov T. (2020). Acting and directing of musical theater: Methodological recommendations for the program. Moscow: GITIS [in Russian]

10. Budanov A. (2015). "Helikon Opera." Director's method of Dmitry Bertman. Moscow: GITIS [in Russian]

11. Stanislavskyi K. (1991). Collection of works in 9 volumes, vol. 4. Moscow: Art [in Russian]

12. Losiev S. (2007). Georgy Tovstonogov rehearses and teaches. St. Petersburg: Baltic seasons [in Russian]

13. Stanishevskyi Yu. (1973). Directoring in the Ukrainian Soviet Opera House. Kyiw: Naukova dumka [in Ukrainian]

14. Soloviane nko A. (2010). Formation of National Forms of Opera Directing. To the Synthesis of Theatrical traditions. Kyiw: akmanakh kyivska stsena [in Ukrainian]

15. Kozytskyi P. (1928). The First Half of the Season in the Capital`s Opera. Kyiw Nove mystetstvo [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 04.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.12.2021
Прийнято до друку 27.01.2022

УДК 792
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257736.

Цитування:
Донченко Н. П. Структуризація орієнтирів художньо-творчої мотивації створення сценічного образу ролі актором драматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2022. № 1. С. 226-230.

Donchenko N. (2022). Structuring the benchmarks of artistic and creative motivation for creating a stage image of a role by an actor in a drama theatre. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 226-230 [in Ukrainian].

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор навчально-наукового інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org-0000-0003-1484-6800
donchenko.nata1@gmail.com

СТРУКТУРИЗАЦІЯ ОРІЄНТИРІВ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ МОТИВАЦІЇ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ РОЛІ АКТОРОМ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Мета роботи. Визначення структури основних орієнтирів художньо-творчої мотивації у процесі створення сценічного образу ролі актором драматичного театру. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні системного, мистецтвознавчого, аналітичного, структурно-функціонального методів дослідження основних орієнтирів в організації творчого процесу перевтілення виконавця дійової особи ролі у певний сценічний образ відповідно до суб'єкту його творчої діяльності у театральній виставі, яким безпосередньо виступає персонаж драматичного твору. **Новизна дослідження.** Вперше здійснена структуризація понятійно-категоріальної основи орієнтирів художньо-творчої мотивації професійних вимог до створення сценічного образу актором драматичного театру. **Висновки.** На сьогоднішній час фундаментального науково-теоретичного методу послідовності у побудові структуризації процесу роботи актора над сценічним образом окрім орієнтовної системи Станіславського не розроблено. На краще це чи ні – спірне питання, бо творчий пошук більш ефективного та універсального базису акторського мистецтва відбувається у сучасних творчих лабораторіях митців театрального мистецтва. Отже, процес винайдення новітніх оригінальних художніх прийомів сценічної гри, образних мотивацій трактування персонажа драматичної форми залишається не до кінця вирішеною проблемою митців сценічної творчості.

***Ключові слова*:** театр, актор, акторська майстерність, сценічний образ, дійова особа, роль, персонаж.

Donchenko Natalia, *Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Educational and Scientific Institute of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Structuring the benchmarks of artistic and creative motivation for creating a stage image of a role by an actor in a drama theatre

The purpose of the article. Determination of the structure of the main guidelines of artistic and creative motivation in the process of creating a stage image of a role by an actor in a drama theatre. **The research methodology** consists of the use of systemic, art history, analytical, structural, and functional methods of researching the main guidelines in organizing the creative process of transforming the performer of the role actor into a certain stage image in accordance with the subject of his creative activity in the theatrical production, which is directly represented by the character of the dramatic work. **Research novelty.** For the first time, the structuring of the conceptual and categorical basis of guidelines for artistic and creative motivation of professional requirements for creating a stage image by an actor in a drama theatre has been carried out. **Conclusions.** At present, the fundamental scientific-theoretical method of consistency in building the structuring of the process of an actor's work on a stage image, apart from Stanislavsky's orientation system, has not been developed. For the better or not, is a controversial issue, because the creative search for a more effective and universal basis for acting is taking place in modern creative laboratories of theatre artists. So, the process of inventing new original artistic techniques for a stage play, figurative motivations, and the interpretation of a character in a dramatic form remains an incompletely resolved problem for stage artists.

Key words: theatre, actor, acting, stage image, character, role, character.

©Донченко Н. П., 2022

Актуальність теми дослідження. Багатовікова історія театрального мистецтва написана виконавською майстерністю актора як головною дійовою особою рольового матеріалу, що безпосередньо являє собою весь художньо-творчий процес на театральних підмостках і є підґрунтям цього виду мистецтва.

Професійне ремесло актора кожної епохи існування театру ніколи не втрачало своєї актуальності і завжди викликало підвищений інтерес глядачів, театрознавців та науковців, бо секрет досягнення високої майстерності створення всіляких колізій і перипетій у людських взаємовідносинах, застосовуючи сукупність прийомів і операцій пізнання та практичного перетворення персонажу літературного твору у сценічний дієвий образ кожної конкретної вистави залишались не розгаданими до кінця.

Методи гри, прийоми художнього втілення, образна мотивація не підпорядковані так званому єдиному стандарту виконавства та методології принципів професійних складових. Тому й сьогодні митці сценічного мистецтва, кожен по-своєму шукають ефективні способи роботи над рольовим матеріалом образу персонажа.

Аналіз досліджень і публікацій. Парадигмою теоретико-методологічних досліджень питань створення ефективних методів і способів у роботі актора над створенням сценічного образу, підвищенням його професійної майстерності є система К. Станіславського, метод біомеханічної гри Вс. Мейєргольда, система виразності людини Ф. Дельсарта, ритмічна гімнастика Е. Жак-Далькроза, анатомія пластики Е. Декру, теорія «відчуження» Б. Брехта, метод перетворення Л. Курбаса, теорія репетиційних способів М. Чехова, дослідження процесу роботи актора над образом Є. Гротовського, практичні експерименти Л. Страсберга щодо ролі емоційно-асоціативного стану, а також пошуки акторської досконалості у теоретико-практичних дослідженнях П. Брука, «Поетична динаміка» авторської системи Д. Стейна, метод режисерського впливу Дж. Стрелера, метод імпровізації Ж. Капо, тілесний потенціал виконавця Я. Фабра. Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць, критично-аналітичних статей та нарисів у публіцистичних виданнях, присвячених вивченню методів роботи актора над сценічним образом науково-теоретичний процес винаходу єдиної універсально-ефективної методології, системи художньо-творчої діяльності, новітніх орієнтирів структури професійної майстерності виконавця театру триває і сьогодні.

Метою роботи є визначення структури основних орієнтирів художньо-творчої мотивації у процесі створення сценічного образу ролі актором драматичного театру.

Виклад основного матеріалу. Професіоналізм актора театру, як і будь-яка інша сфера людської діяльності, передбачає відповідні кваліфікаційні компетентності – знання, навички та вміння. Головною складовою ремесла актора є художня творчість змістовністю якої є створення сценічного образу, а суб'єктом її процесу є персонаж драматичного твору як об'єкт дійової особи ролі, що включений у запропоновані обставини п'єси і вистави. У регулюванні художньо-творчим процесом створення сценічного образу майстерність актора театру потребує відповідних природних даних, таланту і обдарованості. Критеріями оцінки діагностики обдарування актора драматичного театру є виявлення його пластичності, неординарного асоціативного мислення, фантазії, образного бачення дієвості персонажа, що необхідні у процесі професійної діяльності, фактом якої є безпосередній процесуальний акт творення рольового матеріалу. Цей процес відбувається на підставі методів театральної гри, а саме: перевтілення, удавання, переживання, переходів актора у сценічний життєвий простір персонажа, який потребує творчої ідентифікації дійової особи ролі у відповідності до образного стилю і манери драматурга й відбувається за вірно визначеними художніми прийомами створення повноцінного сценічного образу персонажа. Роль артиста складається з його головного інструментарію – майстерності сценічної гри як структуризації повноцінного сценічного образу. «Роль завжди підштовхує актора до певного способу побудови образу, зумовленого конкретною драматичною ситуацією та моделлю поведінки. Адже сама по собі роль не має жодної індивідуальної характеристики – тільки містить низку традиційних якостей, що характеризують тип поведінки або суспільний клас. <...> Роль функціонує у сфері переходу від абстрактної актантної моделі до актора, який грає на сцені – для нього вона стає вихідним пунктом побудови образу персонажа, який з'явиться в готової виставі. <...> Створення ролі ніколи не

буває остаточним; роль завжди одночасно результат прочитання тексту та сила, що творить це прочитання» [8, 331].

Суб'єктом діяльності в драматичному творі є персонаж – дійова особа, сутністю якої є сукупність людських відносин. Динамічна структура особистості складається з відповідних елементів якості суб'єкта:

- темпераменту, статі, вікової категорії, що обумовлені біологічними особливостями особи;
- уваги, пам'яті, сприйняття, уяви, волі, мислення як відмінності її окремих психологічних процесів;
- навичок, вмінь, знань, звичок як досвіду суб'єкта, його рівень підготовки;
- ідеалів, бажань, інтересів, прагнень, переконань, світогляду як соціально обумовлених складових особи.

Кожна індивідуальна динамічна структура якісних сторін суб'єкта визначає його характер як своєрідний каркас індивіда. Сценічний же характер персонажа дійової особи ролі узагальнює процесуально-динамічні підструктури людської особистості для функціонування системи театрально-драматичного існування за дорожньою картою – партитурою ролі. «Переживання актора в ролі є не тільки емоційним актом, а насамперед інтелектуальним, тобто думати – означає теж переживати, жити. Знати відповідь на питання, як визначити необхідну думку, мислення із потоку внутрішніх та зовнішніх подразнень, що атакують актора на сцені, є шлях до вірного самопочуття в ролі»[2, 7]. Перехід в умовний світ сценічного образу, виконавська техніка актора, його поведінка потребують організаційних орієнтирів цього процесу і завданням їх є сценічне рішення образу персонажа драматичного твору, побудова та визначення його поведінки у просторі і часі вистави. Основними орієнтирами у організації творчого процесу перевтілення актора у сценічний образ є ігрові компоненти рольового матеріалу, а саме: надзавдання, зерно образу, перспектива ролі, внутрішній конфлікт, характер і характерність, фізичне самопочуття, сценічне завдання, темпоритм та конкретна лінія фізичної дії виконавця. Перспектива ролі – це стратегічна мета дійової особи образу ролі, її головний напрям, який визначається актором і режисерським рішенням на підставі загально-образного задуму вистави і критерієм вимог є: цілісність, ефективність, виправданість, заповітне бажання. Реалізація перспективи ролі закладена на подальше майбутнє за межами вистави. «Бажане мислення – конкретне мислення. Бажане мислення вказує на особливу фазу в процесі планування постановки: дає волю нашій фантазії, яка керує нами, нашим мріям з відкритими очима, вірі та бажанні потрапити під вплив сугестивності теми вистави, створенні тріумфу миті. Конкретне мислення – це профанація захоплення темою через призму холодного аналізу, скептицизму та прискіпливої позиції, через наш реальний досвід, не через відоме, а через те, що я знаю» [1, 146]. Паралельно з перспективою ролі існує інша перспектива – майстерність актора, його сценічне життя, його психотехніка під час творчого процесу над дійовою особою образу ролі. Ідею персонажа вбачає автор драматичного твору, його мету існування в літературній формі. Надзавдання дійової особи образу ролі у сценічному ряді подій трактує режисер вистави, а виконавець, враховуючи всі творчі завдання автора і постановника, визначає власне бачення існування сценічного образу у запропонованих обставинах через надзавдання ролі. Надзавдання – це мета, заради якої актор створює відповідний образ і досягнення якої прагне протягом всього сценічного дійства – від зав'язки до фіналу, переконуючи глядача у правдивості свого існування. «У практиці мистецького об'єднання «Березіль» вживався близький, за значенням, до надзавдання термін «цільове настановлення». Надзавдання прийнятне для театральних систем, у яких мета і мотиви людської поведінки видаються доступними логічному аналізові; на основі цього припущення будуються моделі поведінки персонажів…» [5, 365]. Сучасні режисери-новатори радикальних ідей сценічних творів домінантою обґрунтування персонажа, його образу обирають прагматичне глобальне вирішення надзавдання рольового матеріалу перебудовуючи цільові установки головних героїв та загалом увесь склад дійових осіб. Головним керманичем сутності людини, її буття є потреби. Зерно образу ролі також визначається конкретними потребами дійової особи п'єси, відповідного відрізку низки подій, що є актуальним у сценічному житті персонажа. Зерно і надзавдання ролі – це дві ланки одного ланцюга, стрижень сценічної творчості, якому підпорядковані інші параметри сценічного характеру образа. Зерно ролі – потреби персонажа, а надзавдання – свідома мета, яка і трансформує потреби на свій смак і розсуд. Способом досягнення вибраної мети, способом діяльності дійової особи, що задовольняє передбачені

драматургом всілякі потреби, є наскрізна дія ролі, розроблений актором для персонажа шлях, згідно режисерського бачення та власного визначення з урахуванням всіх жанрових ознак і трактувань сценічної форми. «Мистецтво відображає світ, відтворює дійсність. Але відображає не механічно, не мертво як у дзеркало. Ні! У формі реальних життєвих образів живописець, письменник, актор передає найважливіші, найхарактерніші, домінуючі риси людини, класу, соціальної групи, оживляючи своїх героїв, роблячи їх знайомими, близькими, реальними. При цьому митець вдається до фантазій, користується вимислом, який допомагає проникнути в суть дійсності, відтворити побачений і сприйнятий актором світ так, щоб глядач повірив у нього» [6, 99]. Другий план персонажа як ще один орієнтир перетворення актора в образ, який передбачає пошук виконавцем свого існування і місця у драматургічному творі, що виникає безпосередньо з зерна ролі. Експозицією визрівання другого плану персонажа є його звички, навички, вміння, досвід – весь той комплекс життєвого скарбу, який драматург передбачив для нього за межами п'єси. «Коли актор як слід розібрався в усіх цих елементах, як слід не тільки усвідомив розумом, а й охопив переживаннями, він побачив, що вся складність характеру легко виправдовується оголошеним зерном п'єси. <…> Другий план важливо усвідомлювати не тільки для внутрішнього визрівання ролі, а й для однієї з найважливіших галузей нашого мистецтва – боротьби проти штампу» [7, 200-201]. Другий план ролі – це початкова робота над конкретизацією характеру сценічного образу дійової особи якою є внутрішня та зовнішня характерність і виникає вона безпосередньо під час гри виконавця у сценічній формі.

Орієнтиром роботи над образом відповідної ролі також є характерність, що являє собою сукупність особливостей людини як біологічних, так і соціально-обумовлених, що визначають внутрішню та зовнішню манеру поведінки дійової особи. Ознаками цих особливостей є вікова категорія, темперамент, особливості волі, уваги, пам'яті, сприйняття, ментальність, професійне ремесло. Підґрунтям характерності персонажа є запропоновані обставини автором драматичної форми, її літературна основа, режисерська експлікація, акторське бачення образу ролі. Зовнішня характерність проявляється як наслідок обґрунтовано продуманої характерності.

Динаміка змін характерних рис, розвиток характеру або його статика підпорядковані композиційній структурі сценічного твору. Вірно визначити характерність персонажа – це шлях до визначення діапазону темпоритму акторської гри, фізичного самопочуття як сукупності відчуттів сценічної атмосфери, які відображають явища природи, особливості кожної пори року, неочікувані сезонні негаразди, а також лінії фізичної дії, пластики руху, жесту, статичної виразності, міміки обличчя. «Найбільш могутнім засобом акторської виразності Б. Ступки були очі, що відображали внутрішню енергію його персонажа. Актор створював органічну маску за допомогою власних м'язів обличчя. Прагнучи до психологічної індивідуалізації ролі, він використовував насичені емоційними переживаннями персонажа, погляди як найбільш повноцінний виражальний засіб для розкриття внутрішніх рис героя» [3, 258]. Процес перевтілення актора в образ потребує визначення і розуміння сценічного життя дійової особи, «життя людського духу», тобто всіх складових рис характеру особистості драматичного матеріалу та фізичних зовнішніх його проявів через певні особистісні дії тіла, притаманні конкретному персонажу і яких вимагає його єство у створенні лінії фізичних, логіко-виправданих дій, зовнішньої техніки поведінки. Пізнання і розкриття у дійової особи всіх складових духовного, інтелектуального, фізичного стану через виправдану партитуру ролі, через вірно побудовану структуру всіх орієнтирів перевтілення надає актору найкращу вказівку у правильності вибору лінії фізичних дій. «Коли у вас вийде лінія фізичних дій, добре пережитих, виправданих, то все буде гаразд. У вас вийде лінія фізичних дій і паралельно з нею внутрішня лінія вашого почуття, яка виправдує ці дії. Ви прийшли до почуття від дії. <…> Фізичні дії – це клапани для того, щоб зрештою вплинути на почуття, викликати почуття, відповідні дії. Не сама дія вас цікавить, а логіка дії. Ви за допомогою життєвих простих фізичних дій можете здобути логіку почуття ролі. Логіка, як по східцях, вас підводить до останньої, кінцевої мети вашої гри – до надзавдання»[4, 104].

Лінія фізичних дій образу безпосередньо пов'язана з усією композиційною структурою сценічної форми, з головним та другорядними конфліктами твору, з внутрішнім конфліктом персонажа, дією та контрдією в цілому. Актор повинен розуміти і виправдовувати кожний момент фізичної дії його образу, тоді його художньо-творчий процес над роллю досягне поставленої мети. У режисерсько-

постановочному плані вистави необхідно детально розписувати лінію фізичних дій кожного персонажа майбутньої сценічної форми – особистісну партитуру ролі. Створення партитури ролі відбувається за режисерським задумом, який передбачає логіку поведінки персонажа, конкретну лінію фізичної дії, а не за визначеним драматургом його місця у художньому творі. Така нотатка має назву «посценник», вона розробляється у словесній формі. Посценник режисер розписує з урахуванням розробленої характеристики образу, пластичних можливостей ролі для подальшої роботи над мізансценічним вирішенням всієї вистави і розподілу ролей для театральної трупи. Важливу роль у цьому творчому процесі має темперамент актора і персонажа – темпоритм образу ролі, його внутрішня дієвість у руслі збудженості, повільності і рівноваги. Темпоритм образу ролі тісно пов'язаний з внутрішнім конфліктом дійової особи, вольовим і емоційним станом особистості. І останнє, що повинен вирішити режисер, – це обрати манеру акторської гри, визначити способи спілкування між виконавцями та глядачем. Мрія кожного режисера – самостійна сумлінна праця актора над сценічним образом згідно всіх складових орієнтирів органічної мотивації рольового матеріалу, а не використання майстром застарілих штампів гри.

Наукова новизна дослідження. Вперше здійснена структуризація понятійно-категоріальної основи орієнтирів художньо-творчої мотивації професійних вимог до створення сценічного образу актором драматичного театру.

Висновки. На теперішній час фундаментального науково-теоретичного методу послідовності у побудові та структуризації процесу роботи актора над сценічним образом, окрім орієнтовної системи Станіславського, не розроблено. На краще це чи ні – спірне питання, бо творчий пошук більш ефективного та універсального базису акторського мистецтва відбувається у сучасних творчих лабораторіях митців театрального мистецтва. Отже, процес винайдення новітніх оригінальних художніх прийомів сценічної гри, образних мотивацій трактування персонажа драматичної форми залишається не до кінця вирішеною проблемою митців сценічної творчості.

Література

1. Барба Е. Паперове каное / Пер. з англ. М. Шкарабан. Львів: Літопис, 2001. 288 с.
2. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навчальний посібник. Вид. 2-е, випр. та допов. Київ: Ліра-К, 2016. 304 с.
3. Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Сценічна творчість Богдана Ступки: особливості прийомів і методів його акторської майстерності // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. 281 с.
4. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.
5. Клековкін О. THEATRICA: [Текст]; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, Фенікс, 2012. 800 с.
6. Неллі В. О. Робота режисера. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 270 с.
7. Про мистецтво режисера : збірник / упоряд. В. Довбищенко. Київ, Мистецтво, 1948. 284 с.
8. Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre / par Patrice Pavis ; préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod,1997. 1 vol. 447 p.

References

1. Barba E. (2001). Paper canoe. Per. from English M. Shkaraban. Lviv: Litopys. 288. [in Ukrainian]
2. Barnych M.M. (2016). Actor's skill: the technique of "deception": a textbook. View. 2nd, ed. and add. Kyiv: Lira-K, 304. [in Ukrainian]
3. Gusakova N.M., Khvostova T.V. (2021). Stage work of Bohdan Stupka: features of techniques and methods of his acting skills. Art Notes: Coll. Science. wash. № 39, 281. [in Ukrainian]
4. Donchenko N.P. (2006). Directing and acting: Textbook. manual. Kyiv, 260. [in Ukrainian]
5. Klekovkin O. (2012). THEATRICA. Kyiv, Phoenix, 800. [in Ukrainian]
6. Nellie V.O. (1962). The work of the director. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the URSR. 270. [in Ukrainian]
7. About the art of directing: collection (1948). Kyiv, Art, 284. [in Ukrainian]
8. Pavis, Patrice. (1997). Dictionnaire du théâtre, par Patrice Pavis ; préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod. 1 vol. 447. [in France]

Стаття надійшла до редакції 14.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.12.2021
Прийнято до друку 27.01.2022

УДК 792.05+78.07
DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257739.

Цитування:
Ніколаєнко В. І. Сучасні підходи до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2022. № 1. С. 231-235.

Nikolaenko V. (2022). Modern approaches to the development of artistic actions in opera and vocal performance. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 231-235 [in Ukrainian].

Ніколаєнко Володимир Іванович,
народний артист України, доцент,
доцент кафедри оперної підготовки
та музичної режисури
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0488-933X
viva971@gmail.com

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ АРТИСТИЧНИХ ДІЙ В ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета роботи. Виявити специфіку тілесності як важливої складової артистичної майстерності та визначити перспективні підходи до розвитку артистичних дій на сучасному етапі професійної підготовки оперних співаків. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні типологічного, структурно-типологічного та компаративного методів дослідження сучасних підходів до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві, взаємозв'язку між рухом тіла та рухом звуку, проаналізовано шість видів інтелектуальних навичок, які повинні бути присутні в оперного співака. **Новизна дослідження.** Розглянуто специфіку оперно-вокального виконавства в контексті розвитку артистичної тілесності як важливої складової професійної майстерності та визначення новітніх методів і підходів у сценічній творчості артиста оперного співу. **Висновки.** На основі дослідження процесу розвитку тілесної експресії оперного співака виявлено, що проблема полягає в дисгармонії між вокальним виконанням і фізичними рухами у процесі сольного співу. Наголошено, що відношення між різними галузями мистецтва – танці, музика, театр та соматична терапія мають доповнювати один одного на користь загальної мети – тренування, що поєднують голос, тіло, тексти та музику. Сучасні навчальні програми з підготовки оперних співаків повинні включати вправи, розроблені на основі театральної техніки, соматичної терапії та танцювальної практики, з урахуванням останніх досліджень нейробіології. На нашу думку, вони посприяють кращому осмисленню тіла та взаємозв'язку між тілом і звуком, розширять художньо-виражальні здібності майбутнього оперного артиста.

***Ключові слова*:** оперно-вокальне виконавство, артистичні дії, професійна підготовка, тілесність, нейробіологія, м'язи.

Nikolaenko Volodymyr, *People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Opera Training and Musical Direction of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*

Modern approaches to the development of artistic actions in opera and vocal performance

Purpose of the article. To reveal the specifics of physicality as an important component of artistic skill and to determine promising approaches to the development of artistic actions at the present stage of professional training of opera singers. **The research methodology** consists of the use of typological, structural-typological, and comparative methods to study modern approaches to the development of artistic actions in opera and vocal performance, the relationship between body movement and sound movement, and six types of intellectual skills that an opera singer should have are analyzed. **Research novelty.** The specificity of opera and vocal performance in the context of the development of artistic corporality as an important component of professional skill and the definition of the latest methods and approaches in the stage creativity of an opera singer is considered. **Conclusions.** Based on the study of the process of the development of the bodily expression of an opera singer, it was found that the problem lies in the disharmony between vocal performance and physical movements in the process of solo singing. It is noted that the relationship between different fields of art - dance, music, theater, and somatic therapy should complement each other in favor of a common goal - training that unites voice, body, lyrics, and music. Modern curricula for the preparation of opera singers should include exercises developed from theatrical technique, somatic therapy, and dance practice, taking into account the latest research in neurobiology. In our opinion, they will help a better understanding of the body and the relationship between body and sound, and expand the artistic and expressive abilities of the future opera artist.

Key words: opera and vocal performance, artistic actions, professional training, corporality, neurobiology, muscles.

©Ніколаєнко В. І., 2022

Актуальність теми дослідження. Опера, як унікальний вид театру поєднує і організує різноманітні елементи, що входять до складу театральної вистави: поезію, пластику, музичне та акторське мистецтво. Центральною постаттю, яка уособлює реальну взаємодію частин як єдиного цілого, є оперний співак, який у своєму ідеальному втіленні є досконалим музичним інструментом, майстром художнього слова та пластичного рішення ролі. Опера як феномен особливої природи сценічного мистецтва, що існує в культурно-історичному просторі протягом століть і затвердила одностайні закони виконавства сценічного твору, які потребують своєрідних професійних здібностей та підходів з боку оперних співаків, що зумовлені не лише їх індивідуальністю, а є відображенням уявлень та ідеалів суспільства, що утворює культурно-мистецький контекст. Це актуалізує питання відповідності рівня професійної майстерності артистичних дій оперного співака провідним світовим тенденціям виконавського мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика вокального виконавства та артистичної майстерності у творчості оперного співака отримали неабияке висвітлення у наукових працях вітчизняних дослідників. Серед інших назвемо праці В. Опенько «Поєднання вокального виконавства та артистичної майстерності у творчості оперних співаків другої половини XIX – першої половини XX ст.» [5], М. Жишкович «Щаблі артистичної майстерності оперного співака Ігоря Кушплера» [2], Л. Мухіної «Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття» [4], Ч. Вана «Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення» [1] та ін. Історіографічний аналіз засвідчує, що незважаючи на актуальність дослідження, найбільш розробленими аспектами проблематики є питання артистичної майстерності у творчості оперного співака XIX – першої половини XX ст. та артистична майстерність провідних українських співаків. Натомість бракує наукових праць, предметом яких є методи і підходи до навчання та формування засобів тілесної виразності оперного співака на сучасному етапі розвитку оперно-виконавського мистецтва.

Метою роботи є виявлення специфіки тілесності як важливої складової артистичної майстерності та визначення перспективних підходів до розвитку артистичних дій на сучасному етапі професійної підготовки оперних співаків.

Виклад основного матеріалу. Вистава в сучасному оперному театрі відповідає зовнішнім критеріям театральної естетики XXI ст. Сценічне мовлення тексту партитури ролі і особливе специфічне її театральне відображення оперним актором і сьогодні відповідає класифікаційному орієнтиру художньо-театральної специфіці оперного театру. Творче амплуа оперного виконавця, його артистична манера завжди формується особистісним, індивідуальним, емоційним сприйняттям музичної форми та відповідної сценічної дієвості, що спонукає до пошуку необхідної співочої фонації як забарвлення ефективності оперного співу. Саме це, за твердженням дослідників, зумовлює прагнення до єдності партії-ролі, представленій у партитурі та сценічного образу трактування. І, водночас, саме дуалістична структура партії-ролі унеможливлює буквальне застосування в процес розвитку психотехніки співака-актора досвіду драматичного мистецтва в практиці оперного театру. Проте дослідники наголошують на тому, що психофізичний процес співочої фонації може і повинен бути поєднаний з психологією акторської творчості, з завданням виховання сценічних навичок оперного співака.

Психофізичні навички та вміння артиста оперного театру безпосередньо мають відповідний емоційний впливовий ефект на глядацьку аудиторію. Консервативність та самобутність артиста оперної сцени сучасного театрального формату, що складається з оперних традицій минулих століть потребує нових професійних сценічних навичок, які можуть бути запозичені у майстерні драматичного театру і складуть відповідну систему підготовки виконавця оперних театрів. «Зрозуміло, що співак повинен творити образ насамперед голосовими барвами. Але, якщо хочемо сприймати виконавську цілість на оперній сцені, то, на моє глибоке переконання, акторські дані для оперного співака вкрай потрібні» [3]. У цьому дослідженні оперно-вокальне виконавство розуміємо за Л. Мухіною як «мистецтво передавати виразними засобами ідейно-образний зміст музичного твору <…>, що проявляється у володінні інтерпретаторськими вокальне виконавство проявляється у володінні інтерпретаторськими (розуміння задуму автора, змістове наповнення, звукове втілення), вокальними (співацька установка,

звукоутворення, співацьке дихання, артикуляція, агогіка тощо), артистичними діями (експресивна натхненність виконання, органічна пластика співака, які гармонійно відповідають художньому образу)» [4, 3]. Сучасні закордонні дослідники наголошують на тому, що використовуючи термін «оперно-вокальне виконавство», доцільно значно розширити художні цілі за межі вокальної техніки. На думку Д. Де Олівейри, ідея полягає в тому, що оперно-вокальне виконання є результатом балансу між звуковими і не звуковими аспектами [7, 25]. В першу групу включені аспекти, що безпосередньо пов'язані з голосом – вокальне здоров'я, технічна майстерність, репертуар, що відповідає зрілості та здібностям голосової системи, а також аспекти, що пов'язані зі звуко-виразною реалізацією у взаємодії з акомпануючими йому інструментами – стиль, динаміка, тембр, фразування, темп. У другу групу включені аспекти не звукового порядку, сценічної композиції, в яку входять освітлення, костюми та декорації, а головне – тілесність співака-артиста на користь фізичного вираження. В оперній виставі результат залежить від органічності форми взаємодії та балансу між зазначеними аспектами. У контексті безпосередньо ролі співака у постановці, то його тіло має дві вирішальні ролі, пов'язані з вираженням – як звукового та візуального (пластичного) інструмента. Як звуко-вокальні варіації, так і варіації, пов'язані з жестами і рухами тіла, залежать від контролю рівня м'язового тонусу. Оскільки вся мускулатура має іннервацію, тобто є м'язи поєднані з нейронами, і оскільки ці нервові закінчення укорінені в усіх м'язах, поєднуючи їх з мозком, то м'язова активність безпосередньо пов'язана з нейронною активністю. Дослідники акцентують увагу на тому, що оскільки нейрони є особливими клітками відносно інших, різниця полягає в їх функції, тобто в «здатності нейрона виробляти електрохімічні сигнали, які здатні змінювати стан інших клітин» [6, 58]. На думку А. Дамасіо, зміни стану інших клітин є джерелом активності, що складає і регулює поведінку, і також вносить свій внесок в мозкову діяльність. Для того, щоб мозок міг зареєструвати можливі звуково-вокальні та тілесно-виразні варіанти, щоб створити спогади про ці рухи, які можна швидко відтворити в процесі художнього виконання, людина повинна свідомо пройти через ці переживання. Більше того, для пришвидшення відновлення цих спогадів під час виступу, артист повинен не лише свідомо проходити через тілесні переживання, але також переживати їх знову і знову. Повторення прискорює процес відновлення пам'яті – м'язової, емоційної, образної тощо. Пам'ять є тілесною відповіддю – таким чином, тіло буде підготовлено до дії на сцені, способом, який можна інтерпретувати як інстинктивний, природний або інтуїтивний. Відповідно, що стосується виражальних засобів та дій співака, багато з цих дій можна спостерігати в різних контекстах соціального або художнього середовища, а також дізнаватися і відтворювати засобами повторення цих дій до конкретних фізичних вправ. Незважаючи на різноманіття аспектів, пов'язаних з вокальним виконанням, зазвичай можна побачити співаків, особливо з невеликим досвідом, які надзвичайну увагу приділяють роботі над вокальними вправами для досягнення технічної досконалості звуку, нехтуючи іншими цілями, які необхідно досягнути у виконавському мистецтві співаку-артисту. Зазвичай за умови такого підходу не вистачає балансу між звуковими та не звуковими аспектами. Таким чином, враховуючи, що ймовірність балансування в межах відомих в раніше перевірених патернів вища, аніж з непередбачуваних, для співака може бути корисним дозволити собі пережити не комфорт звуку, а й відчуття тіла в тій самій пропозиції, щоб знайти точки балансу. Мова йде про спеціальні вправи для тіла, спрямовані на розвиток його виражальних можливостей – міміки, жестів, рухів, ходи та ін. Тілесна виразність – це передусім способи, якими тіло поводиться в різноманітних повсякденних ситуаціях. Від реакції людини на навколишнє середовище до інстинкту виживання інформація і поведінкові спогади зберігаються в мозку. Наголосимо на тому, що в ракурсі окремих підходів, неможливість безпосередньої екстраполяції методик, що застосовуються для підготовки драматичного актора на процес підготовки оперного співака практично зникає. Дослідники стверджують, що навчання і запам'ятовування відбувається протягом всього життя завдяки синапсам (зв'язки між нейронами), які виникають безперервно, та стимулам в повсякденному середовищі [10, 65]. На основі викладених вище наукових твердженнях, можемо зробити висновок, що дієвим засобом розвитку виражальних можливостей тіла виконавця є експресивний тілесний розвиток заснований на свідомій практиці вправ спеціально розроблений для стимулювання різноманітних

способів самовираження. Оскільки весь життєвий досвід кожної людини завжди різний, природно, що кожен досягає певної стадії життя з власними поведінковим та емоційним багажем, який може стати у нагоді для бажаного артистичного виконання або ні.

На сучасному етапі існує дві точки зору відносно інтелекту і таланту. Відповідно до першого, традиційного напряму, вважається, що ці фактори є вродженими і не можуть бути набутими. Другий напрямок пов'язаний з останніми відкриттями в галузі нейробіології, а також з теорією психолога Г. Гарднера про множинний інтелект, що передбачає, що можливість навчання та розвитку найрізноманітніших компетенцій може відбуватися через елементи, які пробуджують інтелект в кожній людині. У контексті даної статті найбільш адекватним теоретичному обґрунтуванню нашого дослідження є другий напрямок нейробіології. Теорія Г. Гарднера наразі здійснює відчутний вплив на галузь освіти і, певною мірою, співзвучна тому, що вивчається у галузі філософії феноменології [9, 78]. У дослідження пізнання Г. Гарднер початково виділив наступні сім здатностей: логіко-математичний інтелект, лінгвістичний інтелект, просторовий інтелект, кінестетичний тілесний інтелект, міжособистісний інтелект, внутрішньоособистісний інтелект, музичний інтелект. На думку М. Гами, ці інтелектуальні навички відносно незалежні, вони мають власне генетичне походження обмеження, специфічні нейроанатомічні субстрати та власні когнітивні процеси [8, 80]. Натомість за Г. Гаднером, незважаючи на незалежність, ці компетенції зазвичай не працюють ізольовано, оскільки завдання зазвичай вимагає поєднання навичок. Наприклад, у вокальному виконавстві повинні бути присутні принаймні шість з цих видів інтелекту: лінгвістичний, тілесно-кінестетичний, музичний, міжособистісний, внутрішньоособистісний та просторовий. Аналізуючи взаємозв'язок між музичними здібностями та теорією Г. Гарднера, Б. Іларі стверджує, що «на відміну від таланту музичний інтелект є загальною та мінливою рисою, яка великою мірою властива кожному і яка може бути змінена» [10, 11]. На його думку, музичний інтелект включає різноманітні форми, що беруть участь у створенні музики, такі як виконання, спів, рух та репрезентування уявного зображення [10, 9]. Проте створення музики не обмежується одним інтелектом, або, принаймні до нього може бути долучений «суб-інтелект». Цей «суб-інтелект» є своєрідними специфічними компетенціями, що пов'язані з ритмом, мелодією, виразністю, слухом, детальним моторним контролем та голосоведенням. Вокальне виконання, яке включає в себе немузичні аспекти, не буде міститися в музичному інтелекті, але буде результатом балансу між цим інтелектом (який, у свою чергу, формується кількома «суб-інтелектами»), а також інтелектом лінгвістичним, просторовим, тілесно-кінестетичним, міжособистісним та внутрішньоособистісним. У вокальному виконавстві засоби тілесної виразності мають вирішальне значення, як вагоме доповнення. Оскільки вокальна музика заснована на одному з найбільш звичних засобів спілкування – голосі – і оскільки голосове повідомлення не відокремлене від тілесного спілкування, використання цих двох аспектів разом є звичайною справою. У вокальному виконавстві мова стає музикою і може продовжуватися за межами слова – звук і слово мають рівне значення для вираження звукового і не звукового змісту. У повсякденному спілкуванні ритм мови в кінцевому рахунку визначає ритм рухів, які його супроводжують, створюючи синхронність, яка допомагає передати ідею або продемонструвати емоційний стан. У музичному повідомленні ритм зумовлений в репрезентованому творі. Якщо рух тіла дозволяє підкорюватися тому, що визначає текст, велика ймовірність того, що під час музики ця синхронність буде настільки ж гармонійною, як і в мові – у стосунках між тілом і звуком естетична краса полягає в їх гармонії. Таким чином, естетична краса у вокальному виконанні може виникати з взаємозв'язку між рухом звуку та рухом тіла, завжди відповідно до змісту тексту.

Наукова новизна дослідження. Розглянуто специфіку оперно-вокального виконавства в контексті розвитку артистичної тілесності як важливої складової професійної майстерності та визначення новітніх методів і підходів у сценічній творчості артиста оперного співу.

Висновки. На основі порівняння академічних програм навчання оперних співаків сформовано гіпотезу про те, що проблема полягає у відсутності тренування ментального тіла, тобто «команди-відповіді», та приділенню недостатньої уваги вправам на осмислення тіла, тренування концентрації, тренування детального м'язового сприйняття та тренування рухів тіла для посилення виконавської виразності. Здебільшого означені аспекти активно розробляються на сучасному

етапі для акторських та хореографічних тренінгів, проте у контексті специфіки оперного виконання подібні розробки знаходяться на початковому етапі. На жаль, у багатьох випадках, система навчання майбутнього оперного артиста не сприяє індивідуальному пошуку самовираження та творчості, оскільки в процесі їх розробки керуються переважно естетичними стандартами XIX ст. У консерваторіях під час першого року навчання набагато більше уваги приділяється тренуванню вокальної техніки, що зазвичай призводить до небажаної м'язової напруги та залежності від положення тіла, аніж тренуванням тіла майбутнього оперного співака для виступу. Сучасні навчальні програми з підготовки оперних співаків повинні включати вправи, розроблені на основі театральної техніки, соматичної терапії та танцювальної практики, з урахуванням останніх досліджень нейробіології. На нашу думку, вони посприяють кращому осмисленню тіла та взаємозв'язку між тілом і звуком, розширять художньо-виражальні здібності майбутнього оперного артиста.

Література

1. Ван Ч. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки НДУ імені Миколи Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. 2017. № 1. С. 89–93.
2. Жишкович М. А. Щаблі артистичної майстерності оперного співака Ігоря Кушплера. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 1. С. 168-172.
3. Козирєва Т. «Перша заповідь вокалістів – краще недоспівати, ніж переспівати» [Інтерв'ю] / Тетяна Козирєва // Високий замок. 9.02. 2009.
4. Мухина Л. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття : анотація дис. доктора філософії : 025 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 7 с.
5. Опенько В. Поєднання вокального виконавства та артистичної майстерності у творчості оперних співаків другої половини XIX – першої половини XX ст. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 40. С. 16–21.
6. Damásio A. O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente. Lisboa: Temas E Debates – Círculo de Leitores, 2010.
7. De Oliveira D.M.G. A Expressividade do corpo na performance vocal Universidade de Aveiro. 2016. 286 p.
8. Gama M. C. S. Salgado A Teoria das Inteligências Múltiplas e suas implicações para Educação. 1998. URL: http://www.homemdemello.com.br/ psicologia/intelmult.html (accessed : 12 листопада 2021).
9. Gardner H. Estruturas da mente: a Teoria das Múltiplas Inteligências. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
10. Ilari B. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical in Revista da ABEM, no. 9, Setembro de. 2003. pp. 7–16.

References

1. Van, C. (2017). The specifics and structure of the performing arts of future vocal teachers and pedagogical principles of its improvement Naukovi zapysky NDU imeni Mykoly Hoholia. Seriia «Psykholoho-pedahohichni nauky», 1, 89–93[in Ukrainian].
2. Zhishkovich, M. A. (2018). Steps of artistic skill of opera singer Igor Kushpler. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 168–172[in Ukrainian].
3. Kozyrieva, T. (2009). The first commandment of vocalists – thou shall follow a vocal warm-up routine and abstain from abusive vocal activitie" Lviv: Vysokyi zamok [in Ukrainian].
4. Mukhyna, L. (2021). Ukrainian vocal performance in the context of European opera and vocal culture of the late nineteenth - early twentieth century. Sumy State Pedagogical University named after AS Makarenko[in Ukrainian].
5. Openko, V. (2021). Combination of vocal performance and artistic skill in the works of opera singers of the second half of the XIX - first half of the XX century .*Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 40, 16–21[in Ukrainian].
6. Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente.* Lisboa: Temas E Debates – Círculo de Leitores [in Portuguese].
7. De Oliveira, D.M.G. (2016). *A Expressividade do corpo na performance vocal Universidade de Aveiro* [in Portuguese].
8. Gama, M. C. S. Salgado (1998). *A Teoria das Inteligências Múltiplas e suas implicações para Educação*. URL:http://www.homemdemello.com.br/psicologia /intelmult.html [in Portuguese].
9. Gardner, H. (1994). *Estruturas da mente: a Teoria das Múltiplas Inteligências*. Porto Alegre: Artes Médicas [in Portuguese].
10. Ilari, B. (2003). A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. In : *Revista da ABEM*, no. 9, Setembro de, pp. 7–16 [in Portuguese].

Стаття надійшла до редакції 24.12.2021
Отримано після доопрацювання 20.01.2022
Прийнято до друку 27.01.2022

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Андрущенко Т. І. Культурологія як системоутворююча наука 3

Денисюк Ж. З. Глобальність людського розвитку в антропоцені: культурологічні та ціннісні виміри 11

Кислюк К. В. Трансформація образу «мальовничого українського села» як візуальної репрезентації деяких особливостей національного характеру наприкінці XIX – поч. XXI ст……..17

Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури……24

Гайдук Н. А., Тарапатов М. М. Theoretical background to metamodernism as the new form of modern culture [Теоретичне підґрунтя метамодернізму як нової форми сучасної культури]…….34

Совгира Т. І. Імітація та наслідування: сутнісні розбіжності в предметному змісті та особливостях формування культуротворчого процесу 36

Шман С. Ю. Друковані видання в системі експертних досліджень культурних цінностей. 41

Кавун В. М. Типологія культур: теоретичний аналіз 47

Їнжчен Кан Музична культура Китаю середини XX ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій 52

Моя Ляо Феномен змагальності у культурі Китаю 58

Щербакова Г. М. Особливості весільного ритуалу в українській культурі з початку XX ст. – до 20-х рр. XXI ст……...64

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Варивончик А. В. Оборська С. В., Литвиненко Н. М. Проблеми та перспективи цифрових трансформацій в музейній практиці та сучасному мистецтві……..70

Босий І. М., Брижаченко Н. С . Меблеве мистецтво: історичний досвід створення комбінованих багатофункціональних об’єктів..……..……..78

Мельник О. Я., Штець Я. В. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації XX ст. ……85

Несен І. І. Театральний ескіз в авангарді з погляду фактури (за матеріалами Анатоля Петрицького для балетів «Корсар» і «Червоний мак»)……90

Чумаченко О. П. Весілля як форма обрядово-ритуального «entertainment» в образотворчому мистецтві України XX-XXI століття. 96

Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років XX століття – до сьогодення)……101

ХОРЕОГРАФІЯ

Цапяк М. Й. Українсько-чеські взаємовпливи у формуванні народного хореографічного мистецтва Волині 106

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Афоніна О. С. Коди культури у сучасній музичній творчості 111

Фрайт О. В. «Музика міста» в інтермедіально-мистецьких рефлексіях української культури 1920-х років 117

Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва 123

Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». 130

Гиса О. А. Композиторська творча діяльність універсальних творчих особистостей З.Яхімецького та Л. Камєнського на початку XX століття 137

Гринчук І. П., Губ'як Д. В., Овод Н. М. Репрезентація традицій львівської вокальної школи у виконавській та навчальній практиці (на прикладі закладів Тернопілля)…….142

Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві 148

Микуланинець Л. М. Синергія автора, героя й реципієнта в життєписі митця 154

Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака…… 159

Росул Т. І. Стильова парадигма закарпатської композиторської школи 164

Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку……170

Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті……...174

Спольська О. В., Прийдун С. В., Древніцький Ю. Р. Роль представниць родини Крихів у фортепіанному мистецтві Тернопілля……180

Ліу Бей Концерт Й. Брамса для скрипки й оркестру у втіленні ідей протонеокласицизму……...186

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Погребняк Г. П. Виробництво та дистриб'юція авторського кіно в Україні як державна проблема. Частина 1. Продукування й поширення режисерських моделей авторського кіно в контексті діяльності Українського культурного фонду та Державного агентства України з питань кіно ..... …191

Ян І. Features of forming the repertoire of the ukrainian music and drama theatre in the context of a nation-building (of the late XIX – beginning of the XX century). [Особливості формування репертуару українського музично-драматичного театру в контексті націотворення (кінець XIX – початок XX століття)] 197

Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Формування творчої особистості Богдана Ступки як майстра українського театру……..201

Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері 207

Татаренко М. Г.. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі…….213

Хоролець Л. І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів……...219

Донченко Н. П. Структуризація орієнтирів художньо-творчої мотивації створення сценічного образу ролі актором драматичного театру……..226

Ніколаєнко В. І. Сучасні підходи до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві.……..231

CONTENTS

CULTUROLOGY

Andrushchenko T. Culturology as a system-forming science 3

Denysiyuk Zh. The global nature of human development in the Anthropocene: cultural and value dimensions 11

Kysliuk K. Transformation of the frame of the «picturesque Ukrainian village» as a visual representation of some features of national character in the late XIX – early XXI century..... 17

Ovcharuk O. Image as a polyfunctional phenomenon of culture..... 24

Gaiduk N., Tarapatov M. Theoretical background to metamodernism as the new form of modern culture……30

Sovhyra T. Imitation and replication: essential disagreements in the subject content and features of the formation of the cultural process..... 36

Shman S. Printed publications in the system of expert research of cultural property…….41

Kavun V. Typology of cultures: theoretical analysis..... 47

Yingzheng Kang Music culture of China in the middle of the XX century in the context of socio-cultural and ideological transformations 52

Moya Liao The phenomenon of competition in Chinese culture..... 58

Shcherbakova H. Peculiarities of the wedding ritual in ukrainian culture from the beginning of the XX century to the 20th years of the XXI century 64

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Varyvonchyk A., Oborska S., Lytvynenko N. Problems and prospects of digital transformations in museum practice and contemporary art…….70

Bosyi I., Bryzhachenko N. Furniture art: the historical experience of combined multifunctional objects creation……..78

Mel'nyk O., Shtets Y. Ukrainian folk motifs: the practice of application in children's book illustration of the twentieth century……..85

Nesen I. Theater sketch in the Avangard in view (based on materials by Anatoly Petritsky for ballets "Corsar" and "Red Poppy"……..90

Chumachenko O. Wedding as a form of ceremonial-ritual "entertainment" in the fine arts of Ukraine in the XX-XXI centuries……..96

Baranovska A. The interpretation of the term "realism" in the art history theory of the West (from the 60s of the XXth century – to nowadays)…….101

CHOREOGRAPHY

Tsapiak M. Ukrainian-czech influences in the formation of Volyn folk choreographic art 106

MUSICAL ART

Afonina O. Codes of culture in modern musical creativity..... 111

Frait O. «Urban music» in intermedial and artistic studies of Ukrainian culture of the 1920's. 117

Bobul I. Classic crossword in the space of contemporary music art 123

Hnatyshyn O. To the history of Ukrainian musical science: the emergence of the method of "the Soviets of someone musicology". 130

Hysa O. Composer's creative activity of universal creative personalities Z. Jachimecky and Ł. Kamieńsky in the early twentieth century. 137

Hrynchuk I., Hubyak D., Ovod N. Representation of traditions of lviv vocal school in performing and training practice (on the example of Ternopil institutions)……142

Kanyuka L. Ukrainian musical theater in the age of changes in art values……..148

Mykulanynets L. The synergy of the author, main character, and recipient in the artist's biography…..154

Paliichuk I. The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak……159

Rosul T. Style paradigm of the Transcarpathian composer school ..... .164

Ovsyannikova N. Ukrainian pop song: development trends ..... …170

Muravitska S. Synthesis of academic and variety art vocals in the methodological and pedagogical context……...174

Spolska O., Pryidun S., Drevnitskyi Y. The role of representatives of the Krykh family in the piano art of Ternopil……180

Liu Bay Concert of J. Brahms for violin and orchestra in the embodiment of the ideas of protoneoclassicism……186

STAGE ART

Pogrebniak G. Production and distribution of author's cinema in Ukraine as a state problem. Part 1. Production and distribution of director's models of auteur cinema in the context of the activities of the Ukrainian Cultural Foundation and the State Agency of Ukraine for Cinema…….191

Yan I. Features of forming the repertoire of the ukrainian music and drama theatre in the context of a nation-building (of the late XIX – beginning of the XX century) 197

Gusakova N., Khvostova T. Formation of the creative personality of Bogdan Stupka as a master of the Ukrainian theater..... 201

Vovkun V. Modern director's reflections of Dmytro Bortniansky's «Sokil» and «Alkid» in the Lviv national opera……... 207

Tatarenko M. Artistic and creative effectiveness of acting manners in the process of playing a role 213

Khorolets L. About some differences in the construction of stage action by a director of drama and musical theaters…….219

Donchenko N. Structuring the benchmarks of artistic and creative motivation for creating a stage image of a role by an actor in a drama theatre…….226

Nikolaenko V. Modern approaches to the development of artistic actions in opera and vocal performance…….. 231

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2022

Редактори: ***Ж. З. Денисюк***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка ***Ж. З. Денисюк***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 22.02.2022. Підп. до друку 23.02.2022. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 25,3.
Облік.-вид. арк. 22,32. Наклад 300 прим.