ISSN 2225–7586

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури

Збірник наукових праць

• ВИПУСК XXXIX•

Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture

Journal

Київ – 2017

ББК 87.6
Х 98

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:
[зб. наук. праць; вип. XXXIX]. – К. : Міленіум, 2017. – 363 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXIX випуском із започаткованої науковою спільнотою серії наукових видань. Статті збірника пропонують різноманітність поглядів щодо розв'язання проблем у сучасній художній культурі.

Для викладачів і студентів гуманітарних вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться розвитком художньої культури України та світу.

Редакційна колегія

Чернець В.Г. – д. філософії, професор, дійсний член (академік) Української академії наук (УАН), академік АН Вищої освіти України, ректор НАКККіМ – *голова редколегії;* ***Овчарук О.В.*** **–** к. пед.наук., доц., професор НАКККіМ – *головний редактор*; ***Станіславська К.І.*** **–** д. мист., проф.– *заступник головного редактора*; ***Тахіаос А. Е. Н.*** – д.і.н., проф., чл.-кор. (Греція); ***Бадах Ю.Г.*** – д. і. н., проф.; ***Берегова О.М.*** – д. мист., проф.; ***Більченко Є.В.*** – д. культ., доц.; ***Бітаєв В.А.*** **–** д. філос. н., проф., засл. діяч мистецтв України; дійсний член (академік) УАН, член-кор. НАМУ; ***Волков С.М.*** – д. культ., проф.; ***Герчанівська П.Е.*** – д. культ., проф.; ***Гончарова О.М.*** – д. культ., доц.; ***Гронау-Осинська А.*** – проф., doctor hab. (Польща); ***Даниленко В.М.*** – д. іст. н., проф., член-кор. НАН України, зав. відділу Ін-ту історії України НАН України; ***Денисюк Ж.З.*** – к.культ. – *відповідальний секретар редколегії;* ***Єсипенко Р.М.*** **–** д. іст. н., проф., академік АН Вищої освіти України; ***Клаус К.*** – д. філос. в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Козлін В.Й.*** **–** д. мист., проф.; ***Кочубей Н.В.*** **–** д. філос. н., проф.; ***Кулешов С.Г.*** **–** д. іст. н., професор; ***Надольний І.Ф.*** **–** д. філос.н., проф., академік АН Вищої освіти України; ***Редя В.Я.*** – д. мист., проф.; ***Ржевська М.Ю.*** **–** д. мист., проф.; ***Панченко В.І.*** – д. філос. н., проф.; ***Петрова І.В.*** – д. культ., проф.; ***Сабадаш Ю.С.*** – д. культ., доц.; ***Сапенько Р.*** – д. філос.н., проф., д. габілітований (Польща); ***Сіверс В.А.*** **–** д. філос.н., проф., проф. НАКККіМ; ***Федотова О.О.*** – д. іст. н.; ***Федорук О.К.*** **–** д. мист., проф., дійсний член (академік) НАМУ; ***Школьна О.В.*** **–** д. мистецтв., проф.; ***Шульгіна В.Д.*** **–** д. мист., професор.

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151
є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво

Журнал індексується в міжнародних базах даних
Index (РІНЦ); International Impact Factor Services; Google Scholar;
Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
Протокол № 3 від 31.10.2017 р.

За точність викладених фактів відповідальність несе автор

Свідоцтво про державну реєстрацію –
КВ № 2113210932 ПР, видане 08.12.2014 р.
Міністерством інформації України

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017
© Автори, 2017

РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 008:791.43.01

Кирилова Ольга Олексіївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології
Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова
olga_kirillova@hotmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ДЕКАДЕНТСЬКОГО КІНОТВОРУ “MODERNE”

Мета роботи – реконструкція моделі декадентського кінотвору у відповідності до основних критеріальних вимог культурологічного аналізу й стилю модерн, який лежить в основі феномену “декадентського кінематографу”, сформульованого й досліджуваного автором. **Методологія дослідження.** Як основний застосовано метод культурологічного моделювання, що виявляє свою релевантність у реконструюванні багаторівневої кінореальності з огляду на необхідність її відповідності стильовим та стилізаційним критеріям. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні нового поняття “моделі декадентського кінотвору” та виділення основних його рівнів: морфологічний, стилістичний, інтертекстуальний, ритмічний, аудіальний, тактильний, монтажний, специфічно-антропологічний та специфічно-наративний. **Висновки.** Культурологічна модель декадентського кінотвору moderne є складним інтерпретаційним конструктом, що містить цілу низку рівнів та інших інтерпретаційних одиниць; цей конструкт випливає з загального конструкту декадентського твору й зазнає специфікації щодо поліхудожнього виду мистецтва, яким є кіно.

Ключові слова: декадентський кінотвір moderne, декадентський кінематограф, декаданс, модерн, символізм, теорія кіно, культурологічне моделювання, морфологічний код, Gezamtkunstwerk (синтез мистецтв).

Кириллова Ольга Алексеевна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова*

Культурологическое моделирование декадентского кинопроизведения “moderne”

Цель статьи – реконструкция модели декадентского кинопроизведения в соответствии основным критериальным требованиям культурологического анализа и стиля модерн, лежащего в основе феномена “декадентского кинематографа”, сформулированного и исследуемого автором. **Методология исследования.** В качестве основного применен метод культурологического моделирования, выявляющий свою релевантность в реконструкции многоуровневой кинореальности в связи с необходимостью ее соответствия стилевым и стилизационным критериям. **Научная новизна** работы состоит в обосновании нового понятия “модели декадентского кинопроизведения” и выделения основных его уровней: морфологического, стилистического, интертекстуального, ритмического, аудиального, тактильного, монтажного, специфически-антропологического и специфически-нарративного. **Выводы.** Культурологическая модель декадентского кинопроизведения moderne являет собою сложный интерпретационный конструкт, включающий в себя целый ряд уровней и других интерпретационных единиц; этот конструкт происходит от общего конструкта декадентского произведения и по-

© Кирилова О.О., 2017

лучает спецификацию относительно полихудожественного вида искусства, которым является кинематограф.

Ключевые слова: декадентское кинопроизведение moderne, декадентский кинематограф, декаданс, модерн, символизм, теория кино, культурологическое моделирование, морфологический код, Gezamtkunstwerk (синтез искусств).

Kirillova Olga, *PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Cultural Studies of M.P. Drahomanov National Pedagogical University*

The construction of the pattern of decadent film "moderne" in terms of cultural studies

Purpose of Article. The objective is to produce a reconstruction of the multi-level pattern of 'decadent' film in accordance to the criteria of cultural research approach and to art nouveau ('moderne') style which is in the basis of the phenomenon of so-called "Film Art of Decadence." **Methodology** includes the approach of modeling used within cultural research which is the most appropriate in a relation to re-construction of a multi-level filmic reality within the necessity of its correspondence to a number of criteria in terms of style and stylization. **Scientific Novelty.** Innovation value of the article consists in the introducing the concept of the "pattern of decadent film" and outlining of a number of specific levels: morphological, stylistic, intertextual, rhythmical, audial, tactile, montage, as well as specifically cinematic and narrative levels. **Conclusion**. Cultural pattern of the decadent film represents a complex construct that is open for interpretation including a number of levels and interpretational items; this construct descends from the basic concept of a 'decadent oeuvre' and is specified in accordance to the cinema as a polyphonic art.

Key words: decadent film artwork, decadent film art, decadence, art nouveau, symbolism, film theory, cultural modeling, morphological code, Gezamtkunstwerk (synthesis of Arts).

Актуальність теми досліджння. Створення релевантної інтерпретаційної моделі кінотвору в культурології передбачає виокремлення з кінотексту як тексту культури відповідних одиниць та рівнів, що дало б змогу сформувати метатеоретичний простір, у якому не конфліктуватимуть метапозиція культурологапрактика з "теорією практика" а) кінорежисера як носія власної багаторівневої теорії (сформульованої у текстах чи імпліцитно вираженої у кінотворах) та б) носія відповідної культури, яку реконструює кінотвір.

Метою статті є реконструкція моделі декадентського кінотвору, що дозволяє виділити подібний модельований твір як окремий феномен в рамках досліджуваного напрямку "декадентського кінематографу" та встановити критерії відповідності для культурологічного аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Узагальнена культурологічна модель декадентського твору, поза специфікацією конкретного виду мистецтва, була вже обґрунтована нами у низці попередніх наукових робіт (див статтю: "Культурологічна модель декадентського твору" [5]). Ця модель базується передусім на культурологічній моделі суб'єкта культури декадансу ("автомоделі символіста", "ментальній моделі"), що визначає її антропологічний рівень, поряд із яким виділено ще два базових рівні: світоглядний та наративний. Цей останній конституює базові паттерни, мотиви й коди, які є більш елементарними структурними одиницями аналізу. Особливої уваги заслуговують такі коди, як: амбівалентний код виродження (М. Нордау) / код надлюдини (Ф. Ніцше), код безумства (Л. Бугаєва), код офіри, фемінологічний код (О. Кирилова), танатологічний код (Р. Красильников). Ще один важливий рівень – морфологічний має значення для візуальних мистецтв, у тому числі ненаративних; музика та кінематограф потребують виділення ритмічного рівня. Особливо ж у тих видах

мистецтва, які передбачають творення поліестетичного синтезу мистецтв, пропонована нами модель потребує найдетальнішої розробки, тоді відповідно декадентський твір може бути оцінюваний за основним критерієм відповідності цілковитої або часткової за кількістю зазначених рівнів, і тут насамперед йдеться про твір кінематографічний.

На відміну від узагальненої моделі декадентського твору, подібна модель із специфікацією щодо кінематографу, не обмежуючись функцією інтегрування усіх видів мистецтв у єдиний твір, яку дотримує кінематограф, передбачає також створення певних типів фільмічної реальності, кіномови й кіномовлення, а також символотворення, що характеризує винятково *«декадентський кінематограф»* та *«декадентський кінематограф moderne»*.

Виклад основного матеріалу. В обраному нами способі моделювання декадентський кінематограф модерну уявляється першочерговим та відправним, тому спочатку ми говоритимемо про *модель декадентського кінотвору moderne*. Саме для цієї моделі основоположним є морфологічний рівень, якому підпорядковані структура, композиція й форма кінотвору (форма у тому числі часопросторова, яка детермінує його хронотоп), а також утворювана ним пластична структура кінореальності. *Форма* й *структура* такого кінотвору характеризуються низкою визначальних рис: 1) розімкненість як характеристика художньої форми; 2) нетривкість, пластичність, «розтікання» кінореальності (на противагу так званій «жорсткій кінореальності»); 3) підпорядкованість текучої пластичної структури фільму «лінії Орта», або ж, coup de fouet – «удар батога» як композиційній та ритмічній основі; 4) утворення на базі цієї лінії та детермінованих нею фігур мистецтва модерну відповідних часових та просторових фігур у структурній реальності фільму. Наскрізне морфологічне кодування фільму передбачає багаторазове відтворення основоположної лінії модерну та форм модерну в неантропогенних, антропогенних, антропоморфних та ін. об’єктах.

Починаючи з 1980-х, філософська концепція *форми* у декадентському мистецтві підлягає усвідомленій кінематографічній рефлексії. Т. Бачеліс, виділяючи «Лінію в стилі модерн» в окремий підрозділ своїх «Нотаток про символізм», звертає увагу на використаний в театрі Гордона Крега засадничий принцип: «Серед безлічі технічних деталей, які були ним тоді винайдені, він у кожній з тих вистав реалізовував принцип стилю в «русі лінії та кольору» *(курсив наш – О.К.)*: для кожної вистави він знаходив один прийом, головний образ, який лаконічно символізував загальний сенс вистави. Оформлено було цей образ у текучих, плавних лініях модерну» [2, 35]. У зв’язку із морфологічним рівнем щодо декадентського твору модерн можемо виділити такий підрівень як стилістичний. У реконструйованій нами моделі він набуває особливої ваги, з огляду на пріоритетний модус стилізації у життєконструюванні та мистецькій формотворчості. Стиль як культуроспецифічний код (у визначенні російського мистецтвознавця О. Калугіної) – засіб кодування культуроспецифічних «меседжів» і, тим самим, – передача «духу часу» або визначеного світовідчуття, при цьому «…стилистическую общность мы начинаем констатировать именно там, где уровень преодоления эстетической неопределенности достигает вполне

заметных величин» [4, 105]. При цьому на специфіку стилізації модерну на противагу стилізаторству вказує мистецтвознавець Є. І. Кириченко: «Стилізаторство – це принцип формоутворення еклектики, стилізація – принцип модерну. В основі стилізаторства лежить аналіз, в основі стилізації – синтез» [6, 204]. Тут вичерпним буде твердження Г. Массобріо та П. Портогезі: «Модерн – не стільки стиль епохи, скільки стиль тих, кому нетерпеливилося «стилізувати» власну епоху, втілюючи амбітний проект, у якому естетичний параметр домінує над всіма іншими та вимальовується пророцтво естетичного соціуму» [9, 11]. Виходячи з цього естетичного модусу, ми повинні констатувати, що твір декадансу передбачає певну стилізаторську сконструйованість та реконструктивність, і таким чином загострюється питання про відповідність критеріям *декадентського твору модерн*. У зв'язку із цим також рівні кінокодування втрачають свою видову автореферентність та стають *рівнями відповідності* (стилістичної насамперед).

Ритмічний рівень кодування саме у кінотворах декадентського типу безпосередньо пов'язаний з морфологічним. Нервовість та плинність структуротворчої лінії модерну в екранному ритмі своєю чергою резонує на рівнях хронотопічному, аудіальному, антропологічному, а також «підсвідомому» (якщо користатися терміном У. Еко). Лінеарність coup de fouet отримує багаторівневе відтворювання в синхронізації на екрані акторського руху (*антропологічний* рівень чи, радше, фактор), руху камери при внутрішньокадровому монтажі (*монтажний* рівень), саундтреку – музичного, чи фонового, чи утвореного їхнім накладанням (*аудіальний* рівень), екранного відображення лінії Орта в декорі приміщення чи міста (*візуально-стилистичний* рівень) – хрестоматійним прикладом такої ритмічно-морфологічної лінеарної єдності можна вважати безмовну "сцену на сходах" з "візитом ляльки" у фільмі "Добродій оформлювач" ("Господин оформитель") російського режисера Олега Тепцова (1988). Лінія coup de fouet, яка організує екранний простір в русі й композиційно вибудовує кадр, визначає хронотоп, ритм та пластику тілесних рухів, в кінематографі реалізує інтенцію модерна, закладену в архітектурному просторі, віссю якого є сходи.

При цьому ритмічний рівень кодування детермінує специфічну оптику, на що вказував у своїй засадничій кінознавчій праці «Кіно як мистецтво» Рудольф Арнгейм: «Ритм тісно пов'язаний із рухом. Ритмічне повторення руху в кіно настільки ж привабливе, як і в житті (...) Але ми не мусимо говорити тільки про рух об'єктів зйомки. Внутрішньокадровий рух значною мірою залежить від техніки зйомки та монтажу; на рух об'єкта в кадрі впливає певний кут зору об'єктиву та ракурс зйомки» [1, 154-155.]

Монтажний рівень декадентського кінематографу пов'язаний, по-перше, з повторюваною ритмікою монтажного членування фільмічного простору (канон, закладений Євг. Бауером у фільмі "Дитя великого міста", 1915), проте у кольоровому й звуковому кіно ментальний декадентський "принцип навпаки" (що відсилає до антидієгезису романного простору Гюїсманса) може втілитися у демонстративній відмові від монтажного членування. Саспенсований (підвішений) суб'єкт зміщує акцент своєї уваги на максимально живописні паузи, вписані до самої структури декадентського твору**.** Модерн як стиль визначається "орієнтацією на сповільнене сприйняття" через фундаментальну втому базової лінії; млявість

поєднана з замилуванням у нарцисичній інтенції; це "подвійне кодування" лінії пояснюється потребою дезЕссента (персонажа Гюїсманса) «подхлестнуть вялость нервов». Рудольф Аргейм також помітив, що «монтаж впливає на рух: чим коротший монтажний шматок, тим швидшим здається знятий у ньому рух» [1, 156].

Тактильний рівень пов'язує ритмічний та антропологічний рівні декадентського кінотвору. Його потенціал відкрив для себе ще декадентський кінематограф перших років існування. У фільмі Євґенія Бауера "Щастя вічної ночі" (1916) тактильний рівень виявляється провідним, оскільки саме на цьому рівні здійснюється декадентське деконструювання символістського коду в кінорежисурі, який був Бауером же й запроваджений. Сліпа дівчинка Лілі (у блискучому виконанні кінозірки-балерини Вєри Караллі) звикла сприймати лише тактильно такі універсалії, як любов, краса, світло та ін.; раптове прозріння призводить до перекодування реальності та невміння головної героїні адекватно вписатися у реальність візуалізованих символів (власне відображення у віконному склі вона сприймає як гротескний лик Медузи, що віщує лихо; милуючись красою нареченого на портреті, вона обмацує його фото пальцями, ніби шукаючи підтримки; тощо); фільмічна реальність Бауера буквально витворюється доторками пальців Лілі, виявляючи таку властивість як "испредметность" (термін А. Н. Ремізова).

Аудіальний рівень також несе подвійну функцію: 1) створення відповідного музичного ряду, стилізованого чи автентичного, або ж повної відмови від нього; 2) фонового звукового супроводу, що детермінований рівнем та функцією ритму, яка в декадентському кінематографі є визначальною. Поетика паузи, детермінована "принципом Навпаки", про що йшлося раніше, в аудіальному кодуванні може даватися взнаки як відмова від мелодії (так само, як на монтажному рівні – відмова від монтажу), втілюючись у нескінченне *тривання* ноти.

Антропологічний рівень кодування/відповідності набуває у кінематографі подвійного значення у зв'язку із необхідністю: 1) підбору відповідної акторської фактури; 2) визначеного типу суб'єктивної камери й локалізації місця суб'єкта на екрані.

Робота з акторською фактурою в кінематографі декадансу відбувається за принципом "вилучення"/"виключення" – основним принципом модерну й передбачає відповідність канонам символістської безтілесності та морфологічної відповідності відзначеній нами вище "лінії стилю".

Також важливо, що декадентський кінематограф дотримується візуально-антропологічних завдань, але не в етнографічному, а в діахронному зрізі. Тут відіграє свою роль основний принцип візуальної антропології: методика зйомки «співзвучною камерою», *суб'єктний фокус кінокамери й антропологічна реконструкція «надчуттєвості» як визначеного типу чуттєвості декадансу.* Дисциплінарний вимір історичної психології встановлює подвійний фокус в «кінокультурології»: вчинки й мотивації героїв виявляються у фокусі проекцій «сучасної людини» та «власне-декадентських» мотивацій, маніфестарно артикульованих в період fin de sciecle (слід зазначити в дужках, що саме цим зумовлена часто хибна критична рецепція сюжетних ліній «декадентського кінематографу»).

Інтертекстуальний рівень декадентського кінематографу апелює до двох рівнів інтерпретації: 1) поліестетичної реконструкції культури модерн засобами інших видів мистецтв, репрезентованих у фільмі (у цьому випадку відчитується лише інтертекст із відповідним культурним кодов); 2) інтертекстуальності власне-кінематографічної, яка демонструє кінематографічні витоки кінотвору або його інтертекстуальний потенціал для подальшої кінотрадиції. Перший рівень інтерпретації передбачає роботу з кінотекстом як із насиченим символістським інтертекстом, у якому виділяються три базові рівні: 1) літературно-філософський; 2) аудіальний (який може включати до себе й музичний); 3) візуальний. Останній із зазначених є найбільш комплексним, оскільки залучає до себе такі субрівні, як: живописно-графічний; ряд субрівнів сукупного кінотексту міста: архітектурний, інтер'єрний та "власне-кінематографічний"; субрівень стилізаторськи-антропологічний; субрівень театральний та деякі інші.

Серед робіт, присвячених другому типові інтертекстуальності декадентського кінематографу слід виділити монографію "Відеоряд" дослідника з Констанци (Німеччина) І. П. Смирнова, який звернув увагу на те, що "передреволюційне російське кіно і фільми перших революційних років, які безпосередньо його продовжували, сформували запас мотивів та виразних прийомів, що стали тим претекстовим полем, яке обробляли режисери наступних двох десятиліть (нехай навіть оспорюючи зроблене раніше). Люмпен-пролетарії, що зринають з могил у «Страйку» (1925) Ейзенштейна змушують нас згадати фільм Бауера «Марення», що передавав одну із сцен мейєрберівського «Роберта-диявола», у якій оживають мерці, повсталі з трун» [7, 72] У своїй роботі І. П. Смирнов вказує на несамодостатність інтертекстуальності «суто кінематографічної», чітко сформулювавши основний здійснений кінематографом поліестетичний декадентський принцип: «У тій мірі, в якій кіно підвищувало свій ранг в ієрархії соціокультурних цінностей, воно все більше наближалося до того ідеалу, якому Вагнер дав ім'я Gezamtkunstwerk» [7, 88]. Тут культуролог XXI століття входить в інтенційну суперечливість з класиком радянської кінотеорії й семіотики кіно Юрієм Тиняновим, який вбачав місію кінематографу у подоланні синтезу мистецтв: «Кіно повільно звільнялося з полону сусідніх мистецтв – живопису, театру. Тепер воно мусить звільнитися від літератури. На три чверті поки ще кіно – це те саме, що живопис передвижників» [8, 72].

Окремо виділимо наративний рівень кінематографічного твору, враховуючи "специфічно кінематографічні форми сюжетотворення", які були або невластивими літературі, або згодом запозиченими літературою з кінематографу ж. Особливо яскраво ця специфіка сюжетотворення простежувалася в ранньому кіно. Класик російського кінознавства Нея М. Зоркая у своєму дослідженні вивела 5 моделей та 24 сюжетні функції кінодрами 10-х років. У цій моделі зваба слугує основним сюжетним тріґером, що веде до "зламу долі" позитивних героїв, що схибили зі шляху. «Поява спокусника слугує однією з основних, постійних функцій ранньої кінематографічесної драми, можливо, навіть першою, центральною (...) Спокусник – це не характеристика, не якість, не властивість персонажа. Це його функція у внутрішній побудові драми: поява *спокусника* чи *спокуса*». [3; 198] Важливо зазначити, що принцип сюжетної транзитивності, обов'язковий для ранньої кінодрами (спокуса й спокусник як фактор переходу від одного сюжетного еле-

менту до іншого), конфліктує з *принципом інтранзитивності* як основним принципом декадентської культурної реальності, що був описаний І. П. Смирновим. Таким чином, дія механізму спокуси цій інтранзитивності підпорядкована й фігура спокусника виступає константою кінодрами, а не її сюжетним тріґером.

Наукова новизна роботи полягає у вищенаведеному обґрунтуванні виділення основних рівнів декадентського кінотвору та формулюванні самого цього поняття. Необхідно візначити у специфіці сюжетотворення декадентської кінодрами певну порогову дифузність, зміщення, що також суперечить чіткій ланцюговій причинно-наслідковій побудові, характерній, наприклад, для жанрового кіно, резонує з такою характеристикою як *розтікання, розсинхронізація, плинність фільмічної реальності*.

Висновки. Культурологічна модель декадентського кінотвору moderne є складним інтерпретаційним конструктом, що містить цілу низку рівнів та інших інтерпретаційних одиниць; цей конструкт випливає з загального конструкту декадентського твору й зазнає специфікації щодо поліхудожнього виду мистецтва, яким є кіно. Невідповідність стильовому критерію на кожному з визначених нами рівнів виводить твір за рамки декадентського кінематографу модерн.

Література

1. Арнхейм Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; пер. с нем. М.: Иностранная литература, 1974. – 214 с.

2. Бачелис Т.И. Заметки о символизме / Т.И. Бачелис. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – 196 с.

3. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 гг. / Н.М. Зоркая. М.: Наука, 1976. – 303 с.

4. Калугина О. Стиль как культуроспецифичный код / О. Калугина // Символизм и модерн – феномены европейской культуры – 2008 (Европейский год диалога культур). – М.: Изд-во «Спутник +», 2008. – С. 102-110.

5. Кирилова О. О. Культурологічна модель декадентського твору / О. О. Кирилова // Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянська Академія": Гуманітарні науки: Філологічні науки. Філософія та релігієзнавство. Теорія та історія культури. Історичні науки. – К., 2016. – С. 45-53.

6. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. М.: Искусство, 1982. – 400 с.

7. Смирнов И.П. Видеоряд: Историческая семантика кино / И.П. Смирнов. СПб.: Петрополис, 2009. – 402 с.

8. Тынянов Ю.Н. Кино [раздел книги] // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. – С. 319-348.

9. Massobrio G., Portoghesi P. La donna Liberty. Bari, 1983.

References

1. Arnheim, Rudolf. (1974). Film as Art. M.: Inostrannaya literatura [In Russian].

2. Bachelis, T.I. (1998) Notes on symbolism. M.: Gos. In-t iskusstvoznaniya [In Russian].

3. Zorkaya N.M. (1976). At the turn of the centuries. At the origin of the mass culture and art in Russia 1900-1910. M.: Nauka [In Russian].

4. Kalugina, Olga. (2008). Style as a code of cultural specifics. In: Symbolism and art nouveau as phenomena of european culture. M.: Sputnik [In Russian].

5. Kirillova, Olga. (2016). Cultural pattern of decadent oeuvre. In: Naukovi Zapysky Natsional'noho universytetu "Kyjevo-Mohylyans'ka Akademija": Gumanitarni nauky: Filologichni nauky. Filosofiya i religijeznavsto. Teoriya ta istoriya kul'tury. Istorychni nauky. K.: NaUKMA [In Ukrainian].

6. Kirichenko, E.I. (1982). Russian Architecture of 1830-1910s. M.: Iskusstvo [In Russian].

7. Smirnov, I.P (2009). Video sequence: Historical semantics of cinema. SPb.: Petropolis [In Russian].

8. Tynyanov, Y.N. (1977). The Film Art. In.: Tynyanov, Yuri. Poetics. History of Literature. Film Art. M.: Iskusstvo [In Russian].

9. Massobrio, G., Portoghesi, P. (1983). La donna Liberty. Roma : Bari [In Italian].

УДК 316. 776: 316.752

Денисюк Жанна Захарівна,
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

АКСІОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ЯК ЗМІСТОВА ОСНОВА ТЕКСТІВ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Мета роботи – дослідити поняття аксіологічного концепту як змістової основи текстів постфольклору у вираженні їх ціннісних домінант. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, лінгвістичного, аксіологічного, культурологічного методів у вивченні поняття концептів та концептосфери у формуванні аксіологічних змістів текстів постфольклору. **Наукова новизна** роботи полягає у застосуванні поняття концепту в дослідженні сутності та змісту текстів постфольклорної творчості. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що тексти постфольклору, які утворюються в середовищі інтернету, в своїй основі містять яскраво виражені аксіологічні концепти, що розкриваються як через вербальну складову, так і через візуальну (іконічну). В умовах загального контекстного поля постмодерної культури відбувається нове моделювання взаємодії між конотатом і денотатом шляхом накладення додаткових сенсів на вихідне повідомлення, що змінює і трансформує його. Ігровий модус комунікації стає невід'ємною рисою постмодерного світовідчуття, виражений за допомогою пародії, іронії, комізму, сміху, сатири, гумору, в основі яких закладена ідея перекодування, переоцінки, переосмислення, творчості і новизни, тобто культурного креативу. Таким чином, варіативність текстів постфольклору як суто вербальних, так і з застосуванням полімодальних знакових систем обумовлює формування стилістично-змістових виражальних засобів.

Ключові слова: концепт, аксіологічні концепти, постфольклор, лінгвістичні концепти, ігрові модуси.

© Денисюк Ж.З., 2017

***Денисюк Жанна Захаровна**, кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Аксиологические концепты как содержательная основа текстов постфольклора

Цель работы – исследовать понятие аксиологического концепта как содержательной основы текстов постфольклора и выражение их ценностных доминант. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, лингвистического, аксиологического, культурологического методов в изучении понятия концептов и концептосферы в формировании аксиологических смыслов текстов постфольклора. **Научная новизна** работы заключается в применении понятия концепта в исследовании сущности и содержания текстов постфольклорного творчества. **Выводы.** В результате исследования установлено, что тексты постфольклора, которые образуются в среде интернета, в своей основе содержат ярко выраженные аксиологические концепты, раскрывающиеся как через вербальную составляющую, так и через визуальную (иконическую). В условиях общего контекстного поля постмодерной культуры происходит новое моделирование взаимодействия между конотатом и денотатом путем наложения дополнительных смыслов на исходное сообщение, что меняет и трансформирует его. Игровые модусы коммуникации становится неотъемлемой чертой постмодерного мироощущения, выраженные с помощью пародии, иронии, комизма, смеха, сатиры, юмора, в основе которых заложена идея перекодировки, переоценки, переосмысления, творчества и новизны, то есть культурного креатива. Таким образом, вариативность текстов постфольклора как сугубо вербальных, так и с применением полимодальных знаковых систем, обусловливает формирование стилистически содержательных выразительных средств.

Ключевые слова: концепт, аксиологические концепты, постфольклор, лингвистические концепты, игровые модусы.

***Denysyuk Zhanna**, Ph.D. of Cultural Science, Head of research and publishing department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Axiological concepts as the content basis of post-folklore texts

Purpose of Article. The work aims to investigate the axiological concept of the concept as the content basis of post-folklore texts and the expression of their value dominants. The **methodology** of the research consists in the application of analytical, linguistic, axiological, and cultural methods within the study of the concept and concept sphere definition in the formation of axiological meanings of the post-folklore texts. The **scientific novelty** of the research is the application of the concept idea in terms of the study of the essence and content of the post-folklore creativity texts. **Conclusions.** As a result of the research, it was established that the post-folklore texts, which are formed in the Internet environment, contain basically well-pronounced axiological concepts, revealing both through the verbal component and through the visual (iconic). In the context of the general contextual field of postmodern culture, a new simulation of the interaction between the connotate aspect and the denotata takes place by imposing additional meanings on the initial message, which changes and transforms it. The game modes of communication become an integral feature of the postmodern attitude, expressed through parody, irony, comedy, laughter, satire, humor, based on the idea of recoding, re-evaluation, rethinking, creativity, and novelty, that is cultural creativity. Thus, the variability of the post-folklore texts, both purely verbal and using polymodal sign systems, determines the formation of stylistically meaningful expressive means.

Key words: concept, axiological concepts, post-folklore, linguistic concepts, game modes.

Актуальність теми дослідження. Зразки постфольклорної творчості, що зародилися у середовищі інтернету, фактично постали як артефакти культурних практик, утворені цифровим простором та комунікативними мережами. Жанрове різноманіття й змістове наповнення текстів постфольклору, власне, й визначається в переважній більшості цими факторами. Електронне середовище інтернету

зумовлює можливості застосування технологічного цифрового інструментарію для створення візуально-графічних текстів постфольклору, а спосіб функціонування вербальної складової (як гіпертексту, широке інтертекстуальне тло) формує різновиди малих жанрів вербальних текстів постфольклору. Численні варіації поєднання вербального та візуально-графічного компонентів спричинилися до утворення креолізованих творів у постфольклорі, які й складають найбільшу його частку.

Інтернет як велика комунікативна мережа, що включає в себе окремі напрями і способи комунікації, більшість текстів формує як засоби для здійснення комунікативних актів, за допомоги яких стає можливим не лише формальна передача повідомлення, але й вираження власної думки, твердження, оцінного судження тощо. Такі тексти, в тому числі постфольклорні, своєю будовою та засобами вираження головного ціннісно-смислового концепту, тобто загальної думки, ідеї, що підлягає дешифруванню та інтерпретації іншими учасниками комунікації, прямо залежать від комунікативного акту. Чим глибшими є сенси, що піддаються розкодуванню, закладені в постфольклорний текст, тим більше це підвищує його діалогічність та період функціонування у інтернет-середовищі. Для того, щоб подібний текст набув багатократного поширення та подальшої варіативності, він повинен володіти максимальною лаконічністю та водночас змістовністю й експресивністю, що дозволить його багатократне використання, повторення і відтворення в інших варіантах.

Аналіз досліджень і публікацій. Застосування поняття концепту щодо дослідження аксіологічних домінант текстів постфольклору здійснюється вперше. Саме ж осмислення концепту як теоретичної категорії знайшло відображення в працях В. Дем'янкова, В. Красних, Т. Кузнецової, В. Маслової, І. Нікішина, А. Приходько, К. Сережим, Г. Слишкіна, Ю. Шрайдера.

Мета роботи – дослідити поняття концепту як змістової основи текстів постфольклору у вираженні їх ціннісних домінант.

Виклад основного матеріалу. Окрім того, що постфольклор являє собою своєрідну форму комунікації, що ґрунтується на засадах розважально-сміхових модусів, це є сегмент творчого самовираження різних представників соціуму – звичайних користувачів інтернет-мережі. Будучи засобом розваги, складовою повсякденних комунікативних практик, постфольклор, водночас, є виразником емоційно-оцінної складової в донесенні до широкого загалу осмислення актуальних явищ повсякденної дійсності. Це робить його твори влучними, популярними та гостро соціальними. Така експресивність також потребує спеціальних засобів структурування постфольклору та маніфестації його головних ідей і цінностей.

Необхідно також враховувати те, що постфольклор, утворений нелінійним, гіпертекстуальним середовищем інтернету в повній мірі ввібрав в себе основні принципи композиційно-структурного вираження своїх ідей та змісту, що робить його цілком наближеним до текстів постмодерної культури. Множинність конотацій та інтерпретації означуваного створює додаткову насиченість змісту, а деконструктивна іронія вкупі з легким цинізмом створюють альтернативне бачення усталеним культурним нормам, стереотипам, цінностям.

Перенесення феномену постфольклорної творчості в середовище інтернету цілком відповідає новим пошукам вираження власних оцінних суджень в осмисленні подій, явищ повсякденної дійсності та поширення всіх цих розважально-сміхових артефактів та сентенцій на широкий загал в процесі комунікативних практик. Максимальна поляризація позитивного та негативного, соціокультурні маркери «свій-чужий», маніфестація «ідеального» та повна деконструкція «офіційного» в іронічних і викривальних формах – все це знаходить відображення в репрезентованих аксіологічних концептах, втілених у текстах постфольклору.

Деконструктивні постмодерні іронічні практики можуть виступати як м'які культурні технології зміни свідомості, створюючи аксіологічні й етичні альтернативи новим культурним нормам і формоутворення. У цьому процесі відбувається перенесення плану активних дій зі сфери соціальної практики в сферу свідомості, тобто туди, де конструюється поведінка соціальних суб'єктів і змінюються соціальні правила [8, 83].

Застосування постмодерної іронії в постфольклорі інтернет-простору слугує доволі експресивним засобом вираження його ціннісних змістів, що, водночас актуалізує його діалогічність і поширеність в процесі комунікативної діяльності в межах окремого соціокультурного простору. Разом з тим, можливість вільного й анонімного спілкування, використання «маски-ідентичності» та винесення власних думок, втілених у формах постфольклорних текстів, на широкий загал такої ж анонімної аудиторії, створило своєрідне карнавалізоване культурно-інформаційне середовище на кшталт середньовічної «низової» культури, як визначав його М. Бахтін. У творах, продукованих таким середовищем, закладена певна опозиційність «офіційним версіям» подій і явищ, що відбуваються в межах конкретного соціуму. Відтак, у творчих експресивних та гумористично-сміхових формах учасниками репрезентується власне бачення актуального повсякдення з наданням схвальних чи негативних оцінних суджень, із застосуванням вербального та візуального креативу, відхиленням від унормованих культурних концептів і взірців, проте, які беззаперечно є впізнаваними представниками даного соціуму.

Технологічно-комунікативні фактори творення інтернет-середовища в повній мірі визначають структурні засоби вираження, які притаманні постфольклорним текстам, що постають і циркулюють в такому середовищі. Залежно від типології самих текстів і їх жанрового різноманіття можна виокремити засоби виражання ціннісно-смислових концептів постфольклорних текстів як суто вербального характеру (лінгвістична гра, сленг, тролінг, мовний «стьоб»), так і засоби із застосуванням візуально-графічних (іконічних) елементів, які разом з вербальними утворюють оригінальний твір. Загалом поєднання всіх складових в межах конкретного тексту створює цілісність його сприйняття та включення в комунікативну гру щодо декодування всіх зашифрованих його аксіологічних концептів, сенсів та конотацій.

Найперше, варто звернутися до вихідного поняття концепту як методу аналізу засобів вираження сенсів та головних цінностей в змісті постфольклорних текстів як вербального, так і візуального характеру.

Концепти являють собою певні ментальні утворення, що є категоріальними складовими ціннісно-смислового простору мови. Тобто це ідеальні об'єкти, які представлені у свідомості певним мовним знаком. Загалом з концептом ототожнюється смисл тексту, глибинний план його змісту, що у свою чергу, співвідноситься із знаком (у тому числі й мовним). «Концепт – це інформація, яку знак несе про можливі денотати, про їх місце в системі реалій, в універсумі» [13, 10]. В. Красних зазначає, що при породженні тексту вихідною точкою слугує концепт, який є глибинним смислом, згорнутою смисловою структурою тексту [3, 60]. Українська дослідниця К. Серажим наголошує, що концепт є своєрідною «точкою вибуху», яка спонукає текст до життя. З одного боку, він є відправним моментом породження тексту, а з іншого – кінцевою метою його сприйняття [9, 163].

Концепт – це змістовна сторона словесного знаку, за якою стоїть поняття (тобто ідея, яка фіксує суттєві «умоосяжні» властивості реалій і явищ, а також відносини між ними), що належить до розумової, духовної або життєво важливої матеріальної сфери існування людини, вироблене і закріплене суспільним досвідом народу, що має в його житті історичні корені, соціально і суб'єктивно осмислюються і відповідно, співвідноситься з іншими поняттями [2].

Так, концепти національної культури, етнокультури формуються як загальними культурними набутками, так й індивідуальними культурними смислами, що існують у свідомості людини, нею засвоєні й експліковані в діяльності. Культурні концепти можуть включати міфологеми, артефакти, предмети матеріальної і духовної культури, виступають в ролі символів, що слугують ціннісно-смисловою репрезентацією певного колективного досвіду.

Концепти реалізуються в поняттях, що дозволяє виявляти особливості ментального світу того чи іншого народу, пізнати його культуру на різних етапах її становлення. Вони являють собою розумові образи, які стоять за мовними знаками та означуваним мовних знаків [6, 5].

Застосування концепту в культурологічних дослідженнях є доцільним з точки зору вивчення абстрактно-теоретичних елементів культури, що існують поряд із об’єктивними (матеріально втіленими), проте маніфестуються в узагальнених теоретизуваннях – концептах. До таких належать й цінності суспільства, що існують на рівні загальноприйнятих норм та орієнтирів, та мають культурно-смислове, аксіологічне втілення в різних об’єктах матеріальної культури. Суб'єктивні елементи культури, реалізовані в мові, отримали назву лінгвокультурних концептів. Концепт є системним утворенням, середовищем існування якого є національна концептосфера, що взаємодіє із іншими концептами [11, 29].

Тексти постфольклору, що утворюються в середовищі Інтернету, в своїй основі містять яскраво виражені аксіологічні концепти, що розкриваються як через вербальну складову, так і через візуальну (іконічну). За визначенням А. Приходько, візуалізація як невербальна версифікація концепту може мати вигляд картинки, фотографії, відео, креолізованого тексту (лінгвовізуального явища, в якому вербальний і графічний компоненти утворюють єдине ціле). Візуалізація є не новим ім'ям концепту, а його дублюванням іконічним знаком,

в результаті якого відбувається ніби подвійна семіотична об'єктивація – вербальна (оперує вербальними знаками) і невербальна (оперує іконічними знаками). Візуалізація лінгво-культурних концептів полягає в додаванні певної наочності структурі і властивостям того чи іншого концепту [7, 95].

Ускладнена структура постфольклорних текстів як полікодових, полімодальних утворень дає підстави дослідникам відносити їх до «лінгво-культурем інтернет-простору, що впливають на розвиток культури сучасного суспільства» [1, 28].

Якщо звернутися до текстів класичного фольклору, що визначалися суто вербальною складовою, то вони мали в наявності обов'язкові конотації, які визначалися як внутрішньотекстовими семантичними зв'язками, так і мали зовнішні позатекстові фактори. Фольклорна конотація включає в себе і національний світогляд, народне світовідчуття, спосіб образного народного мислення, ті традиційні фольклорні смисли, які не народжуються в тексті, а які привносяться ззовні, проте відіграють помітну роль в композиції і змісті фольклорного твору [10, 185-186].

Визначення аксіологічного концепту як ключової одиниці текстів постфольклору та осмислення в цьому аспекті їх змістового наповнення дає можливість здійснити аналіз текстів з метою визначення їх аксіологічного потенціалу та виявлення актуальних ціннісних орієнтирів у соціумі. Загалом концептуальний аналіз ґрунтується на вивченні концептів як смислових домінант тексту, які організують його смислову структуру. Орієнтація на концепт як на репрезентант смислу тексту дозволяє розглядати його (концепт) як «резервуар» сукупності смислів-цінностей, відтак – як ціннісно-смислову домінанту матеріалу [4, 142]. Аксіологічний концепт, таким чином, є одночасно основною одиницею та інструментом дослідження постфольклорних текстів, що забезпечить можливість виявити ціннісні смисли постфольклорного тексту шляхом дослідження його візуально-графічних та лінгвістично-когнітивних складових.

На текстовому рівні загальний сенс концепту, як правило, репрезентують мовні одиниці, об'єднані значущим спільним змістом. Вони є тими смисловими корелятами, які актуалізують у свідомості реципієнта ключові концепти, загальновідомі в межах даного соціокультурного середовища. Далі необхідним етапом аналізу є вивчення зв'язків між наявними в тексті іншими ключовими концептами, конотаціями, контекстним знанням та інтертекстуальними зв'язками.

Структурно концепт являє собою власне, поняття, що виступає денотатом, а також складовою є перцептивно-образний адстрат, що формується зі знань, образів і асоціацій, які випливають у свідомості в зв'язку з тим чи іншим денотатом на підставі узагальненого образу / гештальту, в якому закладені індивідуальну досвід і колективне знання. Іншою складовою концепту є ціннісний (валоративний) епістрат, що спирається на ті духовні імпульси, які оживають у свідомості людини завдяки її приналежності до тієї чи іншої етно- і лінгво-культурної спільноти [7, 23, 27].

Аксіологічні концепти взаємодіють між собою, формуючи структуру тексту як упорядковану сукупність логічно вибудованих компонентів, які характеризуються різноманітними ієрархічними відношеннями та взаємозв'язками між собою. Кожне концептуальне утворення виявляє себе через стійке угруповання значеннєво однорідних та ієрархічно впорядкованих ментальних одиниць, серед яких розрізняють метаконцепти, концепти та субконцепти. Під метаконцептом розуміють категоріальні аксіологічні утворення, які несуть базові загальнолюдські оцінні смисли. Підпорядковуються метаконцептам, власне, концепти, які в загальній ієрархії є ментальними одиницями меншого обсягу. Водночас вони являють собою родові парцели стосовно своїх видових конструктів – субконцептів, що є складниками їх концептуальних полів.

Така ієрархічна структура ментальних одиниць відбиває процеси концептуалізації та категоризації, завдяки яким відбувається поступове нарощення оцінного смислу тексту. Концептуалізація спрямована на організацію у свідомості реципієнта концептуальних структур і зв'язків між ними.

Наявні в текстовому просторі концептуальні одиниці, взаємодіючи між собою, можуть вступати у відношення координації (тотожності, рівноправності), субординації (підпорядкування), перетину та контрасту.

Нарощення оцінних смислів відбувається на двох рівнях: на мовленнєвому (поверхневому), про що свідчить лексична сполучуваність вербальних репрезентантів концептів, та мисленнєвому (когнітивному), де подані структуровані знання про відтворену в тексті дійсність.

Акумулювання аксіологічних смислів постфольклорних текстових концептів може здійснюватися на рівні конотативної інформації, яка «прочитується» завдяки асоціативним зв'язкам, алюзіям, що виникають при сприйнятті таких творів в процесі комунікації. У такому разі концепти повністю відкриваються в загальній структурі тексту за умови наявності відповідних фонових знань комуніканта. Більшість творів постфольклору, що є креолізованими текстами, являють собою лінгвокультурні концепти, які на відміну від когнітивних, мають акцентуацію ціннісного елемента – крім смислового компонента, містять ще й оцінку, ставлення людини до того чи іншого об'єкта, події, явища [5, 62]. Відтак, породження та розкодування текстів постфольклору вимагає від адресанта мовної, комунікативної та культурної компетентності.

Лінгвокультурний концепт, за Г. Слишкіним, може існувати на трьох рівнях:

1) як системний потенціал, тобто сукупність засобів апеляції до концепту, пропонованих носію мови культурою, як накопичене культурою лінгвістичне надбання, зафіксоване в лексикографії;

2) як суб'єктний потенціал, тобто арсенал мовних засобів, що зберігаються в свідомості індивіда;

3) як текстові реалізації, тобто апеляції до концепту в конкретних комунікативних цілях. Даний рівень є природним існуванням концепту, що відображає його властивість діалогічного спрямованості [11, 33].

Слід зазначити, що сучасна інтернет-комунікація, яка для користувачів представлена соціальними мережами, відео-хостинговими ресурсами, форумами,

можливістю коментування подій і новин на різних сайтах мережі, поширення уподобаної інформації шляхом репостів, спрямована, в переважній більшості, на те, аби розважити і відправника, і одержувача, а також підтримати комунікацію, додатково нагадати про свою присутність, отримати нову тему для розмови [12, 43]. Саме інтернет на сьогоднішній день є всесвітньо поширеною синкретичною формою єдиного кіберпростору, цінність якого визначається комунікативними функціями. Структурно-функціональні характеристики інтернету конструюють його у вигляді «ризоми», забезпечуючи миттєве і багаторазове поширення інформації, за законами синергетичних систем комунікацій, що реалізують своє упорядкування в якості власної самоорганізації.

Наукова новизна роботи полягає у застосуванні поняття концепту в дослідженні сутності та змісту текстів постфольклорної творчості.

Висновки. Тексти постфольклору, що утворюються в середовищі інтернету, в своїй основі містять яскраво виражені аксіологічні концепти, що розкриваються як через вербальну складову, так і через візуальну (іконічну). В умовах загального контекстного поля постмодерної культури відбувається нове моделювання взаємодії між конотатом і денотатом шляхом накладення додаткових сенсів на вихідне повідомлення, що змінює і трансформує його. Ігровий модус комунікації стає невід'ємною рисою постмодерного світовідчуття, виражений за допомогою пародії, іронії, комізму, сміху, сатири, гумору, в основі яких закладена ідея перекодування, переоцінки, переосмислення, творчості і новизни, тобто культурного креативу. Таким чином, варіативність текстів постфольклору як суто вербальних, так і з застосуванням полімодальних знакових систем обумовлює формування стилістично-змістових виражальних засобів.

Література

1. Громовая М. Интернет-мем как лингвокультурема современного филологического анализа / М. Громовая // Мова. – 2015. – № 23. – С.27–31.

2. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В. З. Демьянков [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://www.infolex.ru /FOR_SHV.HTM

3. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) / В. В. Красных // Вестник Московского университета. – Сер. 9.: Филология. – 1998. – №1. – С. 53–70.

4. Кузнецова Т. В. Аксіологічні моделі мас-медійної інформації: монографія / Тетяна Кузнєцова. – Суми: Університетська книга, 2010. – 304 с.

5. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие / В. А. Маслова. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 272 с.

6. Никишина И. Ю. Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике / И. Ю. Никишина // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. – М.: МАКС Пресс, 2002. – Вып. 21. – С.5–7.

7. Приходько А. Н. П Концепты и концептосистемы / А. Н. Приходько. – Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. – 307 с.

8. Семишова Е. П. Средства массовой информации в мифологизированном пространстве современного общества / Е. П. Семишова // Социально-экономические явления и процессы. – 2009. – №1. – С.82–85.

9. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалах сучасної газетної публіцистики): монографія / К. Серажим. – К.: Вид-во Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, 2002. – 392 с.

10. Сердюк М. А. Слово в фольклорном тексте: семантическая структура и субстанциональные свойства / М. А. Сердюк // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – №96. – С.184–191.

11. Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г. Г. Слышкин // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – № 1. – С.29–34.

12. Соколова Е. В. Виртуальное пространство: новые феномены коммуникации / Е. В. Соколова // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2012. – Вип. 1. – С.41–47.

13. Шрейдер Ю. А. Логика знаковых систем (элементы семиотики) / Ю. А. Шрайдер. – Москва: Знание,1974. – 64 с.

References

1. Gromovaya, M. (2015). Internet-mem as a linguistic culture of modern philological analysis. Mova, 23, 27-31 [in Ukrainian].

2. Demyankov, V.Z. The term "concept" as an element of terminological culture. Retrived from: http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM [in Russian].

3. Krasnych, V. V. (1998). From concept to text and back (to the question of the psycholinguistics of the text). Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9.: Filologija, 1, 53-70 [in Russian].

4. Kuznetsova, T.V. (2010). Axiological models of mass-media information. Sumy`: Universy`tets`ka kny`ga [in Ukrainian].

5. Maslova, V.A.(2008). Cognitive linguistics. Minsk: TetraSistems [in Russian].

6. Nikishina, I. Yu. (2002. The concept of "concept" in cognitive linguistics. Language, consciousness, communication). M.: MaksPress, vol. 21, pp.5-7 [in Russian].

7. Prikhodko, A.N. (2013). Concepts and concept systems. Dnepropetrovsk: Belaja E. A. [in Russian].

8. Semishova, E.P. (2009). Mass media in the mythologized space of modern society. Social'no-jekonomicheskie javlenija i processy, 1, 82-85 [in Russian].

9. Serazhim, K. (2002). Discourse as a Sociolinguistic Phenomenon: Methodology, Architectonics, Variation (on the Materials of Modern Newspaper Jou K.: Vy`d-vo Ky`yiv. nacz. un-tu im. T. Shevchenka rnalism) [in Ukrainian].

10. Serdyuk, M.A. (2009). Word in the folklore text: the semantic structure and the substantial properties. Izvestija RGPU im. A.I. Gercena, 6, 184-191 [in Russian].

11. Slyshkin, G. G. (2004).Linguocultural concept as a systemic education. Vestnik VGU. Serija «Lingvistika i mezhkul'turnaja kommunikacija» 1, 29-34 [in Russian].

12. Sokolova, E.V. (2012). Virtual space: new phenomena of communication. Antropologichni vy`miry` filosofs`ky`x doslidzhen`, 1, 41-47 [in Ukrainian].

13. Shreider, Yu. A. (1974). Logic of sign systems (elements of semiotics). Moskva: Znanie [in Russian].

УДК 008 (575.4)

***Аманмурадов Нурберди*,**
кандидат політичних наук,
Посол Туркменістану в Україні,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА ТУРКМЕНІСТАНУ В КОНТЕКСТІ ЕТНОГЕНЕЗУ ТА ГЕОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження полягає у висвітленні ключових моментів етногенезу туркменської культури з позицій цивілізаційного та геокультурного розвитку регіону. **Методи дослідження.** Дослідження здійснене на засадах системності та комплексного підходу. Застосовано історико-хронологічний метод та метод культурологічного й лінгвістичного аналізу, що дозволило простежити у часовому вимірі формування та розвиток етнокультурних особливостей культури Туркменістану у хронотопі давнього періоду та визначити аспекти подальшого етнокультурного розвитку, детермінованого геолокаційними факторами. **Наукова новизна** одержаних результатів дослідження полягає в осмисленні поєднання геокультурного та цивілізаційного підходів до етногенезу культури Туркменістану, що дозволило виявити цілісні стійкі культурні константи. **Висновки.** Культура складається з цілісності двох понять: традиції й інновації. У Туркменістані можна простежити кілька пластів культурної спадщини, що розподіляються в умовах ритмів культурогенезу періодами перепадів і уповільненого розвитку. Історія туркменського народу унікальна тим, що туркмени і їх предки створили великі держави не тільки на своїй споконвічній землі на території нинішнього Туркменістану, але і в ряді великих і малих держав на Близькому і Середньому Сході. На шляху модернізації та впровадження передових технологій Туркменістан продовжує дбайливо зберігати історичну та культурну спадщину предків, які зробили свій внесок у скарбницю світової цивілізації. Культура розглядається державою як консолідуюча і надихаюча сила морально-етичних і естетичних перетворень. Державна культурна політика Туркменістану спрямована на гармонізацію традицій та інновацій, історії і сучасності, будуючи стратегію перетворень, орієнтуючись на загальносвітовий курс сталого розвитку, ставлячи діалог культур як один з пріоритетних напрямків розвитку.

Ключові слова: культура Туркменістану, етногенез, культурна спадщина, геокультура, цивілізаційний розвиток.

***Аманмурадов Нурберды**, кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культура Туркменистана в контексте этногенеза и геокультурных трансформаций

Цель исследования заключается в освещении ключевых моментов этногенеза туркменской культуры с позиций цивилизационного и геокультурного развития региона**. Методы исследования.** Исследование осуществлено на основе системности и комплексного подхода. Применен историко-хронологический метод и метод культурологического и лингвистического анализа, что позволило проследить во временном измерении формирование и развитие этнокультурных особенностей культуры Туркменистана в хронотопе древнего периода и определить аспекты дальнейшего этнокультурного развития, детерминированного геолокационными факторами. **Научная новизна исследования** заключается в осмыслении сочетания геокультурного и цивилизационного подходов к этногенезу культуры Туркменистана, что позволило выявить целостные устойчивые культурные константы. **Выводы.** Культура состоит из целостности двух понятий: традиции и инновации. В Туркменистане можно

© Аманмурадов Н., 2017

проследить несколько пластов культурного наследия, которые распределяются в условиях ритмов культурогенеза периодами перепадов и замедленного развития. История туркменского народа уникальна тем, что туркмены и их предки создали великие державы не только на своей исконной земле на территории нынешнего Туркменистана, но и в ряде больших и малых государств на Ближнем и Среднем Востоке. На пути модернизации и внедрения передовых технологий Туркменистан продолжает бережно хранить историческое и культурное наследие предков, внесших свой вклад в сокровищницу мировой цивилизации. Культура рассматривается государством как консолидирующая и вдохновляющая сила морально-этических и эстетических преобразований. Государственная культурная политика Туркменистана направленна на гармонизацию традиций и инноваций, истории и современности, выстраивая стратегию преобразований, ориентируясь на общемировой курс устойчивого развития, ставя диалог культур как одно из приоритетных направлений развития.

Ключевые слова: культура Туркменистана, этногенез, культурное наследие, геокультура, цивилизационное развитие.

Amanmuradov Nurberdy, *Candidate of Political Science Ambassador of Turkmenistan in Ukraine doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Culture of Turkmenistan in the context of ethnogenesis and geocultural trafficking

Purpose of Article. The goal of the study is to highlight key moments in the ethnogenesis of Turkmen culture from the standpoint of civilization and geocultural development in the region. **Methodology.** The study was carried out on the basis of systematic and integrated approach. The historical-chronological method and the method of cultural analysis were used, which allowed tracing the formation and development of ethnocultural features of the culture of Turkmenistan in the chronotop of the ancient period measurement and determining the aspects of further ethnocultural development, determined by geolocation factors. **The scientific novelty** of the results of the study is to understand the combination of geocultural and civilizational approaches to the ethnogenesis of the culture of Turkmenistan, which made it possible to identify holistic, stable cultural constants. **Conclusions.** Culture consists of the integrity of two concepts: traditions and innovations. In Turkmenistan, it is possible to trace several layers of cultural heritage, which are distributed in conditions of rhythms of culture genesis with periods of fluctuations and slowdowns. The history of the Turkmen people is unique in that Turkmen, and their ancestors created great powers not only in their primordial land in the territory of present Turkmenistan but also in some large and small states in the Middle and the Middle East. Turkmenistan continues to carefully preserve the historical and cultural heritage of its ancestors, which contributed to the treasury of world civilization, on the way of modernization and introduction of advanced technologies. The state considers culture as consolidating and inspiring power, a carrier of moral, aesthetic and social transformations. The state cultural policy of Turkmenistan is on the path of harmonization of traditions and innovations, history and modernity, builds a strategy of conversions, focusing on the global course of sustainable development, puts the dialogue of cultures as one of the priority directions of development.

Key words: the culture of Turkmenistan, ethnogenesis, cultural heritage, geoculture, civilization development.

Актуальність теми дослідження. Подібно деяким іншим країнам, Туркменістан був одним із центрів, де відбувалися процеси, що мали важливе значення для всієї історії світової культури. Особливо яскраво це видно на прикладі багатої і різноманітної культурної спадщини країни. Широке поняття «культурна спадщина» включає в себе і матеріальну культуру, і явища інтелектуального блоку, і традиційної особистісної психології як складової частини народного менталітету. Значення блоку культурної спадщини для вивчення історії народів надзвичайно великий.

Для повного та всебічного розгляду питань історії народу необхідно використовувати цілий ряд інформаційних блоків, в першу чергу, культурогенезу, а також дані антропології. Як відомо, для історичного процесу характерною є не однолінійність, а складний, внутрішньо суперечливий шлях розвитку з періодами уповільнення, деструкції і навіть деградації. Перепади в ритмах культурогенезу викликаються цілою низкою причин, в тому числі, соціальними процесами і політичними або інколи військово-політичними ситуаціями. Саме стабільність і спадкоємність культурної спадщини забезпечує стійкість в таких екстремальних ситуаціях. Це особливо яскраво проявляється в матеріальній культурі. Наступність і традиціоналізм є базовими генетичними чинниками осілих осередків та характеристикою міського способу життя. Придушити ці фактори не вдалося навіть цілеспрямованому пресингу військової машини монгольського завоювання.

Культура Туркменістану є історично сформованим феноменом, що відображає етап формування людської цивілізації, своєрідність національної культури, набуваючи все більш актуального звучання в сучасних наукових колах.

Аналіз досліджень і публікацій. В історії етнографічного вивчення туркменського народу зробила величезний внесок Г. Васильєва, яка виділяє кілька основних історичних етапів [4, 121]. Завдяки зусиллям таких дослідників, як С. Гмелін, Г. Карелін, А. Самойлович, А. Семенов, Г. Карпов, В. Басилов, А. Джикієв, С. Демидов, М. Дурдиєв, А. Оразов та ін., до початку XXI ст. отримана характеристика основних особливостей етнокультурного розвитку туркменського народу. Але останні фундаментальні польові дослідження з етнографії туркмен проводилися лише в 1980-і рр. У ті ж роки вивчалося і поселення туркменів, які проживають в Узбекистані і Таджикистані [5, 27].

Мета дослідження полягає у висвітленні ключових моментів етногенезу туркменської культури з позицій цивілізаційного та геокультурного розвитку регіону.

Виклад основного матеріалу. Довгий час, перебуваючи в оточенні інших етнічних груп, туркмени активно взаємодіють з ними. Це простежується, в тому числі, і в мові. Як відзначала видатний знавець туркменської мови Е. Груніна, для неї характерна «велика кількість діалектів і говірок, які розкидані по величезному, важкому для проживання просторі, який став перехрестям шляхів між двома континентами. Картина діалектного простору сучасного Туркменістану протягом його багатовікової історії становить одну з найістотніших характеристик» [2, 15].

У Туркменістані як основній території проживання туркмен відбувається активне збагачення мови, створений національний алфавіт, за рахунок розвитку внутрішніх ресурсів (словоутворення, калькування, гнучкості та ін.) розвивається термінологічна система мови, що дозволяє зберегти старі традиції і обслуговувати нові суспільні сфери. Так, за даними дослідників, в північних, прикордонних з Туркменістаном районах ісламської Республіки Іран туркмени все частіше використовують тепер арабські слова і словосполучення. У зв'язку з відсутністю в рідній мові відповідних понять і термінів, породжених сучасною цивілізацією, відбувається проникнення в туркменську мову перських слів [1, 46].

Матеріальний традиціоналізм проявляється в суспільствах, заснованих на степовому способі життя і номадизмі, пов'язаному з певним набором артефактів, відомих за матеріалами археології. Матеріальна спадкоємність через стійкий набір артефактів, прив'язаних до степового способу життя і номадизму, проявляється в зоні євразійських степів протягом часів усіх лінгвістичних змін, з яких найбільш значним було поширення мов тюркської лінгвістичної групи. Важливим моментом прогресивного розвитку є творча взаємодія культур і цивілізацій. Зони природної або штучної ізоляції, яка може бути і політичною, не ведуть до творчого збагачення, а навпаки, можуть зумовлювати відставання від процесів світової культури.

У Туркменістані можна простежити кілька пластів культурної спадщини, спричинених умовами та ритмами культурогенезу, періодами перепадів і уповільненого розвитку. Перший такий пласт відноситься до часу розвитку ранньоземлеробних племен і перших цивілізацій стародавнього типу. Туркменістан входив в число центрів, де рано проявилися кардинальні зміни в історії і культурі, пов'язані з переходом до землеробства і скотарства. Джейтунськая неолітична культура VI тис. до н. е. входила в блок близькосхідних культур цього типу і поклала в Туркменістані початок впевненої еволюції ранньоземлеробських спільнот, що розвиваються за тим же типом, що і месопотамські суспільства. Цей розвиток завершився в добу бронзи формуванням ранньоміських цивілізацій Алтин-Депе.

Означена епоха характеризується цілим рядом явищ, що й через багато століть зберегли своє значення як найважливіший компонент культурної спадщини Туркменістану. Так, наприклад, сюди відноситься, перш за все, глинобитна архітектура як оптимальна форма будівельної адаптації в умовах жаркого клімату.

Колективність землеробських громад, основою економіки яких була спільна праця, вели до формування таких особливостей менталітету, як атмосфера доброзичливого сусідства. В інтелектуальній сфері, поряд із загальним розвитком суспільства, взаємодоповнюють одна одну ідеологічна та художня діяльність, формуються тенденції міфологічної й епічної спадщини, зокрема, особлива роль стародавнього тотема гірського козла – тау-теке, образ священного бика, образ триголового дракона-аждархо. Будучи важливим центром культурного розвитку в системі центральноазіатського і средньосхідного регіонів, суспільство стародавнього Туркменістану в повній мірі реалізує функцію взаємодії культур і цивілізацій, на селективній основі використовуючи загальносвітові культурні зразки, вироблені цивілізацією Месопотамії [5, 76].

Другий найважливіший пласт культурної спадщини Туркменістану пов'язаний з парфянською епохою. Почавши свій шлях як одне з невеликих держав древньої політичної системи, Парфія поступово перетворилася в одну з чотирьох великих держав стародавнього світу. Свою історичну місію Парфія виконала, зупинивши на месопотамських рубежах у важкому протистоянні агресію римських лідерів, які мріяли, повторюючи подвиги Олександра Македонського, досягти Бактрії й Індії.

У аспекті культурогенезу найважливішою особливістю парфянської епохи для її основних земель стало органічне поєднання культурних традицій

осілої цивілізації і форм, що склалися в умовах степового способу життя, привнесеного в процесі просування значних мас населення, вихідці з яких, до того ж, зайняли становище політичного лідерства. Цей процес почався ще в II тис. до н. е., коли просунулися на південь племена степової бронзи, інкорпоровані до складу населення місцевих міст, здійснивши помітний вплив принаймні на культово-ідеологічну практику [5, 82].

У сфері матеріальної культури парфянська спадщина проявилася в різних сферах. Такими є деякі деталі архітектурного декору у вигляді капітелей іонічного вигляду, представлених в народній архітектурі гірських районів Туркменістану або декоративних зубців у внутрішньому оздобленні будівель, зокрема, важких вогнищ-камінів. Парфянські килими, про які згадують письмові джерела, швидше за все, також поєднали традиції ткацького ремесла осілих осередків і виробів з вовни, типових для степового способу життя.

Третій пласт культурної спадщини виразно пов'язаний з сельджукською епохою. Просунувшись на південь, перші кочові угруповання туркмен-огузів, очолювані військово-кочовою знаттю, не тільки встановили свою владу над Хорасаном, але й поширили гегемонію на весь Близький Схід до Малої Азії включно. Нове політичне об'єднання в часи свого розквіту в XI – першій половині XII ст. недарма отримало у істориків найменування держави Великих Сельджуків.

У матеріальній культурі для Туркменістану це був період розквіту міського способу життя східного мусульманського середньовіччя. Культурна спадщина цієї епохи представлена монументальною архітектурою, збереженими до наших днів пам'ятниками сельджукської хорасанської школи та іншими артефактами. Вони складають невід'ємну частину культури сучасного Туркменістану [5, 94].

На особливу увагу заслуговує підйом інтелектуальної сфери науки і літератури в основних міських центрах, особливо колишніми резиденціями правлячих султанів. Це було результатом цільового меценатства, прямої підтримки вчених і діячів культури політичним керівництвом. Наполеглива пасіонарність туркмен, очолених сельджуками, як і в парфянські часи, сприяла поширенню влади нової держави на великих просторах від Малої Азії до кордонів Індії.

Сучасний світ характеризується загальним прагненням до збереження і пізнання культурних та духовних основ суспільства, а також відтворення на їх основі нової парадигми культури. Культура і духовні чинники стають найважливішим критерієм розвитку і соціального прогресу сучасного суспільства. Посилення подібних тенденцій в нинішню постіндустріальну епоху аж ніяк не випадковість – воно продиктоване закономірністю розвитку самої цивілізації. Теорія цивілізації повністю ґрунтується на положенні про те, що головним оціночним критерієм суспільства є культурна спадщина і духовні чинники.

Важливим підходом в даному аспекті є розгляд культури з точки зору геокультурних формувань, особливо зважаючи на азійський регіон побутування туркменської культури. Геокультурний підхід отримав свій розвиток в кінці XX ст. і пов’язується з географічним компонентом. В той же час – це сфера

матеріальної діяльності людини, поєднання об'єктів культури, синтезованих з різноманітних природних, соціальних, матеріальних і ідеальних елементів, які формують геокультурний простір.

Геокультура є одночасно і процесом, і результатом розвитку образів в культурі, а також традицією осмислення цих образів, які формують геокультурний простір. Культурний простір, в свою чергу, утворює систему стійких культурних реалій і подань на конкретній території, що формуються в результаті взаємодії різних релігій, традицій і норм, ціннісних установок і норм поведінки. Вони формуються в результаті співіснування, переплетення, взаємодії, зіткнення різних віросповідань, культурних традицій і норм, ціннісних установок, глибинних психологічних структур сприйняття і функціонування картин світу [3, 5].

Геокультурний образ – це система геопросторових знаків (символів) і характеристик, що описує особливості розвитку і функціонування тих чи інших культур і цивілізацій в глобальному контексті. Геокультурні образи переважно є екзогенними, тобто такими, в формуванні яких велику роль відіграють суміжні (сусідні) образи країн.

Так, Схід сформував принцип колективізму, пов'язаний з процесом єднання і організації людських спільнот, а Захід розвивав основи індивідуалізму і свободи, які можуть нести в собі як позитивні, так і негативні прояви. Геокультурні засади східних цивілізацій кореняться в особливостях впливу природного середовища степів і пустель, що сприяли розвитку кочового скотарства, а в долинах великих річок створювали умови для розвитку поливного землеробства. Ця обставина вела до формування жорсткої централізованої влади. Цим пояснюється і те, що у східних народів утвердилася не приватна, а суспільно-державна власність при колективістському менталітеті.

Глобальні модернізаційні процеси XX – початку XXI ст. деформували всю систему цінностей регіональної ідентичності, тільки етнічний фактор продовжує відігравати свою роль, зберігаючи сутність культурної самобутності. Народні традиції складають культурологічну основу і виявилися найбільш стійкими елементами, завдяки яким відбувається розвиток регіональних спільнот [6, 49].

Сучасне суспільство визначається в основному змістом і багатством цінностей, головними серед яких є культурно-етичні ціннісні складові. У цьому відношенні ті періоди минулого туркменського народу, коли були відсутні державні утворення, зате були ефективні соціальні інститути, які забезпечували гармонію духовного життя і стійких норм етичних взаємовідносин на рівні громадських законів, є періодами цілком цивілізованого існування. Головним критерієм тут виступає особиста свобода громадян, що забезпечувала реалізацію творчого потенціалу особистості. Соціальне життя туркмен сприяло створенню власного стилю в усьому: в культурі, мистецтві, в господарському та побутовому житті. Свідченням тому є унікальні досягнення туркменського народу в різних видах мистецтв та художньої культури.

Висновки. Культура складається з цілісності двох понять: традиції й інновації. У Туркменістані можна простежити кілька пластів культурної спадщини, що розподіляються в умовах ритмів культурогенезу періодами перепадів і упо-

вільненого розвитку. Історія туркменського народу унікальна тим, що туркмени і їх предки створили великі держави не тільки на своїй споконвічній землі на території нинішнього Туркменістану, але і в ряді великих і малих держав на Близькому і Середньому Сході. На шляху модернізації та впровадження передових технологій Туркменістан продовжує дбайливо зберігати історичну та культурну спадщину предків, які зробили свій внесок у скарбницю світової цивілізації. Культура розглядається державою як консолідуюча і надихаюча сила, носій моральних, естетичних і соціальних перетворень. Державна культурна політика Туркменістану стоїть на шляху гармонізації традицій та інновацій, історії і сучасності, будує стратегію перетворень, орієнтуючись на загальносвітовий курс сталого розвитку, ставить діалог культур в якості одного з пріоритетних напрямків.

Література

1. Атаев Х., Джикиев А. История переселения туркмен в страны зарубежного Востока / Х. Атаев. А. Джикиев // Туркмены зарубежного Востока (Очерки о туркменах Ирана. Афганистана, Сирии, Турции и Китая). – Ашхабад: Ылым, 1993.

2. Грунина Э. А. Туркменский язык: Учебное пособие / Э.А. Грунина. – М.: Восточная литература, 2005. – 288 с.

3. Замятин Д. Геокультура: образ и его интерпретации / Д. Замятин // Социологический журнал. – 2002. – № 2. – С. 5–13.

4. Тенишев Э.Р. У тюркских народов Китая (дневники 1956–1958 гг.) / Э.Р. Танишев. – М.: Наследие, 1995.

5. Туркмены в Среднеазиатском междуречье. – Ашхабад: Ылым, 1989.

6. Узлов Ю. А. Геокультура как фактор развития цивилизации / Ю.А. Узлов // Общество: философия, история, культура. –2012. – № 4. – С.48–54.

References

1. Ataev, X., Djikiev, A. (1993). The history of the resettlement of Turkmens to the countries of the foreign East. Turkmens of the foreign East (Essays on Turkmens of Iran, Afghanistan, Syria, Turkey and China). Ashgabat: Yliym [in Russian].

2. Grunina, E. A. (2005). The Turkmen language. M.: Vostochnaya literatura [in Russian].

3. Zamyatin, D. (2002). Geoculture: the image and its interpretation. Sosiologicheskiy zhurnal, 2, 5-13 [in Russian].

4. Tenishev, E.R. (1995). The Turkic peoples of China (diaries 1956-1958 biennium). M.: Naskedie [in Russian].

5. Turkmen in the Middle Asian interfluve. Ashgabat: Yliym [in Russian].

6. Uzlov, Yu. A(2012). Geoculture as a factor in the development of civilization. Obshhestvo: filosofija, istorija, kul'tura, 4, 48-54 [in Russian].

УДК 008:316.7 (477)

Головач Наталія Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Метою статті є дослідження пріоритетних напрямів соціокультурного проектування та його особливостей на сучасному етапі розвитку українського суспільства. М**етодологія** дослідження полягає в застосуванні таких методів, як порівняльний аналіз та синтез для характеристики теоретичних основ дослідження соціокультурного проектування; філософсько-логічний для розкриття сучасних пріоритетних напрямів соціокультурного проектування та впровадження інновацій у галузь культури**. Наукова новизна** роботи полягає у тому, що на сучасному етапі соціокультурне проектування певною мірою відповідає за модернізацію та культурний розвиток, оскільки проектна діяльність є інноваційною і творчою діяльністю, яка покращує соціокультурне середовище. Своєю чергою, в умовах децентралізації сфери культури, проектна діяльність виступає важливим чинником із залучення необхідних ресурсів у сферу культури та сприяє підприємницькій діяльності організацій і закладів культури, тобто проекти як організаційно-управлінська форма допоможуть адаптувати як традиційні, так і інноваційні напрями культури до нових економічних відносин. **Висновки.** Нині однією з особливостей соціокультурного проектування є співпраця в рамках програми «Креативна Європа», однією з найвагоміших програм ЄС культурно-гуманітарного спрямування, що надає можливості на конкурсних засадах отримувати кошти на реалізацію соціокультурних проектів. Це сприяє розвитку національної галузі культури і креативних індустрій та надає можливості фахівцям сфери культури співпрацювати з культурними інституціями різних країн Європи, тим самим здобувати той позитивний досвід розробки та реалізації проектів, який так необхідний в умовах децентралізації сфери культури.

Ключові слова: інновація, культурна політика, модернізація, проектна діяльність, регіональне соціокультурне проектування.

Головач Наталия Николаевна, *кандидат философских наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Приоритетные направления социокультурного проектирования в современном украинском обществе

Целью статьи является исследование приоритетных направлений социокультурного проектирования и его особенностей на современном этапе развития украинского общества. **Методология исследования** заключается в применении таких методов как сравнительный анализ и синтез для характеристики теоретических основ исследования социокультурного проектирования; философско-логический для раскрытия современных приоритетных направлений социокультурного проектирования и внедрения инноваций в отрасль культуры. **Научная новизна** работы заключается в том, что на современном этапе социокультурное проектирование определенным образом отвечает за модернизацию и культурное развитие, так как проектная деятельность является инновационной и творческой деятельностью, которая улучшает социокультурную среду. Также в условиях децентрализации сферы культуры проектная деятельность выступает важным фактором по привлечению необходимых ресурсов в сферу культуры и способствует предпринимательской деятельности организаций и учрежде-

© Головач Н.М., 2017

ний культуры, то есть проекты как организационно-управленческая форма помогут адаптировать как традиционные, так и инновационные направления культуры к новым экономическим отношениям. **Выводы**. Сейчас одной из особенностей социокультурного проектирования является сотрудничество в рамках программы «Креативная Европа», которая является одной из наиболее значимых программ ЕС культурно-гуманитарного направления и предоставляет возможности на конкурсной основе получать средства на реализацию социокультурных проектов. Это способствует развитию национальной отрасли культуры и креативных индустрий и предоставляет возможности специалистам сферы культуры сотрудничать с культурными институтами разных стран Европы, тем самым приобретать тот положительный опыт разработки и реализации проектов, который так необходим в условиях децентрализации сферы культуры.

Ключевые слова: инновация, культурная политика, модернизация, проектная деятельность, региональное социокультурное проектирование.

Golovach Nataliya, *Ph.D (Philosophy), Associated Professor of the Art Management and Event Technologies, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Priority directions of socio-cultural design in modern Ukrainian society

Purpose of Article. The purpose of the research is to study the priority directions of socio-cultural design and its features at the present stage of Ukrainian society development. **The methodology** of the research applies methods as comparative analysis and synthesis approach to characterize the theoretical foundations of the socio-cultural design study; philosophical and logical for the disclosure of modern priority directions of socio-cultural design and introduction of innovations in the field of culture. **The scientific novelty** of the work is centers on the responsibility of the socio-cultural design for modernization and cultural development, as the project activity is an innovative and creative activity that improves the socio-cultural environment. In turn, in the context of the decentralization of the culture sphere, the project activity is an important factor in attracting the necessary resources in the sphere of culture and facilitates the entrepreneurial activity of organizations and cultural institutions, that is, projects as organizational and managerial forms will help to adapt both traditional and innovative directions of culture to new ones. **Conclusions**. Today one of the core peculiarities of the socio-cultural design is a cooperation within the framework of the Creative Europe program, which is one of the most important programs of the EU cultural and humanitarian direction, and provides opportunities on a competitive basis to receive funds for the implementation of socio-cultural projects. It contributes to the development of the national cultural and creative industries and provides opportunities for professionals in the cultural sphere to cooperate with cultural institutions from different European countries. Thereby gaining a positive experience in the development and implementation of projects that are necessary in the context of the cultural sphere decentralization.

Key words: innovation, cultural policy, modernization, project activity, regional socio-cultural designing.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на сучасному етапі розвитку суспільства галузь культури потребує впровадження інновацій, оскільки відбувається стрімка зміна навколишнього світу та самої людини, її емоційного, морального світу, цінностей, мотивацій, інтересів, потреб тощо. Інновації впроваджуються і через розробку та реалізацію соціокультурних проектів. Своєю чергою, значення проектної діяльності у реалізації культурної політики в умовах соціально-економічної трансформації зростає, а вітчизняний і закордонний досвід, який пов’язаний з впровадженням проектної діяльності в соціокультурну практику, потребує всебічного аналізу і вивчення позитивного досвіду [3].

Аналіз досліджень і публікацій вказує на те, що деякі аспекти соціокультурного проектування вивчають такі дослідники як С.О. Гарькавець, яка розглядає проблему соціокультурного проектування соціально-нормативної активності ін-

дивіда; Д.В. Бас вивчає особливості арт-проектів; І.В. Колинько, який досліджує роль соціокультурного проектування у розробці та реалізації регіональної культурної політики; Я.С. Рудь, вивчає соціокультурне проектування як інноваційну технологію управління та ін., проте сучасне суспільство досить динамічне, і є потреба в дослідженні особливостей соціокультурного проектування на сучасному етапі розвитку українського суспільства.

Метою роботи є виявлення особливостей соціокультурного проектування у сучасному українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні сфера культури України потребує модернізації та впровадження інновацій. Інновації у сфері культури – це нові форми культурної діяльності, комунікації та управління культурним процесом, спрямовані на осмислення та використання історичного досвіду та сучасної практики людства. Узагалі інноваційну діяльність у галузі культури спрямовано на створення нового культурного продукту, форм організації культурного процесу та креативних технологій з метою задоволення культурних потреб сучасної людини та забезпечення соціально-економічного розвитку суспільства [4].

Нині проектування як технологія ефективного управління культурними процесами обумовлюється посиленням соціальних функцій культури. Соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що передбачає конструктивну, творчу діяльність, яка полягає в аналізі соціокультурних проблем, виявленні факторів їхнього виникнення, вироблення цілей і завдань та розробка шляхів і засобів досягнення поставлених цілей [5].

На сьогодні пріоритетним напрямом соціокультурного проектування так і залишається регіональне проектування. Розробка регіональних соціокультурних програм та проектів – досить складний процес, вона ґрунтується на дослідженні регіональної специфіки і особливостей та вимагає аналізу потенціалу і ресурсів соціокультурного середовища конкретної території, виявлення проблем, притаманних певному регіону. До таких проблем відносять:

- проблеми освоєння предметів і цінностей художньої культури, організації мистецького життя і розвитку особистості;
- збереження, освоєння історико-культурної спадщини регіону;
- проблеми духовно-культурного розвитку людини тощо [3].

Наприклад, з 2009 по 2011 роки у Житомирі було розроблено вісім проектів, які визначали основні тенденції формування і розвитку сучасної інфраструктури галузі культури та мистецтва, збереження національної культурної спадщини, народних традицій і обрядів, подальшого вдосконалення форм та методів проведення заходів, а саме:

- проведення державних та загальноміських свят, культурно-масових заходів та організаційно-масових заходів;
- підтримки кінематографії;
- збереження та використання об’єктів культурної спадщини;
- розвиток парку культури та відпочинку ім. Ю.Гагаріна;
- розвиток туристично-екскурсійного обслуговування;
- відродження, збереження та розвиток народних художніх промислів;

– впровадження енергозберігаючих технологій в закладах культури.

Реалізація цих проектів певною мірою сприяла творчому розвитку особистості, розкриттю її здібностей, задоволення духовних і естетичних потреб, збереження народної творчості та популяризації національних звичаїв та обрядів, створення умов для розбудови туристичної сфери та території міста [1].

Тим часом, саме на регіональному рівні простежується органічний зв'язок соціокультурного проектування та культурної політики, оскільки соціокультурне проектування виступає як інструмент реалізації культурної політики, формулює цілі соціокультурного розвитку регіону тощо. Тобто соціокультурне проектування виконує функцію реалізації культурної політики. Нині важливим завданням сучасної культурної політики є співвіднесення місцевих культурних процесів зі світовим культурним контекстом, а тому проектування, керівництво місцевими культурними подіями необхідно порівнювати з міжнародним рівнем проблем і викликів та поєднувати концепції організації і керівництва культурними процесами зі світовими стратегіями та програмами. Наприклад, у цьому напрямку спрямовує свою діяльність Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтв, який було організовано з метою створення єдиного культурного, мистецького та інформаційного простору Харківської області. При Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтв функціонує відділ інноваційних культурних проектів та міжнародного співробітництва, завданнями якого є:

– моніторинг і вивчення загальноукраїнського та міжнародного досвіду впровадження інноваційних технологій у галузі культури та міжнародного культурного співробітництва, розробка пропозицій щодо його використання у Центрі та клубних закладах на території Харківської області;

– організація діяльності з розробки інноваційних проектів у галузі культури в Харківській області;

– розробка проектів міжнародного культурного співробітництва для Центру та мережі клубних закладів області;

– проведення дослідницьких робіт з питань, що відносяться до компетенції відділу;

– впровадження та розвиток нових форм, методів та технологій культурно-дозвіллєвої діяльності;

– налагодження зав’язків з міжнародними та іноземними культурними установами, інституціями та національними товариствами м. Харкова та області з метою реалізації спільних соціально-культурних та культурно-мистецьких проектів Центру та на території Харківської області;

– проведення дослідницької та організаційної роботи щодо впровадження наукових конференцій, соціально-культурних та культурно-мистецьких заходів, спрямованих на дослідження та збереження української традиційної культури, а також традиційних культур національних меншин регіону.

– здійснення інформаційного та методичного забезпечення навчально-практичних заходів (учбових семінарів, стажувань, майстер-класів) з підвищен-

ня кваліфікації працівників клубних закладів культури області з питань, що належать до компетенції Відділу [8].

Проте на сучасному етапі одним із головних завдань, які стоять перед державою, є створення умов для інноваційного розвитку культури. Одним із прикладів впровадження інновацій у галузь культури є приєднання України до грантової програми ЄС «Креативна Європа». Відповідну угоду було підписано в листопаді 2015 року, а з 3 лютого 2016 року Верховна Рада України ухвалила Закон України «Про ратифікацію Угоди між урядом України та Європейською Комісією про участь України у програмі «Креативна Європа»: програма Європейського Союзу для сектора культури та креативності, та про співробітництво між Україною та Європейським Союзом у підпрограмі «Медіа» програми «Креативна Європа». Це одна з найвагоміших програм ЄС культурно-гуманітарного спрямування, яка надає Україні можливості для розвитку національної галузі культури і креативних індустрій та співробітництва між культурними інституціями різних країн Європи, а співпраця в рамках цієї програми триватиме до 2020 року [4].

Керівник Національного бюро програми ЄС «Креативна Європа» в Україні Ю. Федів зазначила, що всі бажаючі можуть звертатися до цієї програми на конкурсних засадах і отримувати кошти, зокрема впродовж 2017 року відкриті декілька конкурсів, де вказані дедлайни та умови подачі заявки.

Наприклад, у сфері культури кошти можна отримати на створення спільної копродукції в театральній та музичній сферах, у сфері образотворчого мистецтва, а також зробити переклад української літератури найбільш вживаними європейськими мовами або це навпаки переклад уже відомої європейської літератури, зокрема тих авторів, які отримали премію ЄС у сфері літератури, українською мовою і популяризація її на теренах України, а також на проекти у сфері охорони культурної спадщини, архітектури, дизайну. Підпрограма медіа включає в себе кіновиробництво, виробництво відеоігор, також телевізійні та медіа проекти. Нині в Україні підтримується лише 4 напрями, серед яких освітні та фестивальні проекти [7].

Також кошти можна отримати на проекти в рамках креативних індустрій, які включають багато проектів, що стосуються культури і урбаністики, культури і економіки, культури і соціальної сфери. Наприклад, було отримано фінансування на чотири проекти, з них два у сфері охорони культурної спадщини, один у сфері урбаністики, інший проект у сфері культури. Одним із успішних став проект представлений співробітниками «Музею Івана Гончара» з партнерами з Угорщини та Франції, який стосується сфери етнографії, фольклористики. Проектом передбачено створення сайту та інтерактивної мапи України з нанесенням по різних регіонах автентичних українських пісень, які будуть перекладені угорською, французькою, англійською мовами з метою популяризації української культури, музики за кордоном. А також проект львівської організації «МістоДія» у сфері урбаністики, направлений на організацію культурних просторів у містах, які б певним чином інтегрували громадський простір у культурне середовище. Наприклад, створення культурного хабу на базі промислових зон, тобто ревіталізація будівель і надання їм нового змісту, де

художники зможуть створювати живі мурали, проводити виставки, або театрали, з незалежної театральної сфери, створювати документальний театр або театр свідка. Або створення ІТ-класу, з метою розробки відеоігор або зйомки відео-кліпу. Тобто це те місце, де молоді, активні люди або митці можуть проводити час з користю для себе, не витрачаючи значних коштів [7].

Проте в нашій країні фінансова складова гальмує реалізацію цікавих та якісних ідей. До того ж додаткові джерела фінансування сфери культури в Україні досить скоротилися. Наприклад, дані результатів дослідження Центру розвитку корпоративної соціальної відповідальності, який здійснив опитування серед 20 провідних компаній України на тему «Майбутнє корпоративної соціальної відповідальності в умовах кризи» вказують, що хоча компанії заявили про свій намір продовжувати інвестиції в розробку нових продуктів і послуг, вдосконалення організаційного управління та трудових практик, бюджети соціальних проектів та благодійництва зменшились в середньому на 20-30 %, а серед галузей, що зазнають найбільших втрат є культура та мистецтво [2].

Тим часом, у більшості країн, якщо проект отримує міжнародне або європейське фінансування, держава гарантує спів фінансування, а саме якщо 60% фінансує «Креативна Європа», то 40% гарантується державою. В Україні таких можливостей мало, і це зменшує мотивацію подавати заявки на грант, тому що знайти 40% власного внеску буває важко. Проте слід враховувати, що цей внесок може бути як від державних, так і від комерційних партнерів і навіть гранти від інших організацій, але не європейських, а саме від посольства інших країн, від американських фондів тощо [7].

Світовий досвід показує, що за умов ринкової економіки сфера культури не може і не повинна розраховувати лише на державне фінансування. Нині у більшості європейських країн, внаслідок скорочення бюджетних видатків на культуру, сформувалася розгалужена система залучення додаткових джерел фінансування культурної сфери. Проте в Україні слабо розвинені механізми залучення позабюджетних коштів на розвиток культури, а бюджетна підтримка орієнтована переважно на державні та комунальні заклади культури. Але існує необхідність підтримки діяльності культурних організацій різних форм власності серед яких громадські, приватні та адаптації бюджетних установ до роботи у ринкових умовах [2].

А тому серед першочергових рекомендацій, що містяться в експертному висновку Ради Європи «Культурна політика України – оцінка міжнародних експертів», наголошено на необхідності встановлення партнерства та кооперації між культурою, бізнесом та органами державної влади, що дасть змогу залучити ширші можливості та ресурси для розвитку кожного сектора [2].

Також особливої уваги потребує питання оптимізації та прозорості бюджетної підтримки закладів культури та проектів, які мають загальнонаціональне значення. Пріоритетом цієї підтримки має бути як збереження національних культурних традицій та самобутності, їх адаптація до сучасних форм культурної практики, так і забезпечення зростання конкурентоздатності українського культурного продукту. Тим часом для повноцінної участі в європейських проектах Укра-

їні необхідна дієва культурна стратегія з використанням європейського досвіду впровадження інновацій, що сприятиме зміні старої системи підходів до управління в галузі та позбавленню від пострадянських стереотипів і пережитків [4].

Цьому посприяє ухвалений Верховною Радою 23 березня 2017 року закон про Український культурний фонд, який є бюджетною установою, що виконуватиме спеціальні функції щодо сприяння національно-культурному розвитку України. Діяльність Українського культурного фонду буде спрямовуватися і координуватися центральним органом виконавчої влади, який забезпечуватиме розробку та реалізацію державної політики у сферах культури та мистецтв. Передбачено, що Український культурний фонд займатиметься експертним відбором, фінансуванням і моніторингом виконання культурно-мистецьких проектів, наданням грантів і стипендій. Міністр культури Є. Нищук зазначив, що з 1 січня 2018 року Український культурний фонд розпочне свою роботу, для фінансування якого потрібно 100 млн. грн. з держбюджету України, з них 84 млн. грн. мають піти на культурно-мистецькі проекти. Наприклад, лише на перше півріччя 2017 року, до Міністерства культури надійшло близько 100 заявок на підтримку мистецьких проектів на загальну суму близько 19 млн. грн. [6].

Наукова новизна. На сучасному етапі соціокультурне проектування сприяє модернізації сфери культури, оскільки проектна діяльність є інноваційною і творчою діяльністю, яка покращує соціокультурне середовище. Своєю чергою, в умовах децентралізації сфери культури, проектна діяльність виступає важливим чинником по залученню необхідних ресурсів у сферу культури та сприяє підприємницькій діяльності організацій і закладів культури, тобто проекти як організаційно-управлінська форма допоможуть адаптувати як традиційні, так і інноваційні напрями культури до нових економічних відносин.

Висновки. Соціокультурне проектування певною мірою відповідає за культурний розвиток, адже проектна діяльність є інноваційною та творчою діяльністю і сприяє модернізації соціокультурного середовища. Проте ступінь інноваційності буває різною, оскільки проект може бути новим для даної сфери, даного регіону, даної організації або новим взагалі, тобто унікальним. Новизну проекту завжди можна поставити під сумнів і набагато важливішим є новизна творчого задуму, зокрема в розробці варіанту вирішення проблеми, а тому проектування стало способом перетворення культурної дійсності через індивідуальність автора. В умовах децентралізації сфери культури, проектна діяльність сприяє підприємницькій діяльності організацій і закладів культури та виступає важливим чинником по залученню необхідних ресурсів у сферу культури.

У сучасних умовах соціокультурне проектування як організаційно-управлінська форма допоможе адаптувати як традиційні, так і інноваційні напрями культури до нових економічних умов. А за рахунок повноцінної участі України в програмі «Креативна Європа» заклади культури отримали можливість долучитися до реалізації загальноєвропейських програм розвитку.

Проте перед українським суспільством стоїть важливе завдання, яке стосується адаптації до європейських соціокультурних практик, зокрема сприяння розвитку «культурних індустрій» та «креативної економіки», оскільки

зміцнення культурного потенціалу сприяє підвищенню інвестиційної привабливості України і закладає засади технологічного оновлення економіки.

Література

1. Житомирська міська рада. Реалізація освітніх, культурно-мистецьких програм і проектів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: zhzh.info/publ/5-1-0-1370

2. Крупка А.Я. Позабюджетне фінансування галузі культури і мистецтва в Україні: тенденції та перспективи розвитку[Електронний ресурс] / А.Я. Крупка. – Режим доступу: www.irbis-nbuv.gov.ua>cgiirbis_64.

3. Колинько И.В. Социокультурное проектирование в системе разработки и реализации региональной культурной политики [Электронный ресурс] / И.В. Колинько. – Режим доступа: cyberleninka.ru/.../sotsiokulturnoe-proektirovanie-v-si...

4. Переформатування системи управління в галузі культури та європейський досвід інноваційного розвитку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.nplu.org/storage/files /Infocentr/.../dos.pdf

5. Рудь Я. С. Соціально-культурне проектування - інноваційна технологія ефективного управління культурними процесами / Я. С. Рудь // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури [Текст] : збірник наукових праць. Вип. 31 / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; [редкол. В. Г. Чернець [та ін.]]. – Київ : Міленіум, 2013. - С.161-167.

6. Український культурний фонд [Електронний ресурс]. – Режим доступу: mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/officialcategory?

7. Федів Ю. Україна зможе отримати від Європи фінансування на 18 культурних напрямів [Електронний ресурс] / Ю. Федів. – Режим доступу : https://espreso.tv/article/2017 /08/06/yuliya_fediv.

8. Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.cultura.kh.ua/uk/activities/international.../about.

References

1. Zhytomyr city council. Implementation of educational, cultural and artistic programs and projects. Retrieved from: zhzh.info/publ/5-1-0-1370 [in Ukrainian].

2. Krupka, A.Ya. Extrabudgetary funding for culture and art in Ukraine: trends and prospects for development. Retrieved from: www.irbis-nbuv.gov.ua> cgiirbis_64 [in Ukrainian].

3. Kolinko, I.V. Socio-cultural design in the system of development and implementation of regional cultural policy. Retrieved from: cyberleninka.ru /.../ sotsiokulturnoe-proektirovanie-v-si ... [in Russian].

4. Reformation of the management system in the field of culture and the European experience of innovation development. Retrieved from: www.nplu.org/storage/files/Infocentr/.../dos.pdf [in Ukrainian].

5. Rud, Ya. S. (2013). Social-cultural designing - innovative technology of efficient management of cultural processes. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Kyiv: Milenium, 31, 161-167 [in Ukrainian].

6. Ukrainian Cultural Foundation. Retrieved from: mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish /officialcategory? [in Ukrainian].

7. Fediev, Y. (2017). Ukraine will be able to receive funding from Europe for 18 cultural areas. Retrieved from: https://espreso.tv/article/2017/08/06/yuliya_fediv [in Ukrainian].

8. Kharkiv regional organizational-methodical center of culture and arts. Retrieved from: www.cultura.kh.ua/uk/activities/international.../about [in Ukrainian].

УДК 159.937.53:316.776.2

Голубенко Маріанна Миколаївна,
аспірант кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтв
golubenkom@i.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧАСОСПРИЙНЯТТЯ В УМОВАХ МИТТЄВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті: охарактеризувати трансформаційні процеси часосприйняття в контексті медіакультури. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного, компаративного та історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає у спробі оглянути та узагальнити основні причини відомих темпоральних трансформацій людської свідомості, відштовхуючись від засад теорії медіа, та виявити, як змінювалось відчуття часу протягом розвитку людства, зазнаючи впливу різноманітних медіальних чинників. **Висновки.** У результаті дослідження було доведено, що протягом історичного розвитку часопросторовий досвід людства зазнавав докорінних змін. Здійснено огляд та узагальнення причин темпоральних трансформаційних процесів, розглянуто їхній характер та виявлено вплив наступних медіальних чинників: винаходження писемності, зокрема технології фонетичного алфавіту; винахід електрики; поява нового мозаїчного типу свідомості в результаті надмірного використання засобів миттєвої комунікації; розшарування та модифікація часопросторових уявлень людини в умовах віртуальної реальності.

Ключові слова: медіа, простір, час, сприйняття, інформація, комунікації, свідомість.

Голубенко Марианна Николаевна, *аспирант кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Трансформация восприятия времени в условиях мгновенной коммуникации

Цель статьи: охарактеризовать трансформационные процессы восприятия времени в контексте медиакультуры. **Методология** исследования основывается на использовании культурологического, компаративного и историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в попытке обозреть и обобщить основные причины известных темпоральных трансформаций сознания, отталкиваясь от принципов теории медиа, и выявить как изменялось ощущение времени в течение развития человечества, подвергаясь воздействию различных медиальных факторов. **Выводы.** В результате исследования было доказано, что в течение исторического развития пространственно-временной опыт человечества претерпевал существенные изменения. Произведен обзор и обобщение причин темпоральных трансформационных процессов, рассмотрен их характер и выявлено влияние следующих медиальных факторов: изобретения письменности, в частности технологии фонетического алфавита; изобретение электричества; появление нового мозаичного типа сознания в результате чрезмерного использования средств мгновенной коммуникации; расслоение и модификация осознаний пространства и времени человеком в условиях виртуальной реальности.

Ключевые слова: медиа, пространство, время, восприятие, информация, коммуникации, сознание.

© Голубенко М.М., 2017

Golubenko Marianna, *graduate student of the Department of Cultural Studies of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The transformation of perception of time in terms of instant communication

Purpose of Article. The purpose of the article is to describe the transformation processes of perception of time in the context of media culture. **The methodology** of the research is based on the use of cultural, comparative and historical-logical methods. **The scientific novelty** lies in an attempt to survey and generalize the main causes of known temporal transformations of consciousness, starting from the principles of the theory of media, and to reveal how the sense of time has been changed during the development of humanity, being exposed to various median factors. **Conclusions.** As a result of the research it was proved that during the historical development, the spatial-temporal experience of humankind had undergone significant changes. A review and generalization of the causes of temporal transformational processes is made, their character is considered, and the influence of the following medial factors is revealed: the invention of the writing, in particular the technology of the phonetic alphabet; the invention of electricity; The emergence of a new mosaic type of consciousness as a result of the excessive use of instant communication tools; the modification of the perception of space and time by a person in a virtual reality.

Key words: media, space, time, perception, information, communication, consciousness.

Актуальність теми дослідження. Питання темпоральності медіа набувають все більшої значимості в сучасній гуманітарній думці; науковці різних спрямувань виказують чималу теоретичну зацікавленість даними аспектами сучасного культурного буття. Проте трансформаційні процеси часосприйняття в умовах миттєвої комунікації лишаються майже не охопленими і досі. На нашу думку, даний вектор дослідження суттєво розширює поле вивчення предмету, адже медіа – це те, за допомогою чого сучасна людина освоює світ. Звідси випливає наступна теза: не існує жодного безумовного, вродженого досвіду, увесь людський досвід є набутим, а, отже, – медіальним. Відтак, медіа перестають бути лише посередниками або засобами передачі інформації – вони формують нові перцептивні установки в людській свідомості, а надсучасні інформаційні розробки та комунікативні технології останнього століття створили не тільки новий тип реальності (віртуальну реальність) зі своїми власними часопросторовими законами, але і призвели до появи нового типу свідомості, не можливого у минулі часи. Усе це суттєво змінює навички часового сприйняття індивіда та трансформує звичні усвідомлення часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні положення теорії медіа викладені у класичній праці М. Маклюена, і набули подальшого розвитку у працях Р. Дебре, Л. Мановича, В. Флюсера, В. Савчука, частково Ж. Бодрійяра, Дж. Агамбена, Г. Дженкінса тощо. Разом із тим, сфера Media Studies залишається білою плямою для вітчизняного наукового дискурсу, тому будь-які дослідження, що так чи інакше торкаються медіальної антропології, є актуальними.

Мета дослідження — охарактеризувати трансформаційні процеси часосприйняття у контексті медіакультури.

Виклад основного матеріалу. «Сьогодні, коли минуло більше століття з тих пір, як з’явилась електрична технологія, ми розширили до всесвітніх масштабів свою центральну нервову систему та спростували простір і час, принаймні в межах нашої планети» [3, 5]. Цим пророцьким словам видатного канадського філософа Маршала Маклюена, одного з найбільш впливових теоретиків XX ст.

та засновника теорії медіа, виповнилось вже понад п'ятдесят років. Такий відрізок часу, майже не відчутний для науки ще навіть у XIX ст., в наші часи важить неспівставно більше. Розвиток та оновлення сучасного технократичного світу сьогодні відбуваються з позамежною швидкістю, яка, втім, продовжує набирати обертів за експоненціальним законом.

«Інформаційна епоха», «постіндустріальне суспільство», «постмодерністська ситуація», період «постмодерністської революції» або «глобалізації» тощо – ось найбільш поширені назви доби, що випала на долю сучасників. Але, незважаючи на те, що ця цікава епоха досі не набула єдиного визначення в науковому світі, зрозуміло одне: нам довелося жити у світі *медіа* – системі масових комунікацій, у період «інформаційного вибуху», основними характеристиками якого є хаотичність, безмежність та надмірність.

У XX ст. термін «медіа» був попередньо введений для визначення феномену «масової культури» («mass culture», «mass media»). Сьогодні виникла велика кількість «медіапохідних» – специфічне маркування нашого часу: культурні, технологічні та екологічні наслідки нових медіа, перевищуючи критичну масу новацій, підвели до наступної стадії розвитку людини. Так, в результаті нових наукових досліджень різного спрямування, наш тезаурус розширився такими поняттями, як медіадійсність, медіакультура, медіафілософія, медіаіндустрія, медійне обличчя, медіацентр, медіасуб'єкт, медіазалежність, медіафобія тощо [2].

Варто відзначити, що якщо первинний статус сучасних медіа виявляє себе як інструмент, незацікавлений посередник (це може бути лист, телефон, радіо, комп'ютер), функція якого повідомляти, транслювати щось, що в них самих відсутнє, не привносячи нічого від себе, то у подальшому ситуація докорінно змінюється: медіа припиняють бути лише технічними посередниками, набувають все більшої самостійності, трансформуються у всеосяжне середовище, реальність досвіду та свідомості і навіть стають онтологічною умовою існування людини. Подібна ситуація виявляється у становленні та розповсюдженні феномену віртуальної реальності, яка, змінюючи знаки, відсуває основну, вихідну, аутентичну реальність в галузь «речі в собі» [7].

Відомий афоризм Маклюена «засіб комунікації є повідомленням» та вихідна теза медіафілософії «усе є медіа» виражають ідею впливу комунікаційних артефактів на формування різних епох в історії людства та культурну еволюцію. Сучасна теорія медіа відносить до способів передачі значень не лише газети, радіо, телебачення, мову, образ, танок, книгодрукування або писемність. Інші предмети культури або артефакти розглядаються також засобами комунікації, тобто є медіа: житло, дороги, автомобіль, гроші, одяг, зброя тощо. Колосальні зміни в архітектурі та освоєнні простору відбулися у XX ст. після появи електрики. Винахід електричних ліфтів, освітлення – усе це змінювало наше сприйняття життєвих і робочих просторів, *просторово-часовий досвід суспільства зазнавав докорінних змін*.

Маклюен виказує цікавий підхід до ідеї фрагментації часового досвіду як одного з основоположних етапів розвитку цивілізації. Він розглядає фонетичний алфавіт як технологію, що своєю появою зробила можливою візуальну та єдиноподібну фрагментацію часу: «Цивілізація базується на основі писемності,

адже писемність є єдиноподібною обробкою культури зоровим відчуттям, розширеним в просторі та часі за допомогою алфавіту» [3, 97]. Ми не усвідомлюємо, наскільки писемність змінила наші звички, емоції та, що більш суттєво, особливості часопросторового сприйняття. «Час, що вимірюється не унікальністю особистого досвіду, а абстрактними, єдиноподібними одиницями, пронизує собою крок за кроком усе чуттєве життя, багато в чому так саме, як це робить технологія писемності та друку» [3, 165].

Відносячи писемність та книгодрукування до комунікаційних технологій, Маклюен досліджує їхній вплив на організацію когнітивних процесів у суспільстві та виділяє наступні етапи розвитку цивілізації:

– дописемна культура з усними формами комунікації, заснована на принципах общинного способу життя, сприйняття та розуміння навколишнього світу;

– писемна культура, яка завершується «галактикою Гутенберга», епоха індивідуалізму, націоналізму та індустріальних революцій;

– сучасна епоха, формування «електронного суспільства», що за допомогою електронних засобів комунікації (інформаційних комунікацій) формує багатовимірне сприйняття світу та трансформує наші уявлення про простір та час.

Подібно до попереднього теоретика, французький філософ та засновник медіології Режи Дебре [6] так само виділяє три медіальні періоди розвитку людства:

– логосфера (починається з винаходження писемності та перетинається з теологією);

– графосфера (з 1448 до 1968 р., починається з революції Гутенберга та продовжується до розквіту телебачення);

– відеосфера (сьогодення, період, коли книга відійшла в історію, а її місце зайняв аудіовізуальний образ).

Отже, відповідно до медіалогічної теорії, писемність (як повністю медіальне за своєю суттю явище), заснована на технології фонетичного алфавіту, стала основним рушійним імпульсом до технічної та культурної еволюції людства. Вміння писати поступово розвинулося у вміння рахувати, а винаходження годинника та використання «фрагментованих просторових та часових зразків», зручних для підрахунку, надало часу ознак лінійності та векторного спрямування. Традиція фіксувати час як щось, що перебуває між двома точками, застосовуючи візуальні та абстрактні одиниці, зародила наше західне *сприйняття часу як тривалості*. Таким чином, людина західного типу мислення розуміє час як безкінечний односпрямований вектор, «стрілу», рухливий потік з минулого в майбутнє, в якому розгортається послідовний та диференційований досвід; їй властива певна структурованість сприйняття та постійне пригадування про плинність часу [6].

Тут варто відзначити, що інші типи писемності (піктографічна та силабічна), властиві культурам Сходу, в результаті сформували принципово інші психічні установки та докорінно відмінні особливості часового сприйняття. Наприклад, китайська писемність заповнює кожну ідеограму «цілісною інтуїцією буття та розуму» [3, 162]; для східної ментальності характерне найбільш ці-

лісне та інтегральне часове відчуття, уявлення часу як спокійної «водойми» та специфічний «позачасовий» склад свідомості, що вбачає безмежний недиференційований континуум безпосереднього чуттєвого досвіду, в якому «зараз» сприймається не миттю між минулим та майбутнім, а стійким всеосяжним станом, що не лишає місця для понять минулого та майбутнього. Простір та час у східному розумінні не є безперервними та однорідними, а можуть «розтягуватись та тоншати у своїй інтенсивності».

Томас Еріксен називає годинниковий механізм «кайданами» для прожитого часу, який або рухається стрибками, або тягнеться повільно. Годинник «вирвав людину зі світу сезонних ритмів та повторень», таке виведення з обіймів Природи зробило час чимось самостійним, незалежним від подій, самої людини, будь-яких суб'єктивних чинників; і хоча ми «живемо міфічно та інтегрально», навички дискретизації часу, як складової буття, неминуче впливали на нашу темпоральну чутливість. Постійно зазнаючи такої одноманітної обробки абстрактними одиницями, час відокремлювався від ритмів людського досвіду [9, 48].

Маклюен підкреслює, що такою була даність «механічної доби» *до формування електронного суспільства*: «В електронну епоху миттєвої інформації як час (що вимірюється візуально та по сегментах), так і простір (єдиноподібний, здатний до зображення та окреслення) зникають» [3, 125]. Прихід електричних технологій призвів до визначних змін, які завершили «добу послідовності» та зробили речі «*миттєво-одночасними*», адже основна функція засобів комунікації полягає у збереженні даних та прискоренні інформаційного обігу. Поява та функціонування електричного світла уособлює тотальні зміни: електрика, будучи чистою інформацією без конкретного змісту, володіє абсолютно безмежним потенціалом для трансформування та інформування.

З появою численних невізуальних засобів збереження та відновлення інформації писемне суспільство розвинулося у суспільство інформаційне, а людська сутність перейняла основні цільові установки інформаційних технологій: ми непорушно налаштовані на швидкий пошук необхідних даних, максимально прискорене прийняття рішень, ефективну організацію робочих графіків, одним словом – оптимізацію всього навколишнього буття, а воно, своєю чергою, зводиться сьогодні до трьох основних параметрів: інформації, простору і часу.

Отже, приріст оточуючої інформації як головного чинника нашого медіального буття та розширення інформаційного середовища відбувається за експоненціальним законом, а специфікою сучасного комунікативного простору є постійно зростаючий надлишок інформації. Це явище неминуче призводить до відчуття людиною деякого внутрішнього дисонансу, задля поборення якого їй необхідні певні навички орієнтування в медіасередовищі та формування нового критичного підходу до масивів інформації. Як наслідок відбувається *трансформація базових для людини перцепцій – часу та простору*.

Час у медіа-світі настільки прискорив свій хід, що процес мислення, для якого раніше було властиве послідовне вивчення предмету, довге та кропітке обмірковування, сьогодні змінює свої характеристики. Нині головний параметр

ефективності мислення, так би мовити, – «швидкість реагування»; саме це вміння набувається, тренується та розвивається в умовах миттєвих комунікацій.

Як зазначав у своїх «Роздумах» російський філософ Олександр Секацький, сучасна система цінностей у тій мірі, в якій вона сучасна та системна, базується на швидкості. У наш час невпинного та невтомного бігу така колишня чеснота, як *неспішність*, стала недозволеною розкішшю та змінила свої назви на «затримку, зволікання, запізнення» тощо [8, 18]. Неспішність сьогодні є одночасно необхідною та недосяжною, вона революційна та аристократична. Психологічний дискомфорт, спровокований ненормативним медійним перевантаженням, породжує певну соціальну тенденцію до спроб *свідомого сповільнення часу*.

Такий новітній напрямок соціальної та культурної антропології, як «цифрова антропологія», займається саме вивченням взаємодії людини та цифрових комунікаційних технологій. Цифрові антропологи намагаються дослідити людську поведінку в інтернеті, особливості її взаємодії з «гаджетами» та, головне, відповісти на запитання: як саме технології формують *нову людину*.

Потреба суб'єкта збавити оберти свого інформатизованого буття та переосмислити себе у реформованому медіасвіті породили таку суспільно поширену тенденцію, як *цифровий детокс*. Це певний період часу, коли людина свідомо відмовляється від використання комп'ютера, планшетів, смартфонів та інших пристроїв миттєвої комунікації задля подолання стресу, занурення в реальне спілкування, творчість та роботу. Поняття цифрового детоксу з'явилося порівняно нещодавно (у 2013 р. термін «digital detox» увійшов до оксфордського словника), поруч із ним часто використовується не менш новітнє поняття *медіааскетизму* – певного способу життя, що характеризується розумінням принципів роботи технологій та цифрових сервісів, їх раціональним використовуванням, але не повною відмовою від них [4].

Медіааскетизм виник саме як спроба допомогти людині існувати та зберігати людяність у сучасному світі миттєвих комунікацій. Беручи за основу досвід таких релігійних практик, як буддистська медитація та аскеза християнської Церкви, медіааскетика слугує певним механізмом стримування інформаційного потоку та, головне, сповільнення внутрішнього суб'єктивного часу індивіда.

Спробуємо хоча б частково проаналізувати, які саме чинники провокують такі істотні зміни у нашому відчутті часу та тривалості. Сучасні комунікативні системи, брак часу та постійна вимушена поспішність поступово привчили нас до фрагментарності у подачі інформації: короткий яскравий посил, лаконічний тезис, постійне мерехтіння невеликих інформаційних відрізків в результаті формують цілісну картину світу та складають онтологічну основу світосприйняття індивіда. Мова йде про появу так званого *кліпового типу мислення* або, як ще називають цей феномен, *мозаїчну свідомість*. Люди з таким типом свідомості не здатні до послідовного процесу мислення, їм важко проаналізувати ту чи іншу ситуацію, утримувати у пам'яті образи, концентруватися на одній думці.

Розуміючи свідомість як синтез реального та уявного, філософ Федір Гиренок стверджує, що для того, щоб *щось* знати, ми повинні «*вже знати*». Проте в умовах, коли наші знання заміщуються інтернетом, коли «втрачається зв'язок із

вже-знанням», саме тоді і виникає кліпова свідомість. «Символом понятійного розгортання текстової послідовності стала книга, порядки слів в якій могли бути лінійними, а також закручуватись в спіраль, згортатися в коло, гілкуватись як дерево. Ця лінія, незважаючи ні на що, не повинна була перерватися. Кліпова свідомість – це розрив лінії та хаос у свідомості, що був допущений суспільством» [1, 11–12].

Людина веде небачені досі ігри зі своєю власною свідомістю. Є уявний світ, об'єкти якого «існують у тій мірі, в якій ми відносимося до них, як до чогось дійсно існуючого». У цьому уявному світі існує як можливе, так і неможливе, останнє створює ще третій вимір – людина існує одразу у декількох світах. При цьому речі, які є можливими в одному світі, існують як наявні в іншому, та неможливі у третьому. А це означає, – продовжує Гиренок, що простір та час існують лише в одному з цих світів; в іншому може бути відсутнім час, а в третьому – протяжність.

Основними двома ознаками кліпового мислення є мовний мінімалізм (донесення суті відбувається за допомогою образу чи наочної схеми) та відмова від лінійності (неможливість представлення процесу мислення у формі потоку, односпрямованого вектору), адже посилання відбувається не до досвіду, а до уяви, яка використовує апріорні ресурси мислення. Відхід від послідовності у процесі мислення змінює наші внутрішні темпоральні установки*: кліпова свідомість – «це свідомість поза часом»* [1, 15].

Крім того, сприймаючи семантично не пов'язані дані в одному інформаційному потоці (тобто коли події розрізнені фактологічно, але мають близькість часового сприйняття їх індивідом), ми помилково вважаємо їх пов'язаними між собою. Цей факт, окрім складання у людини неправильної картини об'єктивної дійсності, впливає також і на її темпоральну чутливість: таке багатовимірне сприйняття світу виключає можливість лінійного темпорального усвідомлення подій та нав'язує нам *уявлення переривчастості замість континуальності часу*. Час тепер уявляється більш дискретним. А нова «квантована» людська думка все більше стирає межі між простором та часом, надаючи останньому просторових властивостей.

Нове відчуття часу, що було спровоковане медіа, досить цікаво ілюструється Д. Рашкоффом у його книзі «Медіавірус»: «На MTV домінують кліпи, змонтовані з коротких планів, які зводять нанівець будь-яку спробу глядача створити неперервний досвід у часі. Ці кліпи не затримуються подовгу ні одній "картинці" не просто для того, щоб відповідати нестійкій увазі своїх юних глядачів. Фактично ця "каша" із випадкових образів, яку бачать глядачі, незвичні до стилю MTV, є чимось цілком зрозумілим для тих, хто був вигодуваний більш хаотичними по стилю медіа. До появи MTV мінімальна тривалість плану, яку кінорежисери вважали допустимою, складала дві секунди. Вважалося, що коротший план буде занадто швидким, щоб глядачі могли зрозуміти його сенс. Сьогодні в кліпах регулярно використовуються плани тривалістю до третини секунди і навіть "мікроплани", що тривають одну десяту секунди і менше. Збільшення кількості "картинок", які відображаються за одну секунду, напряму

пов'язане зі збільшенням кількості візуальної інформації, яку юні глядачі здатні "зчитувати" з монітора» [6, 36].

Такий досвід у певному сенсі тренує наш мозок та привчає його все швидше та швидше сканувати візуальні образи, проте він повністю виключає можливість лінійного усвідомлення та засвоєння інформації з метою її подальшого ефективного використання.

Доволі цікавий приклад наводить Маклюен, звертаючись, серед іншого, до книги Едварда Т. Холла «Мовчазна мова», де в одному із розділів автор аналізує відчуття часу у індіанців хопі. Автор зупиняє свою увагу на тому аспекті, що для племінної культури хопі існує «так само багато різновидів часу, як і різновидів життя» [3, 213]. Подібної моделі дотримуються сучасні фізики та інші вчені, адже вони більше не намагаються розташовувати події у часі, а відштовхуються від розуміння, що кожна річ створює свій власний час, свій власний простір. Можна сказати, що в темпоральному відношенні сучасність дещо наближує нас до східної традиції, з її *інтегральним часосприйняттям*. Більше того, у сучасному світі миттєвих інформаційних технологій час та простір тотально взаємопроникають один в одного, утворюючи *єдиний органічний часопросторовий континуум.*

Глобальне інформаційне поле інтернету дозволяє будь-якій людині лише у декілька «кліків» переміщатись на сотні тисяч кілометрів, вільно мандрувати різними історичними епохами, зазирати у несхожі культурні традиції, знаходити співрозмовників з найвіддаленіших куточків світу – все це розширює межі нашого власного досвіду, докорінно змінює навички світосприйняття. Таким чином, *миттєві швидкості спрощують час та простір, повертаючи людину у стан інтегральної та примітивної свідомості*, а людський рід усього земного шару, за дотепним зауваженням Маклюена, стає «єдиним плем'ям».

Отже, все вищесказане підтверджує приголомшливий висновок канадського вченого: з медіальної точки зору минула «механічна епоха» з характерним для неї лінійним усвідомленням часу була лише певною «інтерлюдією», що поєднала два крайніх органічних періоди культури. У добу миттєвої інформації людина завершує свій труд у межах часткової спеціалізації та приймає роль збирача інформації. Сьогодні відбір інформації повертає інклюзивне поняття «культури», що точно відповідає стану примітивного збирача їжі, який жив у повній рівновазі зі своїм середовищем. Тепер у цьому новому кочовому та «безробітному» світі живильним джерелом для нас стає знання та розуміння творчих процесів життя та суспільства.

Зупинимось детальніше на тематиці внутрішнього відчуття часу індивідом. У сучасному уявленні про суб'єктивну темпоральну чутливість поширюється думка про усвідомлення внутрішнього часу як форми синтезу свідомості, що формується *феноменологічно.* Ця ідея належить німецькому філософу Е. Гуссерлю, який, розмірковуючи про внутрішнє переживання часу суб'єктом, стверджував, що певні темпоральні дані («до», «після», «тепер» тощо) не будучи самим часом, все ж дозволяють нам сприймати певний «об'єктивний» час. Постає питання: як сучасні технології модифікували описане мислителем явище протенції (передбачення, передочікування майбутнього)? За Гуссерлем, темпоральна структурованість нашого сприйняття дозволяє сприймати речі не як безпосередня даність, а через

здатність пристосовувати нові (ще не отримані, а тільки очікувані) дані до вже відомих. Так, на основі «інтуїтивного умовивіду» ми можемо отримати цілісний комплекс вражень від предмету, сприйнявши лише деякі з його властивостей.

В умовах сучасного медіапростору дана здатність до передбачення отримує великий потенціал для розвитку. Інформаційне середовище містить численну кількість стандартних візуальних та звукових образів. Сприймаючи їх, людина може суттєво випереджати власний емпіричний досвід, а її очікування майже завжди виправдовуються. Тобто відбувається сприйняття іманентного предмету задовго до його буквального пізнання у реальному житті [7].

Важливим фактором формування суб'єктивного темпорального відчуття є *подієвість.* Інтенсивність, з якою події наповнюють наше буття, задає градації внутрішнього часу – від стискання до розширення; крім того, на відчуття тривалості впливає також і психологічний фактор: в залежності від емоційного забарвлення подій час тягнеться довго або ж минає непоміченим.

Наукова новизна полягає у спробі оглянути та узагальнити основні причини відомих темпоральних трансформацій людської свідомості, відштовхуючись від засад теорії медіа, та виявити, як змінювалось відчуття часу протягом розвитку людства, зазнаючи впливу різноманітних медіальних чинників.

Висновок. Можемо зазначити, що протягом розвитку людства просторово-часовий досвід суспільства зазнавав докорінних змін. У даній статті було здійснено спробу історично оглянути та узагальнити відомі темпоральні трансформації людської свідомості, відштовхуючись від засад теорії медіа.

Ера миттєвої інформації непомітно змістила домінанти: тепер не людина керує інформаційним потоком, а самі комунікаційні технології створюють нову людину. Це передусім проявляється у своєрідній даності сучасного покоління – мозаїчному типі свідомості, для якого властива модифікація темпорального відчуття. Так, уявлення про часову лінійність та континуальність відступають, а сам час тепер уявляється переривчастим та таким, що формується феноменологічно. Крім того, паралельне існування людини у декількох вимірах – об'єктивній реальності та різних проекціях віртуального світу – призводить до складного, специфічного ефекту множинності часів. Час набуває нових ознак, окрім тривалості та розмірeності ходу – він може стискатись та розширюватись, а описане пуантилістичне часове сприйняття наближує темпоральний аспект буття нашої свідомості до органічного стану первісної культури.

Література

1. Гиренок Ф. Клиповое сознание / Ф. И. Гиренок. – М. : Проспект, 2016. – 256 с.
2. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2005. – 448 с.
3. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расщирения человека / Маршалл Маклюен ; пер. с англ. В. Николаева. – М. : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
4. Медиаскетизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://digitalvocabulary.ru /media-asceticism/#a1
5. Почепцов Г. Г. Режи Дебре как представитель французской школы медиаисследований / Георгий Почепцов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://osvita.Media sapiens.ua/ethics/manipulation/rezhi_debre_kak_predstavitel_frantsuzskoy_shkoly_mediaissledovaniy/

6. Рашкофф Д. Медиавирус / Дуглас Рашкофф ; пер. с англ. Д. Борисова. – М. : Ультракультура, 2011. – 394 с.

7. Савчук В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины / Валерий Савчук [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia/01.pdf

8. Секацкий А. Размышления: Эссе / Александр Секацкий. – СПб. : Лимбус Пресс, 2015. – 496 с.

9. Эриксен Т. Тирания момента / Томас Хюлланд Эриксен ; пер. с. норв. Е. Рачинская, М. Кубка, А. Юченкова, А. Турунтаева. – М. : Весь Мир, 2003. – 208 с.

References

1. Girenok, F. (2016). Clip Consciousness. Moscow: Prospekt [in Russian].

2. Kirillova N. (2005). Media Culture: From Modernity to Postmodern. Moscow: Akademicheskiy Prospekt [in Russian].

3. McLuhan M. (2003). Understanding Media: The Extensions of Man. (V. Nikolaev Trans). Moscow: «Kanon-press-C», «Kuchkovo Pole» [in Russian].

4. Media Asceticism. (2016). Retrieved from http://digitalvocabulary.ru/media-asceticism/#a1 [in Russian].

5. Pocheptsov H. (2010). Régis Debray as a representative of the French School of Media Studies. Retrieved from http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/rezhi_debre_kak_predstavitel_frantsuzskoy_shkoly_mediaissledovaniy/ [in Russian].

6. Rushkoff D. (2011). Mediavirus. (D. Borisov, Trans). Moscow: Ultrakultura [in Russian].

7. Savchuk, V. (2012). Mediaphiloshohpy: The Formation of Discipline. Retrieved from http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia/01.pdf [in Russian].

8. Sekatskiy, A. (2015). Reflections: Essays. Saint Petersburg: Limbus Press [in Russian].

9. Eriksen, T. (2003). Tyranny of the Moment. (E. Rachinskaya, M. Kubka, A. Yuchenkova, A. Turuntaeva, Trans). Moscow: Ves Mir [in Russian].

УДК 379.85: 261.6

Панченко Світлана Анатоліївна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
dolga100@ukr.net

ШЛЯХ СВЯТОГО ПАВЛА: ВІДТВОРЕННЯ ПАЛОМНИЦЬКОГО МАРШРУТУ

Метою роботи є дослідження та відтворення історичних особливостей паломницького маршруту, пов'язаного з відомими особами, зокрема, подорожами Святого Павла. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні культурологічного, релігієзнавчого методів. А також методу історичного відтворення за допомоги яких здійснено спробу пройти шляхом апостолів та розглянути пам'ятки античного та ранньовізантійського періоду в Памфілії та Пісідії, які могли бути пов'язані з апостольською подорожжю святих Павла та Варнави; запропоновано їх можливе використання в туристичній сфері. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено історичне відтворення паломницького маршруту в аспекті застосування такого в сучасному релігійному туризмі. **Висновки.** Історичні місця, пов'язані з маршрутом апостольської паломницької подорожі св. Павла та Варнави можуть бути вико-

© Панченко С.А., 2017

ристані як потужний багатокомпонентний ресурс для залучення туристів, в тому числі паломників, до регіону. В зазначеного ресурсу можна виділити три основні компоненти: велике сакральне значення самого шляху, яким свого часу проходили апостоли; добре збережені і частково досліджені об'єкти культурної спадщини (археологічні пам'ятки), природні рекреаційні ресурси Таврських гір.

Ключові слова: паломницький маршрут, історичний шлях, туристичний ресурс, паломництво.

Панченко Светлана Анатольевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Путь Святого Павла: воспроизведение паломнического маршрута

Целью работы является исследование и воссоздание исторических особенностей паломнического маршрута, связанного с известными лицами, в частности, с путешествиями Святого Павла. **Методология исследования** заключается в применении культурологического, религиоведческого методов; а также метода исторического воспроизведения. с помощью которых предпринята попытка пройти путем апостолов и рассмотреть достопримечательности древнего и ранневизантийского периода в Памфилии и Писидии, которые могли быть связаны с апостольскими путешествием святых Павла и Варнавы; предложено их возможное использование в туристической сфере. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые осуществлено историческое воссоздание паломнического маршрута в аспекте применения такого в современном религиозном туризме. **Выводы.** Исторические места, связанные с маршрутом апостольской паломнической поездки св. Павла и Варнавы могут быть использованы как мощный многокомпонентный ресурс для привлечения туристов, в том числе паломников, к региону. В указанном ресурсе можно выделить три основных компонента: большое сакральное значение самого пути, которым в свое время проходили апостолы; хорошо сохранившиеся и частично исследованы объекты культурного наследия (археологические памятники), природные рекреационные ресурсы Таврских гор.

Ключевые слова: паломнический маршрут, исторический путь, туристический ресурс, паломничество.

Panchenko Svetlana, *Applicant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The way of the Holy Paul: reflecting the palomnitsky route

Purpose of Article. The work aims to research and reproduce historical personalities of the pilgrimage route associated with famous persons, in particular, the travels of St. Paul. **The methodology** of the research applies cultural and religious studies methods as well as the approach of historical reproduction, with the help of which an attempt to go through the apostles' road was made to consider the memorials of the antique and early Byzantine period in Pamphylia and Pisidia, which could be related to the apostolic trip of saints Paul and Barnabas; the possible use of the mentioned information in the tourism sector was suggested. **The scientific novelty** of the work is based on the first time historical reproduction of the pilgrimage route which has been carried out in the aspect of the its use in modern religious tourism. **Conclusions.** Historical places associated with the path of the apostolic pilgrimage of St. Paul and Barnabas can be used as a powerful multi-component resource for attracting tourists, including pilgrims, to the region. In this resource, the one can distinguish three main components: the tremendous sacred significance of the way, which at one time passed the apostles; Well-preserved and partly explored objects of cultural heritage (archaeological sites), natural, recreational resources of the Taurus Mountains.

Key words: pilgrimage route, historical route, tourist resource, pilgrimage.

Актуальність теми дослідження. Конкуренція на ринку туристичних послуг останніми роками змушує туристичні компанії шукати нові та максимально використовувати потенціал вже відомих туристичних ресурсів. У зв'язку з цим, спробуємо коротко окреслити потенціал такого туристично-рекреаційного ре-

сурсу, як історичний шлях на прикладі маршруту першої апостольської подорожі св. Павла та Варнави.

Метою роботи є дослідження та відтворення історичних особливостей паломницького маршруту, пов'язаного з відомими особами, зокрема, подорожами Святого Павла.

Виклад основного матеріалу. Загалом маршрути пов'язані з відомими історичними особистостями, військовими походами, стародавніми торговельними шляхами або, як у нашому випадку, місіонерськими подорожами, які останнім часом стали особливо популярними серед туристів. На території Туреччини широковідомим серед туристів став маршрут «Лікійська стежка», який дозволяє ознайомитися з історією стародавньої Лікії. Переваги таких маршрутів пов'язані з можливостями одночасно поєднати декілька видів відпочинку, ознайомитися з історичними подіями на безпосередніх місцях подій, і, таким чином, максимально наблизитися до минулого.

Важлива роль, яку відіграли апостоли в формуванні християнського віровчення та їх місце на вершині ієрархії християнських святих, надавала особливого сакрального значення тим місцям, які в той чи інший спосіб були пов'язані з земним життям учнів Христа. Завдяки цій обставині використання в сфері туризму маршруту апостольських подорожей як певних історичних шляхів дають можливість скомбінувати можливості екскурсійного та паломницького туризму.

Варто також зазначити, що на сьогодні можливості маршруту частково реалізовані в пішохідному туристичному маршруті [1], проте, на нашу думку, запропонований варіант далеко не вичерпує всіх можливостей цього шляху.

Тут варто особливо наголосити, на тому, що історичні Памфілійські та частково Пісідійські міста знаходяться на території Анталійського курортного регіону сучасної Туреччини, популярного в тому числі серед вітчизняних туристів, що, в свою чергу, суттєво розширює можливості щодо використання зазначених пам'яток в сфері туризму.

Сам маршрут першої апостольської подорожі досить тривалий і складний. Він починається в Антіохії-на-Оронті, далі проходить через Кіпр, потім через історичний регіон Памфілії і далі через гори Тавру у внутрішні регіони Малої Азії. Останньою точкою маршруту було місто Дервія, руїни якого розташовані неподалік від сучасного турецького міста Караман [2, 52, 204].

З точки зору використання в туристичній діяльності, враховуючи особливості ландшафтів, характер історичних та природних пам'яток та їх насиченість, наявність туристичної інфраструктури тощо, маршрут можна розділити на три основні частини: Кіпр, Памфілія-Пісідія (від Перги до Антіохії Пісідійської) та Лікаонія (від Антіохії Пісідійської до Дервії). В контексті використання маршруту як туристично-рекреаційного ресурсу, на нашу думку, найбільш перспективним є саме друга його частина. Переваги її полягають в досить великій кількості пам'яток історії та археології, відносно невеликій відстані між крайніми точками шляху, які можна пройти протягом дводенного туру, та наявність розвиненої туристичної інфраструктури.

Апостоли Павло і Варнава прибули до Малої Азії в липні 47 року з Кіпру [2, 97]. Як вже зазначалося, основною метою їх подорожі було місто Антіохія Пісідійська, інтерес до якої, вірогідно був зумовлений наявністю тут значної іудейської общини. Шлях апостолів до Антіохії пролягав через памфілійські міста (в «Діяннях апостолів» згадується Перга) та далі через гори Тавра в Антіохію Пісідійську.

Через не зовсім приязний візит до Антіохії апостоли змушені були відбути до Лікаонії та відвідали такі її міста, як Іконій, Лістру та Дервію. Зворотній шлях апостолів виглядав аналогічно: Дервія-Лістра-Іконій-Антіохія-Перге. Єдиною відмінністю цих маршрутів є те, що прибули апостоли в порт Перги, а залишили Памфілію через порт Атталеї [3, 14:25]. Загальна тривалість подорожі тривала близько двох років, вірогідно в липні-серпні 49 року Павло і Варнава залишили порт Атталеї та відбули до Антіохії-на-Оронті [2, 98,204].

Маршрут Першої апостольської подорожі св. Павла

Відповідно до тексту «Діянь апостолів» місцем прибуття Павла і Варнави до Памфілії була Перга [3, 13:13]. Загалом такий початок маршруту викликає певні питання. Античне місто Перга, розташоване на рівнині приблизно в 15 кілометрах від узбережжя (руїни античного міста знаходяться на східній околиці сучасної Анталії біля селища Аксу). В 43 році волею імператора Клавдія Перга стає центром адміністрації новоствореної провінції Лікія-Памфілія [4, 155, 188]. На той час це був значний адміністративний, культурний та релігійний центр (місто було відоме як один з важливих центрів культу Артеміди) [4, 92-94]. Однак Перга ніколи не належала до важливих портів Памфілії та центрів транзитної торгівлі, цю роль грали сусідні міста Сіде та Атталея. Думки дослідників

щодо початкової точки маршруту апостолів в Памфілії загалом розходяться. Так, Д. Френч, зокрема, вважає, що місцем прибуття, як і відбуття апостолів з Памфілії, була Атталея (сучасна Анталія), а зовсім не Перга [5, 52]. М. Фейрчайлд, навпаки, розглядає Пергу як одну з важливих цілей місіонерської подорожі та місто, з якого подорож розпочалася [6, 43]. Хоча саме місто знаходилося на рівнині, завдяки судноплавній річці Кестор (сучасна назва Аксу) місто сполучалося з морем. Більше того, в пізньоримських документах фіксується гавань Перги – невелике поселення Емпорій [4, 192]. Цілком можливо, що ця гавань існувала і в I ст. Враховуючи ту обставину, що Атталея згадується як порт з якого апостоли відпливли з Памфіліх, але не згадується як порт прибуття, цілком вірогідно припусти, що апостоли прибули саме до Перги, а не до якогось з великих портів Памфілії.

Таким чином, відправною точкою апостолів в Памфілії мало стати невелике портове поселення Емпорій, розташоване в гирлі Кестору. Місце розташування Емпорія на сьогодні ідентифікується з невеликим пагорбом на лівому березі р.Аксу біля впадіння її в Анталійську затоку. На жаль, це місце поки що практично не досліджене археологами, тому інформації про нього практично немає. Оскільки через р. Кестор було перекинуто один з римських мостів, дороги Via Aquilia, цілком вірогідно, що великі морські судна не могли підніматися вгору річкою, тому апостоли мали б рухатися до Перги або на невеликому судні або йти 15 кілометрів пішки.

Перга. Загальний вигляд центральної частини античного міста. На передньому плані – комплекс монументальних в'їзних воріт

Перга була єдиним містом Памфілії, в якому відповідно до тексту «Діянь» Павло і Варнава проповідували серед місцевого населення [3, 13:13, 14:25]. На думку М. Фейрчайлда, візит апостолів до Перги був не випадковим і пояснювався наявністю тут великої іудейської громади [6, 44]. Та обставина, що апостоли відвідали місто двічі на початку і наприкінці подорожі цілком може вказувати на те, що тут було засновано першу в Малій Азії християнську громаду. Джерела III-IV століть вказують на те, що Перга мала найвпливовішу і найбільшу християнську громаду в Памфілії, члени якої ще до костянтинівської легалізації християнства дозволяли собі вступати в публічні спори з місцевими язичниками. Крім того, Перга була практично єдиним містом регіону, яке мало значний пантеон ранньохристиянських святих [4, 192]. Всі дані вказують на наявність в Перга громади, яка цілком могла вести свою історію з апостольських часів. Таким чином, антична Перга може бути цікавим об'єктом, в тому числі, для релігійних паломників.

Міська брама Перги, через яку, вірогідно, до міста входив апостоли Павло і Варнава. Сучасний стан

Міська брама Перги. Реконструкція за Каролем Лянцкоронським [7, f.61]

Руїни міста збереглися дуже добре, хоча більша частина території Перги досі не охоплена систематичними археологічними дослідженими. Пам'ятки міста, які можуть зацікавити релігійних паломників, можна розділити на дві групи: античні споруди, які могли бачити Павло та Варнава та ранньохристиянські і візантійські храми, залишки яких збереглися в місті. Найдавнішою античною пам'яткою Перги є комплекс фортифікаційних споруд, які належать до елліністичного періоду. Стіни, зведені ще в III ст. до н.е., чудово збереглися до наших

днів, причому з I ст., коли їх могли бачити апостоли, вони не зазнали суттєвих перебудов [8, ff.60-62; 7, ff.58-61]. Таким чином, прогулюючись вздовж східного флангу мурів, можна без особливих складнощів уявити той краєвид, який бачили Павло і Варнава дві тисячі років тому. Інший об'єкт на території міста, який так само мали бачити святі апостоли – монументальна в'їзна брама. Спочатку ці ворота були зведені як головний добре укріплений в'їзд до міста. В римський період, коли особливої загрози з боку зовнішніх ворогів для міста не було, зазначена брама використовувалася як парадний в'їзд, позбавлений оборонних функцій, проте, багато прикрашений скульптурами богів, імператорів та визначних городян [8, ff.58-61]. Від цієї брами і аж до підніжжя пагорбу акрополя тягнулася велика колонна вулиця. Вулиця була прокладена ще в елліністичний період, хоча і портики, які прикрашають вулицю, були споруджені в римський період [4, 94-96], тому цілком вірогідно, що збережена до сьогодні антична бруківка пам'ятає засновників християнського віровчення. Решта збережених до сьогодні пам'яток Преги належить до більш пізніх періодів і, вірогідно, в нинішньому вигляді в середині I ст. не існували.

Наявність іудейської громади в місті вказує на наявність синагоги, в якій апостол вірогідно і проповідував (принаймні в Антіохії та Іконії проповіді святого проходили саме в Синагозі) [3, 13:14, 14:1]. Щоправда, попри високу імовірність існування такої пам'ятки, місце її знаходження на сьогодні ще не встановлене археологами.

Іншою групою пам'яток Перги є об'єкти, пов'язані з християнською общиною міста. Всього в Пергі відомо біля 10 ранньохристиянських та візантійських церков [4, 196]. Одразу варто зазначити, що всі вони мало досліджені і непідготовлені для експонування. Розчищено від рослинності лише руїни базиліки G1 [9, 187-188; 10, 212-213] та невеликого храму на колонній вулиці, решта споруд, в тому числі і велика базиліка G2, досі є важкодоступними для туристів. Серед цього комплексу християнських храмів найбільший інтерес викликають дві великих базиліки. Одна з них (за археологічною нумерацією пам'яток Перги Базиліка G1) розташована на площі між римськими і елліністичними воротами Перги навпроти великого німфеуму. Друга Базиліка G2 знаходиться дещо на захід від головної колонної вулиці у найвищій точці нижнього міста. Обидві базиліки датуються періодом кінця IV-V століть [11, ff.46-54]. Враховуючи їх розміри та місце розташування, можна припускати, що Базиліка G2 (найбільший християнський храм міста) відігравала роль кафедрального собору та осідку єпископа Західної Памфілії [11, ff.46-54]. Знайдений на одній зі стін храму рельєф Артеміди може вказувати на присвяту цього храму Богородиці, що виглядає цілком логічно, враховуючи велику роль жіночого культу Артеміди серед язичницького населення Перги, яке IV-V століттях масово християнізується [4, 196-197].

Можливі маршрути руху апостолів через Памфілію та Пісідію

Базиліка G1 дещо менша за розмірами, але, враховуючи її розташування на одній з найважливіших площ міста, можна говорити про її важливий статус. Ще дві ранньохристиянські базиліки G4 та G5 були частково досліджені на акрополі, проте вони погано збережені і доступ до них ускладнений [4, 196-197].

Враховуючи важливе значення апостольських культів, можна припустити, що один з вищезгаданих храмів Перги був присвячений св. Павлу.

Пробувши в Перзі деякий час, апостоли полишили місто і направилися до Антіохії Пісідійської. Таким чином, наступна група пам'яток буде пов'язана, власне, зі шляхом, який мали подолати апостоли від Перги до Антіохії. Сам маршрут їх руху є питанням досить дискусійним. На сьогодні серед фахівців існує два погляди щодо апостольського маршруту з Перги до Антіохії. Один з перших дослідників історичної географії Малої Азії У. Рамсей, відштовхуючись від відсутності в «Діяннях» будь-яких згадок міст між Пергою і Антіохією, вважав, що апостоли рушили навпростець через невеликі гірські дороги [2, 52-53]. Цю ж думку фактично підтримують К. Клоу [1, 32] та М. Фейрчайлд [6, 44]. На думку ж Д. Френча та В. Хансена, Павло і Варнава мали скористатися не гірськими стежками, а вже прокладеними на той час римськими дорогами [5, 52]. Відсутність в тексті «Діянь» будь-якої інформації про цей відрізок шлях у, з одного боку, та археологічних свідчень, які могли би достовірно підтвердити або спростувати ту чи іншу гіпотезу, не дають нам можливості щось стверджувати напевно, тому ми спробуємо розглянути всі гіпотетичні маршрути апостолів та пов'язані з ними пам'ятки.

На сьогодні система античних шляхів сполучення Малої Азії вивчена досить непогано, проте, звичайно, знаємо ми про ці шляхи далеко не все [12; 13; 14]. Потрапити з Памфілії у внутрішні регіони Малої Азії можна було трьома основними дорогами. Перший найкоротший і найпростіший: по дорозі від Сіде через Етену, вздовж південного берегу озера Бейшехір, далі на Мелітею та Неаполь до Антіохії. Проте, використання цього шляху є вкрай малоймовірним, оскільки апостоли прибули до Перги, а не до Сіде. Пересування Памфілією створювало б додатковий шлях, який ставив би під сумнів всі переваги зазначеного маршруту. Другий шлях проходив римськими дорогами Via Aquilia (від Перге до Камами) і Via Sebaste (від Камами через Аппамею, Аполлонію, північний берег озера Ергідір на Антіохію). Саме на цьому маршруті наполягали Д. Френч та Г. Хансен [5, 52]. Таким чином, перші два маршрути обходили гірські райони Пісідії і давали можливість рухатися відносно рівною місцевістю. Третій варіант шляху лежав через гірські поліси Пісідії. М. Феірчайлд при цьому вважав, що Павло і Варнава рухалися через Сагаласос до південного берегу озера Ердігір, паралельно проповідуючи в пісідійських містах. К. Клоу та Т. Річардсон вважали, що шлях апостолів лежав дещо східніше через Ададу і далі вздовж долини Еврімедонту (сучасна назва річки – Кепрючай) до східного берега оз. Ердігір, а звідти – до Антіохії. Як вже зазначалося, з точки зору історичної достовірності, другий і третій варіант маршрутів є, по суті, рівнозначними, апостоли могли скористатися будь-яким з них. Однак, запропонований Фейрчайлдом маршрут, мав ту суттєву перевагу, що практично всі міста, через які пролягав шлях апостолів, лежали на відстані деного переходу одне від одного, що суттєво спрощувало рух зазначеним маршрутом і робило його безпечнішим для подорожніх.

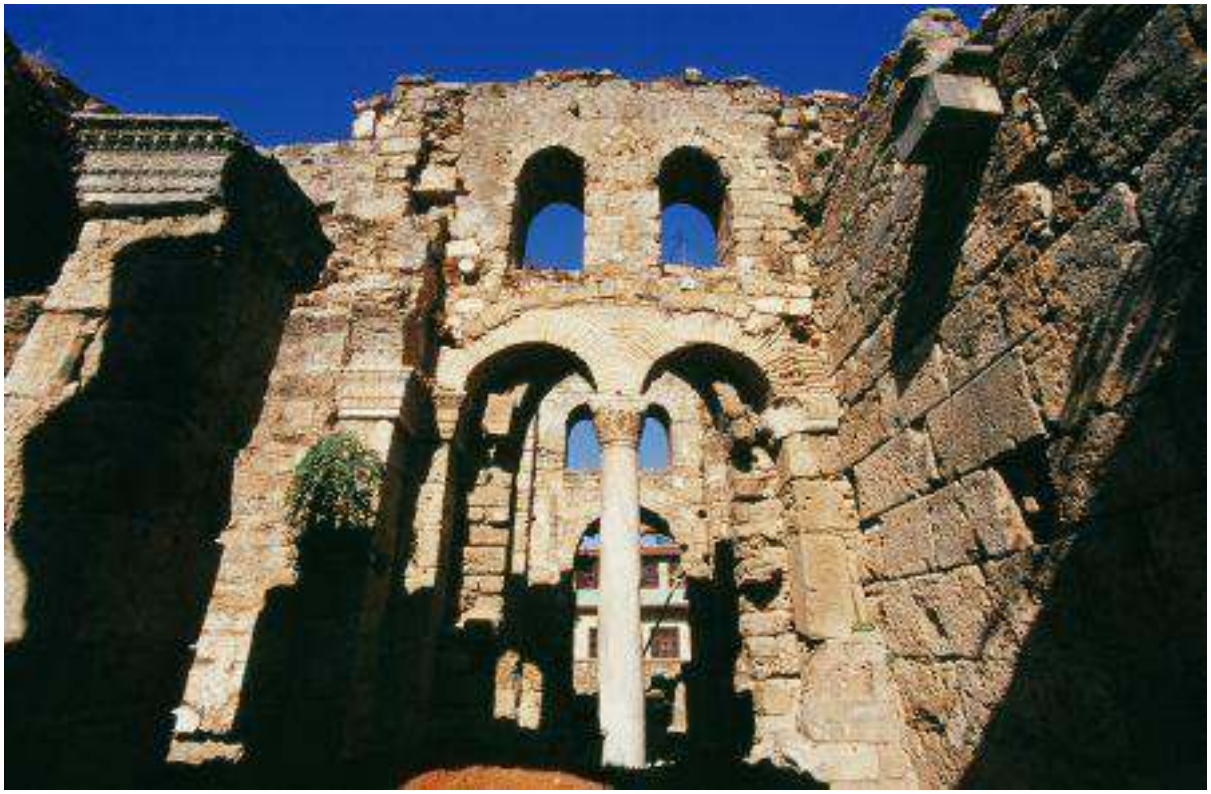
З точки зору туристичної привабливості, другий маршрут також є вкрай невдалим. Самих римських доріг на ньому практично не збереглося, місто Комама навіть точно не ідентифіковане [15, 132-135], Аппамея і Аполлонія не досліджені і на сьогодні являють собою практично порожні пагорби (в Аполлонії, щоправда, збереглися залишки акведуку та пізніших стін візантійського чи сельджукського періодів) [16, 285-290]. Крім того, місцевість, якою проходить маршрут, практично не має туристичної інфраструктури, що також ускладнює його використання. Варіант маршруту через гори Тавру, на нашу думку, є найбільш вдалим, як з точки зору історичної достовірності так і в контексті використання в сфері туризму, оскільки поєднує живописну місцевість гірської Пісідії з досить значною кількістю історичних пам’яток, які можна оглянути. Причому, якщо обирати між маршрутами, запропонованими М. Фейрчайлдом та К. Клоу, більш цікавим для туристів може бути саме маршрут через Сагалассос.

Про поселення та інші пам’ятки античного періоду між Перге та Сагалассосом відомо не дуже багато. Більшість з них досі залишаються не дослідженими або малодослідженими археологами.

Після перебування в Антіохії Павло і Варнава вирушили далі на схід в Іконій. Східну частину їх маршруту з наведених вище причин ми тут розглядати не будемо. Повертались апостоли до Антіохії на Оронті вірогідно тим же

маршрутом. Останнім пунктом їх перебування в Малій Азії стало місто Атталея (сучасна Анталія), з порту якого апостоли відпливли назад в Сирію.

В Анталії пам'яток, які б належали до апостольських часів практично не збереглося. Відомі в місті античні пам'ятки, такі як брама Адріана або вежа Хидирлик, належать до II ст. н.е. Щоправда, для паломників в місті можуть бути цікавими дві пам'ятки: це стара гавань Атталеї, з якої імовірно і відплив св.Павло, та церква Богородиці, що є єдиною ранньохристиянською пам'яткою, яка збереглася в місті. Це досить велика споруда, зведена первісно в VI ст.



Кісік Мінаре Джамі, колишня церква Богородиці в Анталії.

Храм має досить незвичний як для цього періоду хрестово-купольний план з дерев'яним куполом. Дещо пізніше церкву було перебудовано в склепінчасту базиліку та добудовано ще декілька приміщень. Після перетворення її вірогідно в XVI ст. в мечеть до будівлі було додано також мінарет [17, 99-101, 112-114; 18, 296]. Після пожежі середини XIX століття, внаслідок якої будівля була дуже пошкоджена, вона не використовується для потреб культу [17, p.99]. На сьогодні пам'ятка перебуває в напівзруйнованому стані і, нажаль, зачинена для туристів, тому оглянути її можна лише зовні.

Основний маршрут апостольського шляху проходив через два турецьких регіони – іли – Анталія та Испарта. Обидва відомі як важливі центри туристичної індустрії: Анталія як морський курорт, а Испарта завдяки великому озеру Ердешір та гірськолижному відпочинку. Таким чином, вся необхідна для туристів інфраструктура (місця розміщення, відпочинку та харчування) є достатньо розвиненою.

Гавань Атталеї, з якої апостоли відпливли до Антіохії-на-Оронті

Так само наявні і якісні шляхи сполучення. Зокрема, більшість античних міст, які за нашим припущенням відвідували апостоли, розташовані вздовж автомобільної магістралі Анталія-Испарта.

Складнішою є ситуація з відрізком маршруту між Испартою та Явлачем. Однак, і в даному випадку якість доріг є цілком достатньою для безпечного пересування туристів.

Таким чином, можна запропонувати наступний автобусний або автомобільний маршрут для туристів. В якості відправної точки доцільно почати з гавані Анталії, з якої апостоли відбули до Антіохії сирійської і через яку, на думку деяких дослідників, прибули до Памфілії. Після огляду гавані, церкви Богородиці та старого міста Анталії туристи можуть відбувати в Перге. Після огляду античних пам’яток Перги трасою Анталія-Испарта рухатися на північ до Меліосу. При такій побудові маршруту містечко Сія залишиться осторонь і буде проігнороване туристами. Однак, враховуючи невелику кількість пам’яток в місті та загальну насиченість маршруту, ця лакуна не має позначитися на історичній достовірності маршруту. Оглядом Меліосу і Кремни перший день туристичного маршруту вичерпується. Другий день доцільно розпочати з огляду руїн Сагалассоса, після чого розпочати тривалий переїзд до Антіохії Пісідійської. Після відвідання руїн міста та археологічного музею Явлачу туристи можуть відбувати назад в Анталію. Таким чином, історичні місця, пов’язані з маршрутом апостольської паломницької подорожі св.Павла та Варнави, можуть бути використані як потужний багатокомпонентний ресурс для залучення туристів, в тому числі паломників, до регіону. В зазначеного ресурсу можна виділити три основні компоненти: велике сакральне значення самого шляху, яким свого часу

проходили апостоли; добре збережені і частково досліджені об'єкти культурної спадщини (археологічні пам'ятки), природні рекреаційні ресурси Таврських гір.

Запропонований варіант туристичного маршруту

У поєднанні з наявністю розвиненої туристичної інфраструктури та великою кількістю туристів із традиційно християнських країн в регіоні Анталія, використання об'єктів, пов'язаних із зазначеним історичним маршрутом, має великі перспективи в процесі організації туристичної діяльності.

Література

1. Clow K., Richardson T. St Paul Trail: Turkey's Second Long Distance Walking Route. Upcountry, 2004. – 192 p.

2. Ramsay W.M. St. Paul the traveller and the Roman citizen. Hodder & Stoughton. London. 1896. – 402 p.

3. Діяння Святих Апостолів.

4. Grainger J. The Cities of Pamphilia. Oxbow Books. Oxford. 2009. – 255 p.

5. French D. Acts and the Roman Roads of Asia Minor // The Book of Acts in Its Graeco-Roman Setting. Wm. B. Eerdmans Publishing, 1994. – pp. 49-58.

6. Fairchild M.R. Why Perga? Paul's perilous passage through Pisidia // Biblical Archaeology Review. 2013. 39:06. pp. 43-55.

7. Lanckoroński K.Städte Pamphyliens und Pisidiens. Band. 1. Pamphylien. F. Tempsky, G. Freytag. Prag, Wien, Leipzig. 1890 – 195 f.

8. Mansel, A. M. Bericht über Ausgrabungen und Untersuchungen in Pamphylien in den Jahren 1957-1972//Archäologischer Anzeiger. 90.1975. ff. 49-96.

9. Inan J. Perge Kazisi 1986. Yali chalismalari // Kazi Sonuclari Toplantisi. IX. II. 1987. pp.185-214.

10. Inan J. Perge Kazisi 1987. Yali chalismalari // Kazi Sonuclari Toplantisi. X. II. 1988. pp. 197-246.

11. Rott H. Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Dieterich, Leipzig. 1908 - 393 f.

12. French D.H. Roman Roads and Milestones of Asia Minor Fasc 2: An Interim Catalogue of Milestones, Part 1. Oxford. 1988. – 392 p.

13. French D.H. Roman Roads and Milestones of Asia Minor Fasc 2: An Interim Catalogue of Milestones, Part 2. Oxford. 1988. – 384 p.

14. French, D.H. Roman Roads and Milestones of Asia Minor Vol 3: Fasc. 3.1 Republican. British Institute of Ankara. Electronic Monograph. 2012. – 63 p.

15. Mitchell S. Three Cities in Pissidia // Anatolian Studies. 1994. Vol. 44. pp. 129-148.

16. G.M. Cohen, The Hellenistic settlements in Europe, the islands, and Asia Minor. Berkeley. 1995. – 481 p.

17. Balance M.H. Cumanin Cami'i at Antalya: a Byzantine church // Papers of the British School at Rome. 1955. vol. 23. pp. 99-114.

18. Krautheimeir R. Early Chrisitian and Byzantine Architecture. New York. 1986. – 556 p.

References

1. Clow, K., Richardson T. (2004). St Paul Trail: Turkey's Second Long Distance Walking Route. Upcountry [in English].

2. Ramsay, W.M. (1896). St. Paul the traveller and the Roman citizen. Hodder & Stoughton. London. [in English].

3. Acts of the Holy Apostles.

4. Grainger, J. (2009). The Cities of Pamphilia. Oxbow Books. Oxford. [in English].

5. French, D. (1994). Acts and the Roman Roads of Asia Mino. The Book of Acts in Its Graeco-Roman Setting. Wm. B. Eerdmans Publishing, pp. 49-58 [in English].

6. Fairchild, M.R. (2013). Why Perga? Paul's perilous passage through Pisidia// Biblical Archaeology Review. 39:06, pp. 43-55 [in English].

7. Lanckoroński, K. (1890). Städte Pamphyliens und Pisidiens. Band. 1. Pamphylien. F. Tempsky, G. Freytag. Prag, Wien, Leipzig [in German].

8. Mansel, A. M. (1975). Bericht über Ausgrabungen und Untersuchungen in Pamphylien in den Jahren 1957-1972. Archäologischer Anzeiger, 90.1975, ff. 49-96 [in English].

9. Inan, J. (1987). Perge Kazisi 1986. Yali chalismalari. Kazi Sonuclari Toplantisi, IX, II, pp.185-214 [in English].

10. Inan, J. (1988). Perge Kazisi 1987. Yali chalismalari. Kazi Sonuclari Toplantisi, X, II, 1988, pp. 197-246 [in English].

11. Rott. H. (1908). Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Dieterich, Leipzig [in German].

12. French, D.H. (1988). Roman Roads and Milestones of Asia Minor Fasc 2: An Interim Catalogue of Milestones, Part 1. Oxford [in English].

13. French, D.H. (1988). Roman Roads and Milestones of Asia Minor Fasc 2: An Interim Catalogue of Milestones, Part 2. Oxford [in English].

14. French, D.H. (2012). Roman Roads and Milestones of Asia Minor. Vol 3: Fasc. 3.1 Republican. British Institute of Ankara. Electronic Monograph [in English].

15. Mitchell, S. (1994). Three Cities in Pissidia. Anatolian Studies. Vol. 44., pp. 129-148 [in English].

16. Cohen, G.M. (1995). The Hellenistic settlements in Europe, the islands, and Asia Minor. Berkeley. [in English].

17. Balance, M.H. (1995). Cumanin Cami'i at Antalya: a Byzantine church// Papers of the British School at Rome. Vol. 23., pp. 99-114 [in English].

18. Krautheimeir, R. (1986). Early Chrisitian and Byzantine Architecture. New York [in English].

УДК 304.4:009:3.071](477)

Румко Жанна Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заступник директора Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень Департаменту культури Київської міської державної адміністрації,
zhannaru74@ukr.net

КОНЦЕПТ «НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ» У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ЗНАННІ

Мета роботи полягає у розкритті та з'ясуванні теоретико-методологічного підґрунтя концепту «народна творчість» у культурологічному знанні. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу. Це зумовило використання таких дослідницьких методів: системно-аналітичного – для вивчення філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з обраної проблеми; системно-структурного – з метою глибинного дослідження суті обраного концепту як складного культурно-мистецького явища української та світової художньої культури; формального та компаративного методів – для аналізу сутності концепту «народна творчість», розуміння його компонентів. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті сутності поняття «народна творчість», а також близьких за змістом визначень, зокрема: «аматорське мистецтво», «фольклор», «самодіяльність», «мистецьке аматорство». Під час дослідження проводиться поглиблений аналіз відповідних джерел, що окреслюють і актуалізують проблеми та результати їхнього місця в культурологічному знанні. **Висновки.** Розкрито та з'ясовано теоретико-методологічні підґрунтя концепту «народна творчість» у сучасному культурологічному знанні. Встановлено, що народна творчість означається як складова загальної культури, що формується і виявляється у процесі життя і є історично й соціально зумовленим продуктом життєдіяльності та творчості людей. Виявлено, що як універсальне соціальне явище та продукт історичного розвитку суспільства народна творчість, зокрема фольклор, синтезують духовну свідомість, діяльність і поведінку людей у сфері соціальних відносин, реалізуються в культурних цінностях і є якісним показником способу життя громадян.

*Ключові слова: «*народна творчість», «аматорське мистецтво», «самодіяльність», «мистецьке аматорство», «фольклор».

© Румко Ж.П., 2017

Румко Жанна Петровна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заместитель директора Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований Департамента культуры Киевской городской государственной администрации*

Концепт «народное творчество» в культурологическом знании

Цель работы заключается в раскрытии и выяснении теоретико-методологической основы концепта «народное творчество» в культурологическом знании. **Методология исследования** заключается в применении общих принципов научного познания, которые соответствуют современному культурологическому дискурсу. Это обусловило использование таких исследовательских методов: системно-аналитического – для изучения философской, культурологической, искусствоведческой литературы по выбранной проблеме; системно-структурного – с целью глубинного исследования сути избранного концепта как сложного культурно-художественного явления украинской и мировой художественной культуры; формального и сравнительного методов – для анализа сущности концепта «народное творчество», понимание его компонентов. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии сущности понятия «народное творчество», а также близких по смыслу определений, в частности: «любительское искусство», «фольклор», «самодеятельность», «художественное любительство». В ходе исследования проводится углубленный анализ соответствующих источников, которые определяют и актуализируют проблемы и результаты их места в культурологическом знании. **Выводы.** Раскрыто и выяснено теоретико-методологические основы концепта «народное творчество» в современном культурологическом знании. Установлено, что «народное творчество» обозначается как составляющее общей культуры, формируется и проявляется в процессе жизни, исторически и социально обусловленным продуктом жизнедеятельности и творчества людей. Выявлено, что как универсальное социальное явление и продукт исторического развития общества «народное творчество» и «фольклор» синтезируют в себе духовное сознание, деятельность и поведение людей в сфере социальных отношений и является качественным показателем образа жизни граждан, реализуемых в определенных культурных ценностях.

Ключевые слова: «народное творчество», «любительское искусство», «самодеятельность», «художественное любительство», «фольклор».

Rumko Zhanna*, a competitor of the National Academy of Culture and Arts for Leaders, deputy director of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies of the Department of Culture of the Kyiv City State Administration*

The concept of «folk art» in cultural knowledge

Purpose of Article. The aim of the study consists of the disclosure and elucidation of the theoretical and methodological basis of the «people's creativity» concept in cultural knowledge. The **methodology** is formed on the general principles of scientific knowledge, which correspond to the contemporary cultural discourse. The mentioned fact led to the use of further research methods: system-analytical – to study the philosophical, culturological, art history literature on the chosen problem; system−structural – for the purpose of the profound study of the essence of the chosen concept as a complex cultural and artistic phenomenon of the Ukrainian and world's artistic culture; formal and comparative methods – to analyze the essence of the «people's creativity» concept, an understanding of its components.of the study is to apply formal and comparative methods to study aspects of preserving popular culture in the context of the current difficult times. **The scientific novelty** of the work aims to reveal the essence of the notion of «folk art», as well as the related terms of definition, in particular: «amateur art», «folklore», «amateur», «artistic amateurism». During the study, the profound analysis of the relevant sources that outline and actualize the problems and the results of their place in cultural science knowledge was conducted. **Conclusions.** The theoretical and methodological foundations of the «folk art» concept within modern cultural knowledge are revealed and clarified. The «folk art» is defined as a component of a common culture that is formed and manifested in the process of life, historically and socially predetermined by the product of life and creativity of people. A universal social phenomenon and a product of the historical development of the

society, «folk art» and «folklore» synthesize the spiritual consciousness, activity and behavior of people in the sphere of social relations and a qualitative indicator of the way of citizens' life were realized within the context of the mentioned cultural values.

Key words: folk art, amateur art, artistic amateur, folklore.

Актуальність теми дослідження. У сьогоденні гостро розуміються масштаби напіввтраченої самобутності українців і розпочато відбудову народної, демократичної, побутової, політичної, художньо-творчої культури та мистецтва. Знову набувають актуальності визначення та учночнення сенсів існуючих концептів, зокрема термінів «народна творчість», «аматорське мистецтво», «самодіяльність», «фольклор».

Попри існуюче різноманіття визначень, глибинна сутність народної творчості повністю не охоплюється. Це пов'язано з тим, що в деяких жанрах народної творчості й донині зберігається консервативність та тяглість традицій (весілля і всі обряди, пов'язані із цим дійством, Святвечір на Різдво, хрещення, похорон тощо). Та все ж у переважній більшості народна творчість є набагато більшим та особливим явищем у суспільному житті. Не варто дивитися на народну творчість як на щось історично минуле, що зберігається у фольклорних збірниках. Вона жива, допоки живе народ, який створює нові види, жанри, видозмінює, модернізує, осучаснює паралельно з еволюційним розвитком. Таким чином, необхідно бути уважним обсерватором і брати безпосередню участь у збереженні національної основи для незалежного, вільного та демократично розвиненого суспільства з існуючими живими історичними традиціями, звичаями, непохитними поглядами та стержневою основою. Саме для цього й потрібне розкриття сенсу концепту «народна творчість» та з'ясування його теоретико-методологічного підґрунтя у сучасному культурологічному знанні.

Отже, мета дослідження полягає полягає у розкритті сенсу та з'ясуванні теоретико-методологічного підґрунтя концепту «народна творчість» у культурологічному знанні.

Виклад основного матеріалу. Народна творчість є історичною основою народної культури завдяки якій на певній території формується повноцінне суспільство.

П. Герчанівська, розглядаючи народну культуру в її християнському вимірі, слушно констатує, що «народна культура сформувалась у надрах селянського середовища на ґрунті етнічної культури у період стратифікації суспільства; поняття «народна культура» і «традиційна культура» можна вважати тотожними лише в доіндустріальний період розвитку суспільства, підміна одного терміна іншим припустима лише у межах цієї історичної епохи; динаміка народної культури – це двоєдиний процес трансформації об'єкта (народної культури) і суб'єкта (колективного, індивідуального) внаслідок історичних змін соціокультурних парадигм» [2, 63]. Під поняттям «традиційна культура» дослідниця розуміє народний пласт культури доіндустріального суспільства, коли «суб'єктом, який виконує функції її творця, носія, охоронця, кінцевого адресата народної культури, стає селянство, а також нижчі верстви суспільства – міщанство, нижче духівництво, які ще не втратили зв'язок із селянським укладом життя і побуту» [2, 61]. Отже, народна культура базується на етнічній культурі з включенням іноетнічних компонентів.

Підсистемою народної культури є народна художня культура, яка характеризується колективністю, анонімністю, орієнтацією на родовий досвід. Прикметною рисою народної культури є регіоналізм.

Проблеми народної художньої культури України ґрунтовно досліджували Б. Бутник-Сіверський, М. Верхова, В. Винничук, П. Герчанівська, С. Грица, С. Губерначук, М. Дмитренко, Я. Запаско, Р. Захарчук-Чугай, О. Індило, Т. Кара-Васильєва, А. Кульчицька, Ю. Лащук, Є. Причепій, С. Садовенко, І. Свйонтек, М. Селівачов, М. Шандро, В. Щербаковський та інші науковці.

Зокрема, С. Садовенко визначає народну художню культуру докладно, в усіх її соціокультурних проявах. На її думку, народна художня культура є підсистемою як народної, так і художньої культури. Науковець подає системне визначення народної художньої культури у рамках культурологічного дискурсу. Дослідниця справедливо відзначає, що «структурно, як підсистема художньої, народна художня культура зосереджує: художній світ (система художнього освоєння людиною своєї життєвої світобудови в художніх і естетичних цінностях); художнє життя (певна складова життєвого світу людини, через яку відбувається виробництво, освоєння, засвоєння, трансляція художньої культури суспільства й одночасне конструювання власного художнього образу); художню реальність (художній світ, художнє життя суспільства і людини в часі); художню творчість (діяльність суб'єкта по створенню художнього твору, що виражає його духовність); художнє виробництво (залучення мистецтва в систему інституціональних відносин створення-споживання художніх цінностей); художню діяльність (творча активність суб'єкта, пов'язана з виробництвом і поширенням цінностей мистецтва)» [6, 302].

Нам імпонує, що С. Садовенко у систему української народної художньої культури включає автентичний фольклор, художню самодіяльність, фольклоризм, модерні складові (неофольклоризм, фольк-рок) [6, 302], тим самим розширюючи, а саме, включаючи у поняття «народна художня культура» як фольклорні зразки, так і сучасні художні форми, в основі яких лежать фольклорні джерела. Дослідниця слушно зазначає, що традиційна культура «інтерпретована як своєрідне семантичне поле, виростає з архетипних структур міфопоетичної спадщини, формує відповідну царину дотеоретичного досвіду (життєсвіт) та на рівні самосвідомості визначає картину світу … Як сукупність створених і поширюваних у суспільстві творів народної творчості, а також форм та способів їх збереження, вивчення й трансляції, народна художня культура є відображенням дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів» [5, 29]. Отже, народна творчість, як складова народної художньої культури, також є своєрідним «відображенням дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів».

Наступне визначення знаходимо у Словнику літературознавчих термінів Василя Лесина та Олександра Пулинця – «народна творчість» – сукупність творчої діяльності народу, яка виявляється у різних видах мистецтва: в усній словесній поезії, музичних вокально-інструментальних творах, танцях, хороводах, сценічній грі, драмі, в народній архітектурі та найрозмаїтіших різновидах малярської, декоративно-ужиткової творчості – вишивання, різьблення, художнє ткання, писанкарство, кераміка, витинання, тощо. «Народна творчість» має термінологічний відповідник –

слово англійського походження «фольклор» (букв.: народні знання, народна мудрість). Воно увійшло в ужиток європейських науковців з другої половини XIX ст., охоплюючи словесне мистецтво, краєзнавство, етнографію, словесний фольклор, музичний фольклор, народні танці, народний театр, народне ужиткове мистецтво тощо. На означення словесного «фольклору» ще з минулого століття українські дослідники вживали термінологічне словосполучення «усна словесність», «народна словесність». Радянські науковці під тиском ідеологічних настанов відмовилися від термінів «фольклор» та «словесність», створювали громіздкі словосполучення на зразок «усна народнопоетична творчість» [7].

За словником В. Даля, аматор (від фр. amateur) – любитель, непрофесіонал у будь-якій справі, займається якою за покликанням, любов'ю, нахилом. Тобто можемо вважати, що «аматорське мистецтво» – це заняття мистецтвом з любов'ю, натхненням, душею тощо [3].

Дорогих Л. В. зазначає, що «аматорське мистецтво є об'єктивним історико-культурним явищем, породженим суспільним поділом праці як потреба людини у всебічній і більш повній реалізації себе як особистості. Джерелом аматорства, як у минулому, так і зараз, є обмеженість, однобічність вияву людини, неповнота буття, з одного боку, і природна для людини потреба у цілісності, всебічності вияву, з іншого. Ці два моменти і створювали ту різницю потенціалів, відігравали роль тих суперечностей, які й підштовхували особистість до подолання своєї обмеженої життєвої приреченості. У співвідношенні понять «художнє аматорство» і «художня самодіяльність», ширшим є «художнє аматорство», а художня самодіяльність – конкретно-історичним проявом художнього аматорства в радянський період, тобто поняття «художнє аматорство» відноситься до поняття «художня самодіяльність» як загальне до особливого. «Аматорське мистецтво» – явище конкретно-історичне, невід'ємна складова частина культури певного суспільства, певного класу, певного соціокультурного середовища [3].

Аналізуючи теоретико-методологічні аспекти визначення концепту «народна творчість», необхідно розглянути поняття «фольклор». Зазначимо, що «фольклор» навіть в епоху письма існує в усній формі і зберігає такі свої специфічні риси, як варіантність, традиційність, синкретизм, інтегрованість процесу творчості і виконання (т. зв. колективність творення), імпресіональність вираження змісту, отже, і стилю вислову, анонімність авторства. У фольклорі наявний стиль жанру – стиль казки, думи, пісні, колядки чи коломийки. Фольклору властиві традиційні тропи, мотиви, композиційні прийоми, навіть «мандрівні» сюжети, теми, а то й буквальні запозичення цілих куплетів, епізодів, оповідних формул. У фольклорі один і той же твір може мати десятки варіантів, згрупованих у «версії», якщо відміни суттєві, або в «редакції», якщо вони незначні. Найстійкішу (найконсервативнішу) форму мають пісенні жанри, пов'язані з обрядовими діями, певними ритуалами чи гуртовим виконанням (колядки, щедрівки, веснянки, весільні пісні, замовляння тощо) [8].

Існує думка, що людина пізнавала світ і символіку своїх вражень та досвіду, втілювала у ритмічних рухах, словесних формулах, магічних дійствах. Із збагаченням знань, розвитком індивідуальних можливостей її емоції, відчуття, думки виражались у ритмічному слові, пісні, танці, інсценізаціях. Із часом усі ці

види пізнавально-виражальної практики уяскравлювалися, урізноманітнювалися, набували специфічних етнонаціональних ознак, витворюючи дивовижні духовно-естетичні системи, які називають «народною творчістю», «фольклором». Унікальним явищем у цьому просторі є український фольклор, його особливості, історія розвитку, родо-жанрова структура, тематичність.

Український «фольклор» багатий і різноманітний. Він створювався протягом багатьох століть. У фольклорі відображено історію, побут і духовне обличчя українського народу. А «народна творчість» має в основі розмовну мову, якій притаманні свої особливості, наголоси, інтонації. Думи і балади – яскраві зразки «фольклору». Думи – жанр героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці. У них розповідається про видатні історичні події в Україні, про боротьбу українського народу проти іноземних загарбників. У думах народ створив образи мужніх, благородних і сильних духом героїв, які заради своєї свободи готові йти і на смерть [1].

У книзі С. Харченко «Моя Вкраїно, мій ти раю…» поняття «фольклор» є складовою частиною культури [9].

Ще одне визначення – «фольклор» (folk-lore) – міжнародний термін англійського походження, вперше введений в науку 1846 року вченим Вільямом Томсом. У буквальному перекладі він означає – «народна мудрість», «народне знання» і позначає різні прояви народної духовної культури. Зазначимо, що фольклорні твори анонімні. Їхній автор – народ. У фольклорних творах може бути виконавець, оповідач, але в ньому немає автора, письменника як елемента самої художньої структури. У літературі присутні письменник і читач, а у фольклорі – виконавець і слухач. На творах фольклору завжди лежить відбиток часу і того середовища, в якому вони тривалий час жили, або «побутували». З цих причин «фольклор» і називають народною масовою творчістю [4].

Варто наголосити, що важливою складовою українського народознавства є фольклористика – наука про «народну творчість», яка постійно перебуває у пошуку оптимального наукового трактування багатьох питань, пов'язаних із становленням та еволюцією предмета, його взаємин з історією, етнографією, літературою тощо. Головна справа в тім, що таке явище, як «фольклор», не було незмінним за всіх часів. Відомо, що народна творчість виникла разом із мовою. Саме у процесі продуктивного розвитку мови і викристалізовувався «фольклор». Минуло багато тисячоліть, перш ніж народи почали користуватися такою звичною і на перший погляд простою первинною комунікативною системою, як мова. Якщо період становлення і розвитку писемності становить 4-5 тисячоліть (у східних слов'ян – тисячоліття), то усна творчість перевищує цей період у 50-60 разів, а деякі дослідники впевнені, що у сто разів. Стосовно східних слов'ян, то тут всяка цифра буде гіпотетичною, оскільки історики не дали нам цілісної концепції у цьому плані. Зрозуміло, що багато чого здатний прояснювати сам «фольклор», у якому можна знайти рудименти матріархату та родового суспільства, однак цей аспект фольклористичних студій розроблений ще недостатньо.

Ігнорування життєдайних джерел «фольклору» та «народної творчості» позбавляє професійне мистецтво життєвої правди, призводить до антихудожніх

тенденцій. Народ – головна рушійна сила історії, творець усіх матеріальних і духовних цінностей.

Висновок. Таким чином, концепт «народна творчість» визначається нами як складова загальної культури, що формується і виявляється у процесі життя, є історично й соціально зумовленим продуктом життєдіяльності та творчості людей, що відображає дійсність в художніх образах за допомогою особливих засобів виразності.

Народна творчість та фольклор як універсальне соціальне явище та продукт історичного розвитку суспільства синтезують духовну свідомість, діяльність і поведінку громадян у сфері соціальних відносин, реалізуються в культурних цінностях (знаннях, соціальному досвіді, зразках поведінки, закріплених у звичаях, традиціях та обрядах) і є якісним показником способу життя, поведінки й діяльності людей.

Література

1. Василик С. М. Народна творчість [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2010. 728 с.

2. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір : монографія. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.

3. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.): дис. … канд. історичних наук. 17.00.01 Київ. Київ. держ. універ.культури і мистецтв, 1998. 197 с.

4. Посібник «Актуальні проблеми дослідження, охорони, збереження та популяризації пам’яток народної культури України» НМНАПУ, Київ, 2011. 162 с.

5. Садовенко С. М. Експлікація поняття «українська народна художня культура» / Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24-25 квітня 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 26–30.

6. Садовенко С. М. Поліфонічний світ хронотопу української народної художньої культури / Народознавчі студії пам’яті В.Т. Скуратівського: зб. наук. праць [редкол. : С. М. Садовенко – голова редкол., упор., відп. за вип.], Київ, 24–25 жовтня 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 300–304.

7. «Словник літературознавчих термінів» – літературознавчий словник Василя Лесина та Олександра Пулинця. Київ, 1965. 432 с.

8. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ,: Наукова думка, 1970–1980. Том 10, 1979. 54 с.

9. Харченко С. «Моя Вкраїно, мій ти раю…». Усна народна творчість. Київ, 2009. 14 с.

References

1. Vasilik, S. M. (2010). Popular work [Electronic resource] Encyclopedia of Ukrainian history: T. 7: Mi-O Redcock: VA Smoly (head) and others. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Kyiv: «Scientific Opinion», 728[in Ukrainian].

2. Gerchanovskaya, P. E. (2011). Ukrainian folk culture: Christian dimension: monograph. Kyiv: University «Ukraine», 426[in Ukrainian].

3. Dear, V. V. (1998). Amateur art as a historical and cultural phenomenon (on materials of Ukraine of the second half of the XIX century.): Diss. ... Candidate historical sciences. 17.00.01 Kiev. Kiev. state University of Culture and Arts, 197 [in Ukrainian].

4. The manual «Actual problems of research, protection, preservation and popularization of monuments of folk culture of Ukraine» (2011). NMNAPU, Kiev, 162[in Ukrainian].

5. Sadovenko, S. M. (2013). Explication of the concept "Ukrainian folk art culture" / Transformation processes in education and culture: Coll. Materials Int. science-creative Conf., Odessa, Kiev, Warsaw, April 24-25, Kyiv: NAKKKiM, 26-30[in Ukrainian].

6. Sadovenko, S. M. (2013). The polyphonic world of the chronotop of the Ukrainian folk arts culture / Traditions of the memory studio V.T. Skuratsky: Sb. sciences works [rare : S. M. Sadovenko – the head of the editorial board, emphasis, repr. for the issue.] Kyiv, October 24-25, Kyiv: NACCK, 300-304[in Ukrainian].

7. «Dictionary of literary terms» (1965). Literary dictionary of Vasyl Lesin and Alexander Pulinets. Kiev, 432[in Ukrainian].

8. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols. (1979). Academy of Sciences of the USSR. Institute of Linguistics; for ed. I. K. Whitehead Kiev: Scientific Opinion, 1970-1980. Volume 10, 54[in Ukrainian].

9. Kharchenko, S. (2009). My Country, My Paradise .... Oral folk art. Kyiv, 14[in Ukrainian].

УДК 316. 658 : 323 (470)

Демчук Руслана Вікторівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»,
ruslanad@meta.ua

АКТУАЛЬНІ МІФИ ІМПЕРСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета роботи полягає в дослідженні міфологічного дискурсу імперської ідентичності. **Методологія** визначається комплексом наукових методів, зокрема, аналітичним, типологічним, порівняльним. Провідним є спеціалізований міфореставраційний метод, що дає змогу відстежити у будь-якій культурній формі міфологічні алюзії, мотиви, образи, сюжети, які своєю чергою дають змогу виявляти багатошаровий зміст явищ і феноменів. Для підбиття підсумків дослідження застосовано метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** полягає у виокремленні міфів російської ідентичності: фундаментального – імперського («Москва – третій Рим») з темпоральними модифікаціями («Кримнаш» і мономіф В. Путіна) та технологічного – ліберального («міф Правди» Б. Єльцина). **Висновки.** Процеси ідентифікації РФ реалізуються у продукуванні ірраціональної моделі реальності, що історично забезпечена взємозв'язком міфології та політичного процесу. Алгоритм формування сучасного міфу збігається з міфом традиційного суспільства. Політична міфологія свідомо й інструментально задіяна в інформаційних конфліктах та пропагандистських проектах.

Ключові слова: ідентичність, імперія, міф, Росія, Путін.

Демчук Руслана Викторовна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Национального университета "Киево-Могилянская академия"*

Актуальные мифы имперской идентичности

Цель работы состоит в исследовании мифологического дискурса имперской идентичности. **Методология** определяется комплексом научных методов: аналитическим, сравнительным, типологическим. Приоритетным выступает специализированный мифореставрационный метод, который позволяет отследить в любой культурной форме мифологические

© Демчук Р.В., 2017

аллюзии, мотивы, образы и сюжеты, которые дают возможность определить многослойное содержания явлений и феноменов. Для подведения итогов исследования применен метод теоретического обобщения. **Научная новизна** состоит в выделении мифов российской идентичности: фундаментального – имперского («Москва – третий Рим») с темпоральными модификациями «Крымнаш», мономиф В. Путина), технологического – либерального («миф Правды» Б. Ельцина) **Выводы.** Процессы идентификации РФ реализуются в продуцировании иррациональной модели реальности, которая исторически обеспечена взаимосвязью мифологии и политического процесса. Алгоритм формирования современного мифа совпадает с мифом традиционного общества Политическая мифология сознательно и инструментально задействована в информационных конфликтах и пропагандистских проектах.

Ключевые слова: идентичность, империя, миф, Россия, Путин.

Demchuk Ruslana, *PhD, assistant professor, associate professor, assistant professor of cultural studies National University of "Kyiv-Mohyla academy"*

The actual myths of imperial identity

Purpose of Article. The article explores the mythological discourse of imperial identity. **Methodology.** We integrate analytical, typological, and comparative scientific methods. The restoration of myths is our special guiding method. It allows to trace mythological allusions, motifs, images, topics which enable multilayer phenomena to uncover their content. We apply the method of theoretical generalizations in summing up the results of our research. **Scientific Novelty.** In this article, we distinguish the myths of Russian identity: the fundamental – imperial myth ("Moscow – Third Rome") with temporal modifications ("Krymnas" and Putin's monomyth) and the technological – liberal myth (Yeltsin's "мyth of Truth." **Conclusion.** We conclude that the processes of identification of Russian Federation consist in the production of an irrational model of reality, which is historically provided by the interrelation between the mythology and the political process. The algorithm for the formation of a modern myth coincides with the myth of traditional society. Political mythology is consciously and instrumentally involved in information conflicts and advocacy projects.

Key words: identity, empire, myth, Russia, Putin.

Актуальність теми дослідження. М. Еліаде наголошував, що колективне мислення, формою якого є міф, ніколи не зникало на будь-якій стадії суспільної еволюції; сучасний світ все ще зберігає певну міфологічну поведінку, незважаючи на особистісне мислення: «Малоймовірно, що суспільство цілком звільнилося від міфу…» [6, 132]. Тенденцію перетворити людське існування на взірець, а історичний персонаж на архетип можна вважати загальнолюдською. Міф не лише не втратив своєї актуальності в сучасному світі, а й отримав нові імпульси, що здатні стати сенсоутворюючими у певних видах соціальної комунікації та ідентифікації: «…віра у міфи є ірраціональною компонентою людської поведінки» [19, 67]. Зокрема, міфологічні уявлення підживлюють політичні доктрини протягом усіх історичних епох, а історична пам'ять людства насичена не лише реальними фактами і подіями, а й переважно міфологемами. Тому актуальними є дослідження імперської ідентичності саме у модусі оприявлення/деконструкції міфологічного.

Мета пропонованої статті полягає у дослідженні міфів імперської ідентичності на прикладі Російської Федерації.

Аналіз досліджень і публікацій. Класичними працями з політичної міфології у різноманітних ракурсах виступають дослідження Г. К. Юнга «Про сучасні міфи», Р. Барта «Міфології», К. Хюбнера «Істина міфу», М. Еліаде «Міфи сучасного світу», Е. Касірера «Філософія символічних форм», К. Флада «Політичний

міф. Теоретичне дослідження». У Російській Федерації темою політичногу міфу займалися А. Кольєв «Політична міфологія. Реалізація соціального досвіду», А. Цуладзе «Політична міфологія», М. Шестов «Політичний міф тепер і раніше». На жаль в Україні бракує спеціалізованих монографічних досліджень із зазначеної проблематики. Варто лише виокремити розробку питання М. Савельєвою «Лекції по міфології культури».

Виклад основного матеріалу. Опановуючи внутрішній світ людини, міф маніпулює нею, занурюючи у специфічну міфологічну реальність, котру вона усвідомлює як достовірну. Якщо казка сприймається сучасною людиною як суцільне іномовлення, тим самим перестаючи бути міфом, то політичний міф спирається на віру у реальність, яка є живим буттям. У цьому функції архаїчного й політичного міфу збігаються. Якщо завдання архаїчного міфу полягало в тому, щоб будь-яка соціальна дія відтворювала космогонічну модель світу, тобто реконструювала світогляд, то культурне завдання політичного міфу полягає у відтворенні соціальної картини світу, порушеної через соціальні катаклізми: «Політичний міф “записує архетипи” у формі натхненних та мобілізуючих ідей, які обертаються на переконання соціальних груп та мас» [11, 219]. Отож, політичний міф – це архетипова конструкція, що кореспондує до сфери самоорганізації суспільства або народу: «Особливість політичного міфу полягає у тому, що він завжди прагне стати реальністю» [20, 57]. Політичний міф тривалої пролонгації трансформується в історичний міф, набуваючи ознак «вічності» національного міфу. Зокрема, міфи традиційного суспільства (походження держав і народів) стають конкурентоздатними політичними технологіями, адже маси за всіх часів вирізняються інфантильністю, коли несвідоме стає провідним. Успішним стане той лідер, що в духовно-моральних імперативах оформить ідею, яка відобразить зміст колективного несвідомого. Проте в основі кожного політичного міфу лежить теорія, адже міф, позбавлений концепції, обертається на казку.

Яскравим означником імперської ідентичності виступає відповідний міф, головна сила якого, як відомо, полягає у повторюваності [2, 296]. Імперська трансляція величі російської історії зумовила антиукраїнський комплекс, викликаний небажанням Києва, де «у дніпровській купелі було зроблено вибір для усієї Святої Русі»[17], слідувати у фарватері імперських міфів Росії. Проте, як зазначають самі ж російські дослідники, міф про особливу «історичну місію» народжувалися у різних народів у періоди національного приниження як специфічна психологічна компенсація [1, 50]. У даному випадку це, безумовно, травма від втрати статусу наддержави, адже приховані механізми імперської ідентичності полягають, насамперед, у доланні власних державних комплексів за чужий рахунок.

Нині у Росії на тлі глибокого занурення у минуле, відроджуються апологетичні пісенні жанри. Топосфера масової пісні є гіпертекстом популярної культури, що ще з радянських часів була засобом продукування ідеологічних парадигм. Безліч пісень, які співали про В. Леніна, з’явилися після смерті вождя, лише Й. Сталіна оспівували за життя. Про М. Хрущова вже виконували

жартівливі частівки, а про Л. Брежнєва складали політичні анекдоти, що засвідчувало поступове відмирання «радянського міфу».

Проте нині керманич РФ В. Путін буквально «лягає на ноти». За нашим спостереженням, це почалося з «Пісні таджика» (Толібджона Курбаханова) 2012 р. напередодні президентських виборів. Серед пропрезидентських хітів можна згадати О. Лихачова з піснею «Владимир Путин – молодец», «Мой Путін» співачки Машані та інші. Проте пісня сочинської поетеси Т. Назарової «Мы – личная армия Путина» (2015 р.) дійсно вражає характерним образом «залізної медвежої лапи», застереженням «п'ятій колоні» та запевненням, що нікому не вдасться «поставити країну на коліна», що, безумовно, є проекцією колективного несвідомого населення РФ. Звертання до масової міфотворчості, яка неодмінно супроводжує політичний процес, дає змогу простежити взаємозв'язок політичних явищ та поведінки лідерів, що сполучаються з архетиповими образами міфічних героїв:

Нам грозит разный сброд, / Но шагаем вперёд, / Не растеряны мы на распутье! /У российской земли – / Есть защитник – народ! / У народа России – есть Путин!

Міфопоетика імперської ідентичності завжди пафосна, коли людина a priori не задовольняється повсякденністю, а потребує театральної героїки. Оскільки істина натовпу – міф, біографія та життєвий шлях лідера завжди оповитий серпанком легенди. Поступово зникає Путін як реальна людина, натомість з'являється Путін як мономіф про «надприродного» керманича, що розлучився з дружиною та одружився з Росією. Особистісна світоглядна криза (падіння Берлінської стіни, чому він був свідком) обумовила його ініціацію через ритуальну смерть і відродження до нового життя та Місії. Тепер він – вічно молодий, має 8-ий дан з карате; він – сексуальний, зухвалий та всіх переграв. Путін може знаходити археологічні артефакти, керувати винищувачем, спрямовувати стерхів. Його хрестоматійна фотографія верхи з оголеним торсом кореспондує до образу кентавра з античної міфології, що вартує країну від Злих Сил. Репрезентована маскулінність лідера РФ засвідчує формування його особистої ідентичності на архетипі «воїна», що модифікується в образ «мачо» як мікст «крутості» і сексуальності [14]. Тому-то В. Путіну у підсумку несила стати «Батьком народу», бо експлуатація архетипу «батька», який спрямований у майбутнє, є стратегією, а не тактикою. Батьківство, на відміну від материнства, виступає продуктом культури (адже зоологічної моделі батьківства немає навіть у вищих приматів), а не генетики, яка обумовлює чоловічу агресію, суперництво, жадання перемоги. В. Путін – надлюдина, й у це вірять homo imperii, адже імперство є феноменом не стільки політичного буття, скільки людської свідомості. Лідер здійснює функцію очікування несвідомих сподівань «народних мас», тому-то: «Міф стає для політика невід'ємною частиною його рольової функції та інструментом політичної конкуренції» [11, 15].

Якщо деконструювати російські міфологічні патерни, заглиблюючись у колективне несвідоме, то можна вийти на базові архетипи: по-перше – Великої Батьківщини-Матері, який символізує походження та існування народу як

макросім'ї з історією, що абсолютована як «священна», та географією «центру Ойкумени»; по-друге – надлюдини-Прародителя, втіленого в образі національного Героя, що у пануванні спирається на близьке оточення (почет) та універсальні й народні архетипи.

Наразі в РФ спостерігається спотворення рівноваги міфологічного балансу співвідношення «крові та ґрунту» у бік позиції – «кров вища за ґрунт» (бо, «Росія там, де живуть росіяни»), на відміну від попередньої – «ґрунт вищий за кров» (коли Росія з XVI ст. розпочала поглинання неслов'янських/нехристиянських народів задля збільшення своєї території).

Подібну конфігурацію засвідчує «Декларація руської ідентичності», що була прийнята 27 листопада 2014 р. за підсумками засідання XVIII Всесвітнього руського народного собору, присвяченого темі «Єдність історії, єдність народу, єдність Росії», яка проголошує: «руський – це людина, яка вважає себе руською; не має інших етнічних уподобань; розмовляє та мислить російською мовою; визнає православне християнство основою національної духовної культури; відчуває солідарність із долею руського народу» [4]. Конфесійна основа «Декларації» виключає, приміром, етнічних росіян-атеїстів, що становили більшість за часів СРСР, або росіян-протестантів, так само поширених на теренах РФ. Навіть в СРСР визнавали міфічну «триєдність» росіян, українців, білорусів – нині має місце редукція до православ'я, російської мови, специфічної «культурної духовності».

Прикро, що територія України опинилася в зоні дії імперських міфологем, які ґрунтуються на тяглості від Київської Русі. Адже без Києва імперський конструкт зависає у повітрі; московити лишаються спадкоємцями орієнтальної Орди, а не окцидентальної Русі, незважаючи на «сакральну Корсунь» (В. Путін). Ще від початку 2000-х років, науковий термін «Київська Русь» (введений для розмежування Київської і Московської) почав зникати з академічного дискурсу Росії, замінений на «Давньоруська держава», що кореспондує до 12-томної праці М. Карамзіна «История государства Российского», коли саме на державу, а не народ, покладається історична місія, що й зазначено у назві. У цьому річищі під патронатом В. Путіна була розроблена концепція, де «матір'ю городів руських» призначено з 2003 р. Стару Ладогу (на честь її 1250-річчя та знакового розташування у Ленінградській області РФ) [13], всупереч історіософській концепції «Повісті врем'яних літ», підтриманої М. Карамзіним [10, 45]. Проте невдовзі така «проєвропейська» позиція, яка до того ж підсилювала «норманську теорію» державотворення, виявилася неприйнятною. Тим паче, анексія Криму 2014 р. надала нових творчих можливостей у царині «фолк-хісторі» із заглиблення державних витоків РФ аж до римо-візантійського простору, що додає «аргументації» імперському міфові.

Ми розподіляємо політичні міфи на фундаментальні та технологічні. Як приклад фундаментального політичного міфу можна навести «кримнашистський», що розвинувся у річищі історичного «Москва – Третій Рим» як складова експансіоністського імперського міфу. Прикладом технологічного російського міфу був ліберальний «Єльцинський» міф, який циркулював у «перехідному

періоді» до передачі влади В. Путіну. Будь-яка революція виступає руйнівницею «міфу держави», що було характерно і для «демократичної революції» 1991 р., як це обумовлено Р. Бартом: «…революція тотожна відсутності міфу» [2, 309]. Історично ліберальний міф не був укорінений у Росії, проте він спирався на «народний», соціальний «міф Правди», як-то зазначено з цього приводу у «Козацький молитві (Ой ся, ти, ой ся…)»:

У Бога просил казак / Правды для народа. / Будет правда на земле –
Будет и свобода.

Від початку міфологія доби Б. Єльцина конструювалася на темі «страждання за народ», особливо після Пленуму ЦК КПРС (1987 р.), де його було піддано остракізму (символічній страті) з боку комуністичної влади, що призвело до всебічної народної підтримки та у підсумку – політичної реінкарнації та експлуатації ліберального міфу «свободи та справедливості», адже міф – це персоніфіковане бажання маси. Нетривалий ліберальний міф Росії, обумовлений розпадом комуністичних міфів з їхнім есхатологічним навантаженням «Царства справедливості», зосередився на деміфологізації та викритті родових вад попереднього режиму, не переймаючись обґрунтуванням власної міфології. Тоді як прозахідна спрямованість єльцинівської Росії блокувала реінкарнацію російсько-імперського міфу (на відміну від XIX ст., коли літераторами формувався міф «народу-богоносця»), а національні рухи «окраїн» перешкоджали розробці російського національного міфу. За відсутності національного міфу геополітичний образ Росії структурувався як усічений варіант СРСР, що й живило відновлення ідеї СРСР у майбутньому. Проблема лібералів полягала у відсутності будь-яких зачіпок у минулому (якщо абстрагуватися від нетривалої просвітницької діяльності кола М. Новікова у XVIII ст. та «повстання» декабристів 1825 р.), адже традиція лібералізму була відсутня. Зокрема Б. Нємцов, який сам згодом (від 2015 р – його демонстративного убивства) став уособленням ліберального міфу, запропонував встановити у Москві пам’ятник Олександру II і відзначати 19 лютого 1861 р. – скасування кріпацтва як національне свято росіян [12]. Проте проблема постала в тому, що скасування кріпацтва не стала знаковою подією для сучасної Росії з її сервільної ментальністю, де у підсумку поруч із Кремлем встановили пам’ятник Володимиру Хрестителю, котрий хоч не мав до Росії жодного відношення, але репрезентував бажані імперські аналогії.

Невдовзі ліберальний «міф Правди» втратив мобілізаційну силу разом із поразкою західної моделі на російському ґрунті й був заміщений конструктивним міфом «возз’єднання», «збирання земель», що став черговою метаморфозою імперського міфу під личиною «Руського міра». Відносини із Заходом повернулися до семантичної опозиції «Ми – Вони», переозначеної як «Ми – не вони» [11, 233]. Як відмітив з цього приводу А. Цуладзе: «Інтеграція із Заходом не підкріплена (у Росії – Р.Д.) відповідною політичною міфологією, у той час як міфологія “особливого шляху” міцно вкорінена у свідомості росіян» [20, 67].

Отож, міф імперії як контрміф відродився у надрах ліберального міфу, приміром, ностальгія за квазіімперією СРСР набула неочікуваної виразності на

телебаченні РФ у проекті «Старые песни о главном», який від 1996 р. став візитівкою новорічних телепрограм. У підсумку це призвело до знакової події, коли немічний «батько» перед загрозою розпаду держави (з причини Кавказького сепаратизму) передав владу молодому наступнику – «сину» Путіну (за апробованою моделлю успадкування влади Сталіним від Леніна), що є стійким імперським маркером. Адже передача влади безпосередньо від правителя спадкоємцеві здійснювалася директивним шляхом (хоч і не обов'язково за родинним принципом), що є підтвердженням домінування влади над законом – характерною ознакою авторитаризму. Як зазначав О. Мотиль, протягом тривання історичного процесу імперії здатні виснажуватися, розпадатися, мімікрувати, але й відроджуватися у глобальних проектах [15].

На жаль, імперська ідея, на відміну від імперських утворень є нездоланною. У межах імперії не може бути нації за визначенням, адже РФ для її народів не є Батьківщиною (patria), яка всередині, а є Вітчизною (state) яка ззовні, що виступає «конструктом ідеально-офіційним» [22, 37]. Ідеолог правих неоконсерваторів Франції Анрі де Бенуа обґрунтовує та підтримує повернення до імперської форми правління. По багатьох пунктах імперія для Бенуа нагадує ідеократію і збігається з консервативною традицією Росії. Сенс імперії полягає у тому, що імператор втілює в собі містичну ідею, яка об'єднує різні нації та території: «Імперія – це від початку не територія, а принцип, ідея. Її політичний порядок насправді визначається не матеріальними факторами і не протяжністю території, але духовною або політико-юридичною ідеєю…імператор виводить свою владу з того, що втілює у собі щось більше за просто могутність. Як dominus mundi він є сувереном князів і царів, він… керує суверенами, а не їхніми землями, представляючи могутність, якою він править» [3, 44–442]. В імперії a priori не може національного міфу, адже т. зв. «руський проект» насамперед пов'язаний з історіософією Імперії, що невід'ємна від міфологічного дискурсу. Стереотипні міфологеми про «золотий вік Катерини», «світ дворянських гнізд», «золотий вік російської літератури», «економічне диво Столипіна», «культурно-богословський Ренесанс» та інші, що наразі тиражуються у культурно-політичному просторі РФ, забезпечують необхідне ностальгічне/романтичне тло задля легітимації у масові свідомості ідеї реставрації міфу Російської імперії. Дореволюційна Росія із «тюрми народів» сер. XIX ст. поступово обертається на «Росію, яку ми втратили» (кінотрилогія С. Говорухіна).

Нині імперська ідея виступає деміургом російської державності, що дає змогу віднести сучасну РФ за типом правління до імперій кінця XIX ст., з огляду на такі провідні характеристики як різнорідно-диференційований політичний простір (з феодальними анклавами на кшталт Чечні або з архаїчним побутом Півночі), сировинно-орієнтована модель рентної економіки, неспинна мілітаризація задля збільшення території та авторитарна форма управління, що відповідає поняттю «самодержав'я», коли особисті уподобання лідера стають нормативними для всієї країни. На відкритті «домашньої» Олімпіади у Сочі (2014 р.), було продемонстровано історичне шоу «Сни про Росію», де глядачеві

у XXI ст. «була явлена Росія як європейська монархія, до того ж позбавлена сучасності» [22, 39].

Масштабність простору, охопленого владою (царя–імператора–президента), відповідна масштабність владних функцій завжди генерували підвищену відокремленість державних та громадських інститутів. Як зазначають з цього приводу дослідники: «У такій ситуації суспільна громадська міфологічна легітимація політичного лідерства ставала постійно необхідним елементом регулювання політичного процесу… Примітно, що до початку XIX ст. Російська держава не мала єдиного зведення законів. Соціально-політичні міфологеми заповнювали нерозвиненість правового простору й обмеженість формально-правового регулювання політичного процесу» [21, 225]. Хоча після 2014 р. РФ набуває уподібнення до довоєнного СРСР з культом «Артеку», освоєння Арктики та героїчного підйому у «допомозі» невизнаним анклавам Л/ДНР як «аналогії» громадянської війни в Іспанії 30-хх рр. [22, 38]. Саме це характеризує путінський режим як «гібридний», що вдається до мімікрії з єдиною метою – зберегти владу над загальним і прилеглим простором.

Б. Райтшустер для позначення періоду правління В. Путіна використовує влучний термін «демократура»: «демократура Путіна, позаяк у неї немає ніякої ідеології, і замість довготривалої стратегії її побічні дії визначаються лише короткометражною тактикою утримання влади, далеко не так вразлива, менш тоталітарна і, напевно, менш агресивна ніж її предтеча (Радянський Союз), утім, вона ще більш нестабільна і непередбачувана і тому значно небезпечніша» [18, 18].

Дійсно, імперський простір – це, передусім, еманація влади, яка надмірно персоніфікована, адже не буває імперії без «імператора», що виступає провідним облаштовувачем країни та інтегрує свою територію за допомоги силових структур. Імперський простір за ідеї «святості держави» становить основу російського ландшафтного середовища. В імперії немає кордонів – лише небокраї, коли експлуатується архетип «дороги», що і є Долею. Проте імперський простір – це простір-держава, а не простір-ландшафт. Навпаки, як зазначив В. Каганський: «Імперія руйнує ландшафт, навіть не підозрюючи про його існування» [8, 8]. Природні ландшафти нищаться під репрезентативні державні проекти меліорації, культивації сільськогосподарських культур у місцях з невідповідними кліматичними умовами, військові бази, олімпійські об’єкти, залізничні магістралі та мостові переходи, що у підсумку призводить до деградації, насамперед, культурних ландшафтів, як це засвідчують не лише «трофейні» (Карелія, Курили, Кенігсберг, Крим), але й автохтонні території, перетворені на спустошену Внутрішню Периферію (В. Каганський). Сакрально-імперська основа простору у принципі робить його надмірним і безмірними; за геополітичною стратегією простір привласнюється, а не облаштовується, що є тягарем для місцевого населення.

Проте імперські інтенції ґрунтуються виключно на імперській самосвідомості та самопожертві імперіомоделюючого народу і зникають після її нівеляції, що демонструє закономірне падіння специфічної групи імперій, як от Римська, Візантійська, Російська, Османська, де метрополією виступали

гіпертрофовані столиці, які поширювали свою назву на всю територію імперій (Рим, Новий Рим, Московія, Висока Порта). Зокрема, «…Рим…правив під гаслом єдності у ім'я всезагального блага. І цього вистачало доти, поки зберігався імперський етнос» [5, 144]. Імперський простір доцентрований – «All roads lead to Rome», щільно зв'язаний, але через центр, всі значимі державні елементи сконцентровані нагорі: «У цьому сенсі СРСР був яскраво вираженою імперією, а РФ нею залишається» [9, 83].

Отже, імперська ідентичність, що конструюється навколо месіанських ідей, створює власні моделі раціональності («Третій Рим», панславізм, слов'янофільство, євразійство, розвинений соціалізм, нині «Руський мір»), засновані на пропаганді імперської величі. У підсумку Росія обернулась на одержавлений, несучасний, євразійський Хартленд. Ідеологія цивілізаційної «своєрідності», «самості» не вписалася у ландшафт майбутнього, адже унікальність має створювати щось принципово нове, чого не сталося. Сьогодні Імперія – це лише міф, обернений у минуле. Нині привабливі проекти Нової Імперії, запозичені у І. Ільїна, коли республіканські принципи (рівності, незалежності, конкуренції, новаторства) поступаються монархічним (культ держави, рангу, традиції, вірності), де еліта країни формується не «виборами, а перебором» [7, 31–32]. Державні комплекси РФ оприявлено у панічному мемові «…аби не було революції», що навіть затьмарив радянський «…аби не було війни», котрий відображає феномен довготерпіння, політичної довірливості, сервільних властивостей національного характеру російського народу.

Східно-слов'янська православна цивілізація, на роль якої претендує Росія, на очах орієнталізується, трансформується у Євразійську (постслов'янську), адже сама Росія, вже давно є православно-ісламською державою із тенденцією до кількісного збільшення ісламського компонента. Цивілізації однозначно виникають на ґрунті імперій, отже, в Євразійської цивілізації (якщо вона здійсниться, а не розколеться на уламки) є транзитивне майбутнє сполуки між Європою та Китаєм.

Наукова новизна полягає у виокремленні міфів російської ідентичності: фундаментального – імперського («Москва – третій Рим») з темпоральними модифікаціями («Кримнаш» і мономіф В. Путіна) та технологічного – ліберального («міф Правди» Б. Єльцина).

Висновок. Уже не викликає сумніву, що у випадку РФ не склався той імперський правопорядок, який мав відповідати глобальному ринку «колективного капіталу», на що сподівався А. Негрі [16]. Навпаки – відбулася реанімація імперських ідеологічних конструктів XIX – поч. XX ст. у обгортці «Руського міра»: мілітаризація на тлі економічної стагнації, що обумовлена сировинним характером економіки, експансія у навколишньому середовищі та відродженні інституту «наступників». Сьогодні під прикриттям терористичної загрози, ліквідації етнополітичних конфліктів, підтримки авторитарних режимів, «солдати імперії» як носії відповідної ідентичності, розсувають межі російського імперського простору ударами з «Градів» та «Буків», що вже становить реальну загрозу усталеному культурному світопорядку. Адже імперська ідея від почат-

ку обмежена банальною бінарною опозицією «Свої – Чужі»» як висхідним логічним принципом спрямована на розширення категорії «Свої» за рахунок Інших. Досі реально працює метафора «збирання, руських земель», артикульована ще на початку XVI ст. Зрозумівши 2013 р., що Україна назавжди залишає пострадянську, проєвразійську сферу імперського впливу, В. Путін розпочав свою заздалегідь сплановану агресію проти України. Адже велич імперії завжди розбудовується коштом людського життя.

Політична міфологія свідомо й інструментально задіяна в інформаційних конфліктах як раціональне використанні ірраціональної сутності, чия істина – міф. Управління масами спирається на знання архетипу, архаїчних психічних установок, що конвертуються у певні наративи. Таким чином, ми б визначили метаморфозу та, водночас, пролонгацію ідентифікаційного імперського міфу, укоріненого в Росії як «міф про возз'єднання» (зокрема українських територій від 1654 р. через 1922 до 2014), що нині декларується через «добровільні референдуми». Проте замість консенсусного «оздоровлення» суспільства, це провокує процеси суспільно-політичної турбулентності, спонукає до подальшої «гібридизації» російського режиму, що, у підсумку, призведе до його остаточної деградації.

Література

1. Ачкасов В. А. «Миф Запада» в росийской политической традиции: поиск идентичности / В. А. Ачкасов // Россия и Грузия: диалог и родство культур / Ред. В. В. Парцвания. – СПб. : Сборник материалов симпозиума. Вып.1 Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С.48-56.

2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Академический проект, 2008. – 351 с.

3. Бенуа А. де. Против либерализма: (к Четвертой политической теории) / Пер. с фр., предисл. А. Дугина. СПб. : Амфора, 2009. – 476 с.

4. ВРНС: принята Декларация русской идентичности [Электронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pravoslavie.ru/75079.html – Заглавие с экрана.

5. Гаспаров, М. Л. Об античной поэзии : поэты; поэтика; риторика / М. Л. Гаспаров . – СПб. : Азбука, 2000 . – 478 с. – (Academia)

6. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін // М. Еліаде; пер. з нім., фр., англ. П. Кьорян, В. Сахно. – К. : Вид. Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.

7. Ильин И.А. Основы государственного устройства. Проект основного закона России / Сост., предисл. и примеч. Ю.Т. Лисицы.- М: Рарогъ, 1996 – 160 с.

8. Каганский В.Л. Ландшафт. Империя. Россия / В.Л. Каганский // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 2(11). – С.5-15.

9. Каганский В.Л. Россия – СССР сегодня? Сравнительный портрет пространств. Статья первая. Сходство / В. Л. Каганский // Общественные науки и современность, 2005. – № 2. – С.78-89.

10. Карамзин Н.М. История славянских народов / Н.М. Карамзин. – М. : Эксмо, 2005. – 1024 с. ил.

11. Кольев А. Н. Политическая мифология: Реализация социального опыта / А.Н. Кольев. – М. : Логос, 2003. – 384 с.

12.Корзун А., Филимонова А. Александр II примирил Лужкова с Немцовым // Известия, 18.07. 2002. – С.3.

13. Ладога – первая столица Руси. 1250 лет непрерывной жизни : Седьмые чтения памяти Анны Мачинской: Сб. статей / Научн. ред А.М. Мачинский. – СПб. : «Нестор-История» СПб ИИ РАН, 2003. – 302 с. (Старая Ладога, 21-23 декабря 2002 г.).

14. Лебедев В.А. Концепт крутости в современной массовой культуре / В.А. Лебедев // Virtus, 2016. –№ 9. – С.23-25.

15. Мотиль О. Підсумки імперії: занепад, розпад і відродження / О. Мотиль; пер. з англ. П. Грицака. – К. : Критика, 2009. – 199 с.

16. Негри А. Наступает ли кончина государства-нации? «Империя» как высшая стадия империализма / А. Негри // Глобализация и идентичность: Хрестоматия; сост. Т. Воропай. – Харьков : Экслюзив, 2007. – С.312-318.

17. Путин В. 27.07.2012 р. Промова на конференції «Православно-славянские ценности – основа цивилизационного выбора Украины». з нагоди святкування 1025-річчя хрещення Київської Русі у Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://antioha.livejournal.com /17784.html – Назва з екрану.

18. Райтшустер Б. Путинократия. Человек власти и его система / Б. Райтшустер. – М. : Виват, 2014. – 368 с.

19. Флад К. Политический миф. Теоретическое иследование / К. Флад; пер. с англ. А. Г. Георгиева. – М. : «Прогресс-Традиция», 2004. – 264 с.

20. Цуладзе А. Политическая мифология / А. Цуладзе. – М. : ЭКСМО «Алгоритм», 2003. – 384 с. (Серия «История XXI века»).

21. Шестов Н. И. Политический миф теперь и прежде / Н. И. Шестов / за ред. проф. А. И. Демидова. – М. : ОЛМА ПРЕСС, 2005. – 414 с. – (Золотая коллекция).

22. Щербинин А. И. Образ родины или призрак империи? / А. И. Щербинин // Праксема. – 2015. – №1(3). – С. 36-42.

References

1. Achkasov**,** V.A. (2003). "The Myth of the West" in the Russian political tradition: the search for identity, Russia and Georgia: Dialogue and the Relationship of Cultures, Collection of symposium materials, 1, 43-56, St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].

2. Bart, R. (2008). Mythology? Moscow: Akademicheskiy proyekt [in Russian]

3. Benois, A. de. (2009). Against liberalism: (to the Fourth Political Theory), (Dugin.A. St. Trans.) Petersburg: Amfora [in Russian].

4. ARNS: Declaration of Russian Identity. Retrieved from http://www.pravoslavie.ru /75079.html [in Russian].

5. Gasparov, M. L. (2000). On ancient poetry: poets, poetics; rhetoric, St. Petersburg: Azbuka [in Russian]

6. Eliade. M. (2001). Mephistopheles and Androgyne, Kyiv: Publ. Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].

7. Ilyin, I. A. (2001). Fundamentals of the state system. Draft Basic Law of Russia. Lisitsa YU T (Eds). Moscow: Rarog [in Russian]

8. Kaganskiy**,** V. L. (2013). Landscape. Imperia. Russia. The International Journal of culture research, 2, 5-15 [in Russian].

9. Kaganskiy V. L. (2005). Russia – the USSR today? Comparative portrait of spaces. Article one. Similarities Social sciences and modernity, 2, 78-89 [in Russian].

10. Karamzin N.M. (2005). History of the Slavic peoples. Moscow: Eksmo [in Russian].

11. Kol'ev A. N. (2003). Political Mythology: Realization of Social Experience. Moscow: Logos [in Russian].

12. Korzun, A., & Filimonova, A. (2002). Alexander II reconciled Luzhkov with Nemtsov. 18.07. [in Russian].

13. Ladoga is the first capital of Russia. 1250 years of continuous life: Seventh reading of the memory of Anna Machinskaya. (2002) Digest of articles. St. Petersburg [in Russian].

14. Lebedev, V. A. (2006). The concept of coolness in modern mass culture. Virtus, 9, 23-25 [in Canada].

15. Motyl, A. Results empire, decline, decay and rebirth (P. Gritsak Trans.) Kyiv: Kritika [in Ukrainian].

16. Negri, A. Is the demise of the nation state coming? "Empire" as the Highest Stage of Imperialism. Globalization and Identity: Reader. Voropai T. (Eds). Kharkov: Exclusive [in Ukrainian].

17. Putin, V. 27.07.2012 /A speech at the conference "Orthodox-Slavic values - the basis of the civilizational choice of Ukraine" in honor of the celebration of the 1025th anniversary of the baptism of Kiev Rus in Kiev Retrieved from http://antioha.livejournal.com/17784.html [in Russian].

18. Raitshuster, B. (2014) Putinocracy. The man of power and his system. Moscow: Vivat [in Russian].

19. Flood, C. (2004). Political myth. Theoretical study. A. G. Georgiev (Trans.). Moscow:«Progress-Traditsiya» [in Russian].

20. Tsuladze,A. (2003). Political Mythology. Moscow: EKSMO «Algoritm» [in Russian].

21. Shestov, N. I. (2005). Political myth now and before. Demidov A. I. (Eds) Moscow: OLMA PRESS [in Russian].

22. Scherbinin A. I. The image of the motherland or the ghost of the empire? Praxema. Tomsk: TSPU, 1, 36-42 [in Russian].

УДК 111.11 : [124.5+130.2]

Чумаченко Марина Олександрівна,
аспірант кафедри культурології та медіа-комунікацій
Харківської державної академії культури
marina.chumachenko.87@ukr.net

СВІТЛО І ТЕМРЯВА ЯК ШИФРИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО У ПРОЕКЦІЇ «БУТТЯ В КРАХУ» К. ЯСПЕРСА

Метою роботи є здійснення культурологічного осмислення світла і темряви як шифрів трансцендентного крізь призму «Буття в краху» К. Ясперса. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аксіологічного, семіотичного, герменевтичного та феноменолого-релігієзнавчого методів. Методологічний інструментарій культурології дає змогу виявити метафоричні, міфо-поетичні потенції світла і темряви в антропологічному дискурсі православ'я у смисловій, трансцендентній паралелі з «Буттям в краху» К. Ясперса. **Наукова новизна** полягає у визначенні ролі світла і темряви як смисломоделюючих та формотворчих елементів сакрального поля аскези, які, апелюючи до ідейного полотна шифрів, окреслюють особистості варіативність сприйняття та реалізації трансцендентної дійсності. Інтерпретація символіки світла і темряви у співвіднесенні з екзистенціалом «буттям в краху» відкриває перспективу розширення та поглиблення аналітичних можливостей культурології у філософсько-антропологічному дискурсі. **Висновки.** Зіставлення смислової семантики світла і темряви з «буттям в краху» К. Ясперса дало змогу виокремити шляхи формування особливого типу трансцендуючої особистості. Дослідження смислових формант світла і темряви в онтології трансцендування крізь призму реалій аскетичного подвигу, дає змогу розкрити особливості формування не тільки аскетичної свідомості, а й християнської релігійної культури загалом.

Ключові слова: світло, темрява, буття, крах, Карл Ясперс, трансцендування.

Чумаченко Марина Александровна, *аспирант кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры*

Свет и тьма как шифры трансцендентного в проекции «Бытия в крахе» К. Ясперса

© Чумаченко М.О., 2017

Целью работы является культурологическое осмысление света и тьмы как шифров трансцендентного сквозь призму «Бытия в крахе» К. Ясперса. **Методология исследования** состоит в использовании аксиологического, семиотического, герменевтического и феноменолого-религиоведческого методов. Методологический инструментарий культурологии позволяет выявить метафорические, мифо-поэтические потенции света и тьмы в антропологическом дискурсе православия в смысловой, трансцендентной параллели с «Бытием в крахе» К. Ясперса. **Научная новизна** состоит в определении роли света и тьмы как смысломоделирующих и формообразующих элементов сакрального поля аскезы, которые апеллируя к идейному полотну шифров, очерчивают личности вариативность восприятия и реализации трансцендентной действительности. Интерпретация символики света и тьмы в соотношении с экзистенциалом «бытия в крахе» открывает перспективу расширения и углубления аналитических возможностей культурологии в философско-антропологическом дискурсе. **Выводы.** Сопоставление смысловой семантики света и тьмы с «бытием в крахе» К. Ясперса позволило выделить пути формирования особого типа трансцендирующей личности. Исследование смысловых формант света и тьмы в онтологии трансцендирования сквозь призму реалий аскетического подвига, дает возможность раскрыть особенности формирования не только аскетического сознания, но и христианской религиозной культуры в целом.

Ключевые слова: свет, тьма, бытие, крах, Карл Ясперс, трансцендирование.

Chumachenko Maryna, *post-graduate student of Cultural Studies and Media Communications Department of Kharkiv State Academy of Culture*

The Light and the Darkness as Keys of Transcendence within the Scope of "Being in Collapse" by K. Jaspers

Purpose of Article is to obtain cultural knowledge about the light and the darkness as keys of transcendence within the scope of "Being in Collapse" by K. Jaspers. **Methodology.** The methodology of the study includes applying axiological, semiotic, hermeneutic, phenomenological and theological methods. Methodological instruments of cultural studies allow revealing metaphorical, myth and poetic potencies of the light and the darkness in the anthropological discourse of the Orthodoxy in semantic, transcendental parallels with the "Being in Collapse" by K. Jaspers. **Scientific Novelty** consists in determining the role of the light and the darkness as the sense modeling and seminal elements of the sacral field of asceticism which, appealing to the ideological web of the keys, outline variability in perception and realization of transcendental reality by an individual. Interpretation of symbolism of the light and the darkness in relation to existential "being in the collapse" opens the prospect of expanding and deepening analytical possibilities of cultural studies in philosophical and anthropological discourse. **Conclusions**. Comparison of the semantic meaning of the light and the darkness with "Being in Collapse" by K. Jaspers allowed to identify the ways of forming a special type of transcendent personality. Study of semantic formants of the light and the darkness in the ontology of transcendence through the lens of realities of ascetic deeds allow us to reveal the features of formation not only of the ascetic consciousness but also of the Christian religious culture as a whole.

Key words: light, darkness, being, collapse, Karl Jaspers, transcendence.

Актуальність теми полягає у прагненні осмислити багаторівневі та різновекторні механізми духовної творчості, серед яких семантика шифру специфічним способом конструює смислове поле релігійної культури. Світло і темрява як смислосимволічні та метафоро-поетичні елементи сакрального простору аскези містяться у матриці шифрів, які розкривають особистості горизонт трансцендентної дійсності. Застосування культурологічного інструментарію до інтерпретації смислосимволічних конструктів світла і темряви в агіографічних текстах з активною фазою комбінування їх з філософською антропологією «буття в краху» К. Ясперса, провокує виникнення необхідності дослідження культурологічної ре-

конструкції культурного об'єкту. Обираючи центральною смисловою ланкою міфологему світла і темряви та апелюючи до методологічного арсеналу культурології (аксіологічного, семіотичного, феноменологічного, герменевтичного аналізу), автор в діаграмі пріоритетності дослідження окреслив дві основні лінії. До першої, низхідної, відноситься сцієнтичне тлумачення міфологеми світла і темряви для якого характерне вивчення культури, засноване на логіко-термінологічному апараті, що супроводжується негативним ставленям до поетичної мови культури як такої, що «не відповідає» науковому дискурсу. До другої, висхідної – інтенсифікація феноменологічної інтерпретації світла і темряви як інструментів формування сакрального простору, ідентифікація світла і темряви я єднаючих компонентів в тріаді – теологія, культурологія, філософія. Заглибленість особистості в «буття в краху» та фіксація в сакральному соціокультурному полі агіографічної літератури актуалізує використання методологічного маятника, в якому органічно поєднується аксіологічний аналіз агіографічних текстів, смисловими формантами яких слугують світло і темрява, і структурний аналіз аксіологічного простору, сформований за допомогою певних структур.

Мета статті – здійснити культурологічне осмислення світла і темряви як шифрів трансцендентного крізь призму «Буття в краху» К. Ясперса.

Об'єкт дослідження – «Буття в краху», включене в основоположну працю німецького філософа Карла Ясперса «Філософія» (1932 р.). Предмет дослідження – світло і темрява як шифри трансцендентного в ситуації співіснування, синтезу та інтеграції в орбіту екзистенціального «краху».

Тематичний горизонт теологічної складової творчої спадщини Карла Ясперса знайшов свій відгук в спробах розглянути екзистенціальне / трансцендентне полотно буття особистості як певний досвід релігійного життя, принцип християнської антропології. Вітчизняна дослідниця В. В. Лимонченко [7] акцентує увагу на трансцендентному і, формулюючи антропологічний зміст православ'я, особливу увагу приділяє рефлексії та засобам трансцендування, а смислові аспекти основних релігійних доктрин пропонує розглядати не як категорію, а екзистенціали. У своїх дослідженнях І. М. Богданова [1], приймаючи до уваги праці Ясперса, присвячені питанню відносин теологія ↔ антропологія, наголошує на відмові від «предметації», об'єктивації та фіксує їх під загальною егідою «філософської віри», заснованої на істинах біблійної релігії. Фокусуючись переважно на дослідженнях психопатології, О. В. Водолагін [4] виділяє декілька важливих для висвітлення означеної теми питань, таких як проблема волі, комунікації, пошуків буттєвих орієнтацій. Проте можливість «армування» особистості в трансцендентному бутті та алгоритм трансляції шифрів світла, темряви, краху розглянуті недостатньо.

Виклад основного матеріалу. Засновник західноєвропейського персоналізму Е. Муньє, досліджуючи еволюцію метафізичного існування в площині персоналізму, акцентує увагу на тому, що «особисте буття створено виключно для того, щоб перевершувати себе» [9, 86]. Фронтальна реформація онтології суб'єкту отримує потенцію можливості в трансцендуванні. Трансцендентне спрямування особистості не є якимось збудженням, але слугує запереченням себе як замкнутого, самодостатнього, ізольованого світу. Особистість не буття, вона – рух до буття,

що набуває сталості завдяки буттю, до якого прагне. Без цього руху вона розпадається на серію «моментальних суб'єктів» (Р. Мюллер-Фринфельс) [9, 85].

Аналізуючи існування та акт загибелі, Карл Ясперс відзначав: «Якщо через тлінність всього – навіть якщо воно гине лише через тисячоліття, – існування як можлива екзистенція буде вбачати істинне буття тільки в конкретній властивій цій дійсності особистого самобуття, і навіть якщо руйнація та гибель стануть для нього певним буттям, якщо тільки воно вільно обере їх. Крах, який як крах мого існування я тільки зазнаю… може бути прийнятий мною як істинний крах. Воля до увіковічення, замість того, щоб відкинути вірогідність краху, знаходить тоді, здається, свою ціль в самому краху» [13, 276]. У наведеній імплікації наслідок є умовою, необхідною для істинності посилання (буття існування ← крах) за умови наявності волі як модусу причинності. Християнська антропологічна парадигма зводить в універсум тотожності істинного буття шлях уподібнення Ісусу Христу – «Світло від Світла» [6, 84]. Еквівалентом «дійсності власного самобуття» слугує імператив «ви – світло в Господі, поводьтеся як діти світла» [2, 226], сакрально легітимований в текстах Нового Заповіту та у подальшому, в рефлексії святих отців, експлікований як шлях аксіоконверсії особистості шляхом аскетичних практик (встановлення диктату над тілесністю та інтенсифікація актів трансцендування).

Для аналізу онтології духовної загибелі важливим ракурсом слугують пограничні ситуації, які слід тлумачити як розгалужену систему генерації поліфонії актів сприйняття та реакції свідомості. Перманентна матеріалізація окресленої кон'юнктури в аскетичних практиках знаходить своє вираження в темряві як відступі від шляху духовного вдосконалення, прийнятті різноманітних спокус, тяжіння до інших релігійних ойкумен і т.п. К. Ясперс відзначав, що «роздуми про крах на початку є лише вираженням відчаю в пограничній ситуації, але все ж таки екзистенція не може прийти до себе, не вступаючи в пограничні ситуації» [13, 280]. Граничні явища складають причинність радикалізму в аскетичних практиках, ескалації конфлікту з інфернальним шляхом пригнічення пристрастей плоті та трансцендування – «покласти край темряві та попростувати в світлі Господньому» [2, 526].

Інтеграція стану краху у площину мученицького подвигу як акту волевиявлення трансцендуючої особистості детонує зміну ієрархії магістральних ліній буттєвості, які виражені в спільності та співіснуванні шифрів краху, світла і темряви:

- ситуація нехтування емпіричним, об'єктивованим світом – «профанним» [10, 249], темрявою (ототожнення світу з крахом);
- ситуація прийняття краху фізичного буття (крах як небуття);
- ситуація прагнення до увіковічення через подолання темряви та устремління до світла (крах буття як шлях в надбуття).

Увіковічення в контексті християнської містики акту прийняття мученицької смерті допускає момент евентуальності отримання теозису і входження в коло (перехорисис) Божественного життя («уподібнення Богу мірою людського єства») [7, 212]. У наративній матриці Біблії священно ратифікована трансформація особистісного буттєво-орієнтуючого предикату з егономії на теономію: «Всеблагий Господь не прагне смерті несправедливого, а тільки щоб вернути несправедливого з дороги його, і буде він жити!» [2, 867]. В. Горський зазначав:

«Особливої уваги набуває сам спосіб смерті, семіотика смерті, яка повинна стати підсумком земного життя, зрозумілої не тільки Творцеві, але й людям, які залишаються жити і яким, власне, адресований подвиг смерті. Смерть єдиний спосіб принести себе в жертву Богу» [5, 39]. Ідейно-провокуючий потенціал світла у безапеляційності подібного вибору слугує детермінантою інверсії конкретно-персонального горизонту в розташуванні пріоритетів буття плоті і буття духу. У християнському дискурсі мучеництва крах (загибель) тіла як «блага нижчого розряду» [8, 314] демонстративно вводить фізичне буття в розряд другорядного, а в деяких випадках ставить знак рівності з «танатосом темряви, гріха».

Альтернативою досягнення святості та причетності до Ісуса Христа, Його Світла через сакральний акт жертовності в топосі розпаду часу, слугує хронос тривалості буття, а, отже, і духовного досвіду. Часова траєкторія буття особистості окреслена К. Ясперсом наступними смисловими точками: «Якщо мені, як вітальній істоті, властива воля до тривалості, якщо у разі втрати я шукаю собі нову опору в чомусь, що перебуває, то я, як можлива екзистенція, бажаю буття, яке можу обрати…» [13, 276]. Воля до прийняття існування як такого в хроносі тривалості, характеризує аскетизм як аксіологічну альтернативу шляху досягнення причетності до Бога і святості як межі «Dasein» (за М. Хайдеггером). О. В. Водолагін відзначає: «Відмова рефлексуючої волі від орієнтації на ейдоси, переорієнтовує свідомість на сферу інстинктів та темряву всеможливого, що в ній відкривається, а це веде людину до абсолютної розкутості: віднині вона дає змогу собі все та хоче одного – «бути самою собою», а не мікрокосмом, не «образом і подобою Божою» і навіть не «розумною твариною». Тільки причетність до світу ейдосів дозволяла людям зберегти «конститутивні властивості людського буття». Руйнуючи всі ідеально-смислові обмеження, самість перетворюється в інфернальне джерело ризикованої самовпевненості» [4, 146]. Вибір «бажаного буття» та дефініція життєвої стратегії як інтенції до ідеалу святості у Христі, до ототожнення «Світлу Божественному» [11, 89] вводить особистість в сакралізоване соціокультурне поле. Аскеза долає владу соціоморфізму: образ людина отримує не через уподібнення соціальним структурам, безликому масовидному Man, а завдяки прямому спілкуванню з Богом [7, 218].

Фабула активності та динамічності аскетичного простору ратифікує та сакрально легітимує примат буття трансцендентного над споглядальністю, що, своєю чергою, створює умови для розкриття шифру: «Шифр розкривається із всією рішучою визначеністю не спогляданню, яке тільки приймає як даність, а виключно екзистенції, яка гине як існування та породжує шифр зі своєї свободи, що розбивається ущент як екзистенція і, розбиваючись, знаходить свою основу в бутті трансценденції» [13, 277]. Август Ван Рін в «Посланнях Іоанна» підкреслює: «Світло завжди активне» [3, 29]. «Стенічність» світла у формуванні та трансляції сакральних шифрів модуляції простору трансцендентного виражена, по-перше, в репрезентації основних предикатів християнського віровчення, по-друге, у формуванні нумінозного континууму, в якому знаходиться особистість, по-третє, в сакралізації, легітимації та регуляції соціокультурного простору і, по-четверте, в конструюванні аскетичної свідомості та культурних еталонів.

Автентичність розкриття шифру, на думку Карла Ясперса, полягає в наступному: «Істинний крах, що розкриває буття – не в спонтанній загибелі, не у всякому самознищенні, самовідреченні, відмові та відреченні. Шифр увіковічення в крахові ясно проступає тільки тоді, коли я не бажаю краху, але ризикую його зазнати… і розкривається аж ніяк не тоді, коли я його бажаю, але коли я роблю все, щоб уникнути його дійсності» [13, 277]. У християнстві цілісність буття трансцендуючої особистості схильна до деформації з боку темряви (диявола, інфернальних сил) як опозиції світлу (Богу, божественному). Прийняття ймовірності домінування сили антагоністичної божественній як виклику, вводить в сферу трансцендентного modus procedendi, що ідентифікується як акт добровільної згоди «Я онтологічного» на потенційну вірогідність краху «Я духовного». Аскетизм як антропологія протистояння та прагнення репрезентує шифр в амплітуді духовного падіння в краху, темряві та увіковічення у відродженні та сходженні до святості, світлі. Союз і опозиція шифрів у бутті трансцендентного краху / світла / темряви відображені у фазах активності протиставлення, антиномії, паралельності, синтезу, нашаруванні.

Перспектива краху, перед якою опиняється людина, розкриває антитетику сприйняття та можливого комбінування, окреслених в тезах та антитезах наступної побудови:

- відкритість / закритість;
- прийняття / неприйняття;
- дія / протидія;
- цілісність / розпад.

Наведений квартет поєднань є умовою для реалізації краху, оскільки, як підкреслював К. Ясперс, «єдиний лише цей справжній крах, якому я беззастережно відкритий, знаючи про нього та приймаючи його на себе, може стати здійсненним шифром буття… чи приховую я від себе самого дійсність під покровами або ж без будь-якої дійсності прямую до загибелі…» [13, 279].

Втілення краху у фронтальних межах «всередині себе» (гріховності як внутрішньої темряви) співіснує з крахом «навколо себе» (темряви як втілення інфернальних сил). На стику двох окреслених траєкторій існування виникає проблема досвіду особистості у двох можливих перспективах – реалізації та не реалізації краху. У першому випадку сприйняття краху як загрози слугує імпульсом для ескалації активності суб'єкта: «Усвідомлення краху не спонукає до необхідності пасивної мізерності, але виявляє можливість справжньої активності: Те, що гине, повинно перш бути (Was untergeht, muß gewesen sein)» [13, 279]. Темрява як шифр в духовному досвіді сприйняття краху не тільки має з ним смислову рівність, але й є ініціатором динамічності трансцендування.

У реалії «нездійснення» смислові маркери виражені у двох аспектах: а) вторинності необхідності існування для екзистенції; б) безумовності ролі комунікації. Для екзистенції комунікація забезпечує самореалізацію та синтез з трансценденцією. Конструктивні зміни особистості, пов'язані з оволодінням екзистенціального сенсу життя, на думку К. Ясперса, мають лінійний, прямий зв'язок з комунікацією. Позбавляючи особистість від метафізичної самотності, почуття «занедбанос-

ті» та аномальних переживань часу, вона дарує їй досвід співучасті у бутті Цілого разом з переживанням осмисленої, надчасової єдності «цілокупного часу», в якому дана вся історія людства та частково явлене майбутнє [4, 147]. Світло в сакральному молитовному акті як комунікації з Богом забезпечує не тільки співучасть за допомогою сяяння праведника, але також зворотну інтенцію, репрезентовану в світлі під час явлення янголів, святих, апостолів, Богородиці, Бога.

К. Ясперс виокремив дві форми етосу, які отримали своє вираження в етиці безумовності свободи. Перша характеризується константністю відносності сприйняття та відсутністю чуттєвості до краху, друга, навпаки, «сенсетивна» до шифру краху та припускає тотальність ймовірності. Безумовність екзистенції в бажанні неможливого. Ясперс акцентує увагу на наступному принципі буття: «Чим рішучіше вона слідує та виключає будь-яке пристосування, тим сильніше вона хоче зруйнувати конечність. Її найвища міра вже не знає ніякої міри. Тому вона має зазнати крах» [13, 284-285]. У християнській ідеї отримання вічного життя дієвою є етика безумовності свободи, що постулює крах гріховності (темряви) особистості, подолання конечності шляхом устремління до світла, святість та обожнення. Апатичність рефлексій та дій по відношенню до тривалості, нехтування ймовірністю вічності в Богові (божественному світлі) ототожнюється з інфернальністю: «Вічність не бажають мислити серйозно, її бояться, і страх знаходить сотні вивертів. Це і є демонічне» [12, 55].

Висновки. Світло і темрява в універсумі сакрального кодування трансцендентного простору осмислюються в трьох фазах взаємодії з шифром краху – співіснування, синтез, злиття. Розстановка пріоритетних онтологічних векторів спрямування трансцендуючої особистості (аскеза, мучеництво) у співвіднесенні зі смисловими модифікаціями шифрів світла, темряви, краху дають можливість усвідомити механізм формування релігійної культури в цілому. Використання методологічного інструментарію культурології дозволило осмислити значення смислосимволічного потенціалу світла і темряви у формуванні особливого типу свідомості трансцендуючої особистості в антропологічній парадигмальній проекції «буття в краху» К. Ясперса. Співставлення шифрів трансцендентного – онтології в світлі, в темряві, в краху слугує підґрунтям для розкриття механізмів конструювання культурних еталонів паралельно з багаторівневими аксіологічними пластами християнської традиції.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з виявленням ролі світла і темряви як формотворчих елементів в процесі персоналізації та самоідентифікації особистості в антропологічному дискурсі аскетичної культури.

Література

1. Богданова И. Н. В поисках адекватной формы знания / И. Н. Богданова // Эпистемы : материалы межвузовского семинара : альманах / под. ред. Н. В. Бряник. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1998. – С. 40–45.

2. Біблія, або книги Святого письма Старого та Нового заповіту. – Б. в. : Об’єднання біблійних товариств, 1990. – 1233 с.

3. Ван Рин А. Послания Иоанна. Комментарии. Христос как Утренняя Звезда и Солнце Правды / А. Ван Рин, Э. Деннетт. – Ровно : ХМ "Живое слово", 2012. – 224 с.

4. Водолагин А. В. Психопатология и метафизика воли (к 125-летию Карла Ясперса) / А. В. Водолагин // Вопросы философии, 2008. – № 5. – С. 140–148.

5. Горський В. С. Образ Христа в українській культурі / В. С. Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок. – К. : Вид. дім "КМ Академія", 2001. – 200 с.

6. Дьяченко Г. М. Уроки и примеры христианской веры. Систематический сборник избранных святоотеческих изречений, кратких церковно-исторических повествований и рассказов из жития святых и других статей духовного содержания, расположенных по плану первой части "Пространного христианского катехизиса" наглядно и подробно изъясняющих содержание ее / Г. М. Дьяченко. – М. : Тип. Е. Г. Потапова, 1892. – 688 с.

7. Лимонченко В. В. Опыт философской аналитики анстропологического дискурса в Православии : монография / В. В. Лимонченко. – Дрогобич : Изд. отд. Дрогобицкого гос. пед. ун-та, 2014. – 482 с.

8. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика) / Г.Г. Майоров. – М.: Мысль, 1979. – 431 с.

9. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье. – М. : Искусство, 1992. – 143 с.

10. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – СПб. : Изд. С-Петербург. ун-та, 2008. – 269 с.

11. Палама Григорий, святитель. Беседы (Омилии). В 3 ч. Ч. 2. / Григорий Палама. – М. : Паломник, 1993. – 254 с.

12. Ясперс К. Реферат по Киркегору / К. Ясперс // Топос, 2002. – № 7. – С. 41–56.

13. Ясперс К. Философия : Метафизика. в 3 кн. Кн. 3. / К. Ясперс // пер. А. К. Судакова. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 296 с.

References

1. Bogdanova, I. N. (1998). In search of adequate forms of knowledge. Epistemy, 40–45 [in Russian].

2. The Bible, or the books of the Holy Scriptures of the old and New Testament (1990). Kyiv: N.p. [in Ukrainian].

3. Van Rin, A. (2012). The Epistles of John. Comments. Christ as the Morning Star and the Sun of Righteousness. Rovno: KhM "Zhivoye slovo" [in Ukrainian].

4. Vodolagin, A. V. (2008). Psychopathology and Metaphysics of Will (dedicated to the 125th anniversary of Karl Jaspers). Voprosy filosofii, 5, 140–148 [in Russian].

5. Horskyi, V. S. (2001). The image of Christ in Ukrainian culture. Kyiv: Vyd. dim "KM Akademiia" [in Ukrainian].

6. Diachenko, G. M. (1892). Lessons and examples of Christian faith. Systematic collection of selected patristic aphorisms, brief church and historical narratives and stories from lives of saints and from other spiritual articles, located by the plan of the first part of the “Space of the Christian Catechesis” clearly and thoroughly explaining its content. Moscow: Tip. E. G. Potapova [in Russian].

7. Limonchenko, V. V. (2014). Experience of anthropologic discourse philosophic analytics in Orthodoxy: monograph. — Drogobich: Izd. otd. Drogobitskogo gos. ped. un-ta [in Ukrainian].

8. Mayorov, G. G. (1979). Development of Medieval Philosophy (Latin patristics). Moscow: Mysl [in Russian].

9. Munye, E. (1992). Personalism. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Otto, R. (2008). Sacred. On the irrationality in the idea of the divine and its relation to the rational. Sankt-Peterburg: Izd. S-Peterburg. un-ta [in Russian].

11. Palama, Grigoriy (1993). Commentaries (Homilies): in 3 parts. Part 3. Moscow: Palomnik [in Russian].

12. Yaspers, K. (2002). Research paper on Kierkegaard. Topos, 7, 41–56 [in Russian].

13. Yaspers, K. (2012). Philosophy: in 3 vol. Vol 3. Metaphysics. Moscow: "Kanon+" ROOI "Reabilitatsiya" [in Russian].

РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 159.99.78.07

Побережная Галина Ионовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии
и информационных коммуникаций
Национальной академии руководящих кадров
культуры и искусств
pogiav10@gmail.com

ПАРАДИГМАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПСИХОАНАЛИЗА И АРТ-ТЕРАПИИ: проблема качественной классификации психотипов (окончание)[1]

Цель работы. Статья обосновывает классификацию психотипов, стоящую на универсальных онтологических основаниях, и демонстрирует возможность сканирования через нее уникальных психических характеристик индивидуума. Это открывает поле для актуального взаимодействия психоаналитических и арт-терапевтических практик. **Методология исследования** заключается в использовании методов классификации и типологического анализа, а также интегрального и символико-числового подходов**.** Их применение позволит раскрыть недостатки существующих количественных классификаций психотипов и предложить им в противовес универсальную, качественную. **Научная новизна** работы состоит в презентации принципиального нового метода классификации психотипов. Он апеллирует к конгломерату объективных психических модусов, образующих определенный психотип (всего их системно представлено 16). Также впервые дано логическое обоснование отбора психических функций, учитываемых в предложенной качественной классификации. В результате каждый человек предстает как носитель исключительно индивидуального набора конкретных психических качеств, уникального их «букета», который можно «сплести» из объективных данных, а не рефлексий психоаналитика. **Выводы.** Лишь используя качественную классификацию психотипов, психо- и арт-терапевтические практики обретут прочное парадигмальное основание, объединяющее в гармоничную целостность их актуальные онтологические аспекты, а также позволит радикально ускорить психодиагностический процесс. Вместе с тем, это откроет для научно-теоретической перспективы еще один канал осознания сущности человека как космического феномена.

Ключевые слова: психоанализ, арт-терапия, классификация психотипов.

Побережна Галина Іонівна, *доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Парадигмальні аспекти взаємодії психоанализу й арт-терапії: проблема якісної класифікації психотипів (закінчення)

[1] Початок в журналі «Актуальні проблеми..» № 36, С.149-160.

© Побережна Г.І., 2017

Мета роботи. Стаття обгрунтовує класифікацію психотипів, що базується на універсальних онтологічних засадах, й демонструє можливість сканування унікальних психічних характеристик індивідума. Це відкриває поле для актуальної взаємодії психоаналітичних і арт-терапевтичних практик. Методологія дослідження полягає в застосуванні методів класифікації та типологічного аналізу, а також інтегрального й символіко-числового підходів**.** Їхнє застосування дає змогу розкрити недоліки існуючих кількісних класифікацій психотипів та запропонувати їм на противагу універсальну, якісну. Наукова новизна роботи полягає у презентації принципово нового методу класифікації психотипів. Він апелює до конгломерату об'єктивних психічних модусів, що утворюють певний психотип (усього їх системно представлено 16). Також вперше надано логічне обґрунтування відбору психічних функцій, які враховуються в запропонованій якісній класифікації. У результаті кожна людина постає як носій виключно індивідуального набору конкретних психічних якостей, унікального їхнього «букету», котрий можна «сплести» з об'єктивних даних, а не рефлексій психоаналітика. **Висновки.** Лише використовуючи якісну класифікацію психотипів, психо- й арт-терапевтичні практики набудуть міцне парадигмальне підґрунтя, що поєднає у гармонійну цілісність їхні актуальні онтологічні аспекти, а також дасть змогу радикально пришвидшити психодіагностичний процес. Разом з тим, це відкриє для науково-теоретичної перспективи ще один канал усвідомлення сутності людини як космічного феномена.

Ключові слова: психоаналіз, арт-терапія, класифікація психотипів.

Poserezhna Galina, *Doctor of Arts, Professor, Professor of Cultural Science and Information Communications Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Paradigmal aspects of psychoanalysis and art-therapy interaction: the problem of qualitative classification of psychological type (the ending)

Purpose of Article. The article substantiates the psychological type classification based on universal ontological grounds, and demonstrates an ability to scan psychic characteristics of an individual. Thus, the mentioned idea provides an effective interaction of practices based on the psychoanalysis and art therapy. The certain claim opens the space for the actual interaction of psychoanalytic and art-therapy practices. **Methodology.** The methodology of the study applies methods of classification and typological analysis as well as integral and symbolic-numeric approaches. Their application allows to reveal the disadvantages of the existing quantitative classifications of psychological types and to offer the universal and qualitative ones instead. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is presented through the fundamentally new method of psychological types classification practice. The approach appeals to the conglomeration of objective psychic modes that form a certain psychological type (altogether there are 16 of them, which are systemically represented). In addition, the logical justification for the selection of mental functions, which are taken into account in the proposed qualitative classification, is provided for the first time. As a result, each person appears as a carrier of an exclusively individual set of specific mental qualities, unique as to their "bouquet," which can be "woven" from objective data, rather than reflections of a psychoanalyst. **Conclusions**. Only by using a qualitative classification of psychological types, psycho- and art therapy-related practices will develop a strong paradigmatic basis, thus, combining their actual ontological aspects in harmonious coherence, and allowing to accelerate the psychodiagnostic process radically. At the same time, from the scientific and theoretical perspective, the developed method will open new channel of the essence of man as a cosmic phenomenon realization.

Key words: psychoanalysis, art therapy, personality type classification.

Г. Юнг для своей типологии использовал категорию «психическая функция». Им были отобраны четыре основных: мышление, чувство, ощущение, интуиция. Доминирование одной из них и стало основанием для его классификации. Но выбор названных четырех функций был сугубо эмпириче-

ским, т.е. он не имел четкого теоретического обоснования. И это позволяет нам продолжить размышления в этом направлении.

Действительно, привлечение к дальнейшей психологической дифференциации психических функций совершенно необходимо, ибо в существующих характеристиках 4-х основных типов они явно смешаны. Попробуем представить свою систему психодиагностики, исходя не только из эмпирики, но и из *логического* обоснования отбора психических функций, учитываемых в нашей классификации.

Принцип 4-х необходимых оснований, как мы уже видели, всегда образуется из последовательного развертывания бинарности. Какая же бинарность лежит в основании психического статуса человека? Она определяется сам*о*й функциональной структурой его мозга, дающей разделение на *сознание* и *подсознание*.

Подключаем факт функциональной асимметрии – и получаем следующие элементы, исходя из корреляции с доминантой указанной бинарной оппозиции: при акцентуации сознания производным элементом выступает *мышление*, при акцентуации подсознания – *чувство*.

Следующий функциональный модуль возникает как результат своеобразной экстериоризации качеств, обнаруженных на предыдущей стадии. Первым явлением в этом ряду становится *активность* (экстраверсия), включаемая чувственно-мыслительной сферой человеческой психики. Последняя стимулирует ее энергетические выбросы вовне в виде действий, поступков. В самом обобщенном плане это энергетический потенциал человека, задающий ту или иную скорость его нервно-мышечных реакций.

Последующие две функции выстраивают дальнейшую логическую цепочку во внешне-социальном проявлении личности, будучи связаны с ее экспансией и кристаллизацией, «торможением». Иными словами, так специфически проявляют себя две фазы универсального явления пульсации – расширение и сжатие[2]: *моральные принципы*, позволяющие личности расширять границы своего жизнепроявления без ущерба для других, и *воля сдерживания* (принцип самоорганизации, долженствования), проявляющаяся как «внутренние тормоза» – начало, сдерживающее реализационные импульсы.

Представим все вышесказанное в виде схемы:

[2] И. Г. Юнг упоминает в связи с этим две фазы сердечного ритма – систолу и диастолу.

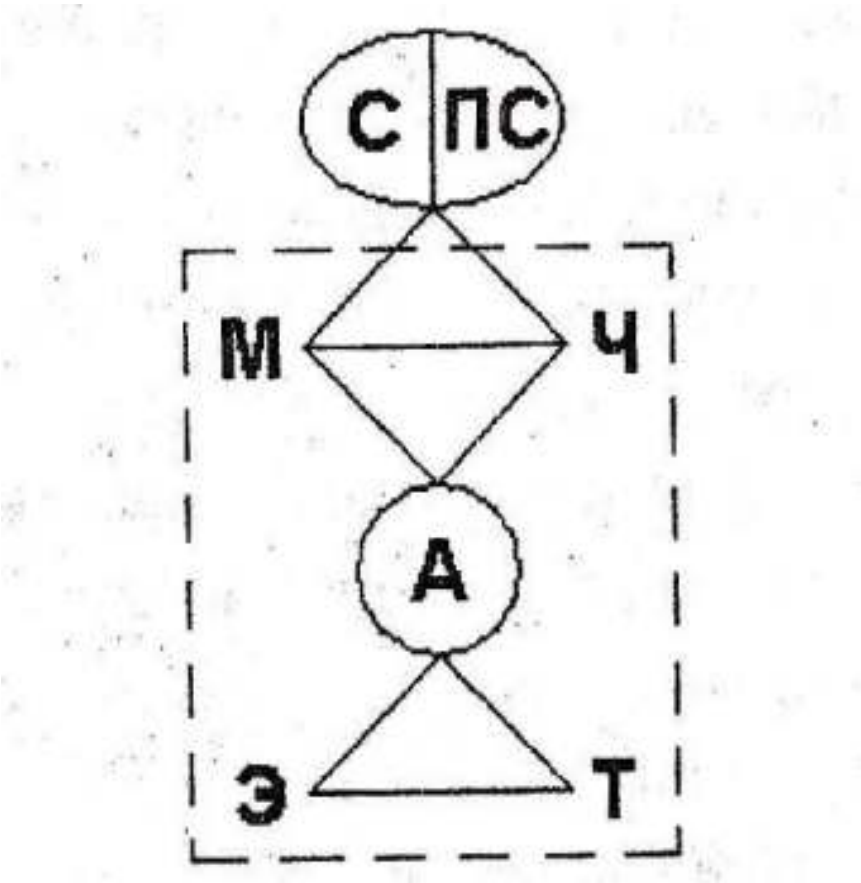


Рис. 14
(**С** – сознание, **ПС** – подсознание, **М** – мышление, **Ч** – чувство,
А – активность, **Э** – экспансия, **Т** – торможение)

Семь психических функций следует считать оптимальным минимумом, характеризующим личность. Семиричность, как известно, представляет собой некий предельный барьер человеческого восприятия, внутри которого элементы не дублируются и не смешиваются, в результате чего способны «считываться» памятью. Эти 7 психических функций: сознание – подсознание – мышление – чувство (базовое основание) – активность (экстраверсия) – моральность (экспансия) – воля (торможение, кристаллизация), – способны быть по-разному выраженными в каждом из 12 психотипов. Иными словами, каждая из психических функций может иметь по 12 вариантов своего проявления.

Например, активность человека может обнаруживать себя как холерическая, то есть максимально интенсивная, «большая». Но при этом три разные стадии проявления «холеризма» дадут соответственно свои нюансы: активность импульсно-тактическая, активность стабильная и активность стратегическая, нестабильная. Аналогичная дифференциация имеет место по остальным типам и функциям. За этим – перспектива практически неисчислимого количества психических типов, выход на уровень единичного.

Именно последнее и интересует нас в наивысшей степени. И именно это интересует арт-терапевта-практика! Ведь каждый человек предстает как носи-

тель сугубо индивидуального набора конкретных качеств, уникального их «букета», который можно «сплести» из объективных данных[3].

Показательно, что Лев Толстой, излагая свой взгляд на психотипологию, ограничиваясь, по сути, четырьмя типами (4 варианта комбинации качеств), апеллирует к отдельному индивидууму:

«Лев Николаевич говорил, что считает две господствующие способности в человеке: ум и чувство. Ум может б[ыть] двоякий: или способный усваивать чужие мысли, или вырабатывать свои. Так же и чувство: или человек может входить в чувства других людей, быть, напр., чутким ко всякой несправедливости, какую он мог бы нанести постороннему человеку, или же интересоваться только своими собственными чувствами. Идеальный человек тот, который вырабатывает свои мысли, живет своим умом, а чувства которого принадлежат к первой категории. У большинства людей эти свойства между собой перемешаны» [1, 244].

Можно создать качественную классификацию психотипов, вывести их дифференцированные типологические отличия и на совсем ином основании, которое резонирует с юнговским подходом. Психоаналитик писал о 4-х основных и второстепенных психических функциях. В нашей системе сохраняется такой подход, но содержательное наполнение его меняется, проистекая из универсалий – 4-х первоэлементов, «стихий». «Второстепенной функцией» здесь может выступать следующая после доминирующей стихия.

Какие здесь возможны варианты? Действительно, в подавляющем большинстве случаев мы сталкиваемся на практике с преобладающей выраженностью двух модусов-стихий. Значительно реже встречается паритетная выраженность трех стихий при дефиците четвертой. На этом основании четко различаются *10 психологических типов.* В их определении используем образно-метафорический фактор, позволяющий сделать характеристики более выпуклыми.

1. Огонь + Воздух: *Воздушный шарик* (горячий воздух).

Повышенная активность – деловая и интеллектуальная, но слабая результативность. В юности человек подает много надежд, но к старости может остаться у «разбитого корыта».

2. Огонь + Земля: *Лава* (выжженная земля).

Результативная активность. Человек способен смести все препятствия на пути к цели, но при этом «наступить» на чью-то душу.

3. Огонь +Вода: *Кипяток* (кипящая вода).

Эмоциональная взрывчатость (активность проявляется в эмоциональной сфере). Неуправляемость подсознательных реакций, эмоциональная неуравновешенность. «Художественный тип».

4. Воздух + Земля: *Пыль* (взрыхленная почва).

«Рациональный тип» – практичный и результативный. Предельно «правильный» человек, отлично вписывающийся в физическую и социальную реальность.

[3] Уникальность индивидуальных качеств обеспечена уникальностью пространственно-временных параметров рождения каждого человека.

5. Воздух + Вода: *Туман* (влажный воздух).

«Психолог» – способен осмысливать и вербализировать эмоциональные процессы, чувствующий чужую душу. Человек с высоким уровнем эмпатии.

6. Земля + Вода: *Глина* (мокрая, мягкая земля).

Интроверт, не выказывающий миру свои переживания. Впечатления глубоко впечатываются в его душу, оставляя там глубокий след. Человек с богатым внутренним миром.

Это шесть основных типов.

Остальные *четыре типа*, определяемые дефицитным модусом, различаются не по тем качествам, которые в них есть (их смешение трудно диагностируемо на практике), а по тому, чего в них *нет*, то есть некоей характерной чертой, прямо выводимой из «дефицита»:

7. Дефицит Огня: *Соня* (нехватка энергии).

Вялый, пассивный, «нетемпераментный» человек, «без изюминки».

8. Дефицит Воздуха: *Молчун* (нехватка информации).

Некоммуникабельный, замкнутый человек, испытывающий трудности в общении.

9. Дефицит Земли: *Лопух, Лох* (нехватка структурированности).

Непрактичный человек.

10. Дефицит Воды: *Сухарь* (нехватка эмоционального самовыражения).

Сдержанный, серьезный человек.

Каждого индивидуума можно отнести к одному из этих 10 типов. Количество их, как видим, не случайно и не удивительно, что оно аналогично известной классификации Г. Айзенка. Есть, однако, возможность расширить и насытить характерными «обертонами» и 10-ричную типологию, доведя ее до 16-ричной.

Каким образом? Путем дифференциации 6 основных типов: каждый из них в зависимости от доминирующей стихии может быть представлен двумя вариантами.

Для их более четкого различения осуществим экстраполяцию «стихий» на «темпераменты»:

Холерик (Х) – Огонь.

Сангвиник (С) – Воздух.

Флегматик (Ф) – Земля.

Меланхолик (М) – Вода.

Теперь используем их формульно. Например, *Х+Ф (Лава)* может отличаться большей или меньшей поведенческой активностью в зависимости от преобладания в его личности холерического или флегматического начала; *С+М (Туман)* может больше склоняться к рациональному или эмоциональному проявлению. Аналогично – остальные типы. В итоге мы получим не 10, а 16 разновидностей, что дает перекличку с классификацией, предложенной соционикой. Показательно, что ее создатели используют символические персонифицированные названия типов, свидетельствующие о потребности в интеграционных, комплексных характеристиках, учитывающих набор тех или иных психических модусов в типе.

Чем же конкретно задаются качественные параметры типа – зависит от уникального в каждом случае «букета» психологических функций: какие из них причастны к фундаментальным характеристикам, какие – к второстепенным. Диагностика типов – это проблема методическая, которую оставим пока за пределами настоящей статьи (практически же она нами давно используется).

Вывод. Лишь используя качественную классификацию психотипов, арт-терапия способна обрести новую парадигму, которая объединит в гармоничной целостности все её возможные онтологические аспекты. Актуализируется необходимость теоретического обоснования *расширенного подхода к арт-терапии,* раскрытия ее уникальных психокоррекционных возможностей с помощью апелляции к универсальным основам бытия, равно как и к открытиям современной науки в сфере «человековедения». Что касается научно-теоретической перспективы, такое концептуальное расширение – еще один, новейший канал осознания сущности человека как космического феномена.

Литература

1. Танеев С. Дневники. Кн. 2: 1899 – 1902 гг. – М.: Музыка, 1982.
2. Хамитов Н. Тайна мужского и женского. Исцеляющие афоризмы. – К.: Либідь, 2002.

References

1. Taneyev S. (1982). Blogs. Lib. 2: 1899 – 1902rr. Moscow, USSR:Muzika. [in Russian]
2. Khamitov N. (2002). Mystery of the male and female. Healing aphorisms. Kyiv, Ucraina: Lybed. [in Russian].

УДК 792.82(477)“195/199”

Горбатова Надія Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри сучасної та бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
gorbatova@ukr.net

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ (1945–1975 рр.)

Мета дослідження. Розглянути та проаналізувати особливості вищої хореографічної освіти в Україні (1945–1975-х рр.) в контексті поліпшення фахової підготовки викладацького складу технікумів та училищ з підготовки культурно-освітніх працівників, а також дослідити проблеми становлення і розвитку самодіяльного хореографічного мистецтва як важливого компоненту хореографічної освіти. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** полягає в ком-

© Горбатова Н.О., 2017

плексному дослідженні стану вищої хореографічної освіти в Україні в контексті реорганізації навчального процесу періоду 1945–1975 рр. та аналізі особливостей організації та роботи самодіяльних хореографічних гуртків у системі позашкільної освіти та дозвіллєвої діяльності. **Висновки.** Основні теоретичні засади самодіяльної хореографічної освіти в Україні 1945–1975 рр. розробляли структурні підрозділи Міністерства культури УРСР, Центрального Будинку народної творчості УРСР та керівники гуртків і ансамблів, які переймали досвід провідних викладачів хореографічного мистецтва, підвищуючи власний фаховий рівень та формуючи принципи і методи хореографічної педагогіки.

Ключові слова: вища хореографічна освіта, самодіяльні хореографічні гуртки, підвищення фахового рівня, методика викладання, наукові програми.

Горбатова Надежда Александровна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры современной бальной хореографи Киевского национального университета культуры и искусств*

Хореографическое образование в Украине (1945-1975 гг.)

Цель исследования. Рассмотреть и проанализировать особенности высшего хореографического образования в Украине (1945–1975-х гг.) в контексте улучшения профессиональной подготовки преподавательского состава техникумов и училищ по подготовке культурно-просветительных работников, а также исследовать проблемы становления и развития самодеятельного хореографического искусства как важного компонента хореографического образования. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в комплексном исследовании состояния высшего хореографического образования в Украине в контексте реорганизации учебного процесса периода 1945–1975 гг. и анализе особенностей организации и работы самодеятельных хореографических кружков в системе внешкольного образования и досуговой деятельности. **Выводы.** Основные теоретические основы самодеятельного хореографического образования в Украине 1945–1975 гг. разрабатывались структурными подразделениями Министерства культуры УССР, Центрального Дома народного творчества УССР и руководителями кружков и ансамблей, которые перенимали опыт ведущих преподавателей хореографического искусства, повышая собственный профессиональный уровень и формируя принципы и методы хореографической педагогики.

Ключевые слова: высшее хореографическое образование, самодеятельные хореографические кружки, повышение профессионального уровня, методика преподавания, научные программы.

Gorbatova Nadiya, *candidate of historical Sciences, associate Professor of modern ballroom choreographed Kyiv National University of Culture and Arts*

Choreographic education in Ukraine (1945–1975)

Purpose of Article. To review and analyse the features of higher choreographic education in Ukraine (1945–1975) in the context of improving the professional practice of the teaching staff of vocational schools and training schools for the training of cultural workers, as well as to explore the problems of the formation and development of the Amateur choreographic art as an important component of choreographic education. **Methodology.** The methodology of the certain research is the organic combination of the basic principles of research: objectivity, historicism, systematic, integrated approach, development and pluralism, and to achieve the objectives of the study the following methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical. **Scientific Novelty.** Scientific novelty of the work consists in a comprehensive study of the state Supreme choreographic education in Ukraine in the context of reorganization of the educational process of the period 1945–1975 and analysis of the organization

and operation of Amateur dance groups in the system of extracurricular education and leisure activities. **Conclusions.** The basic theoretical foundations of Amateur choreographic education in Ukraine 1945–1975 were developed the structural units of the Ministry of culture of the USSR, Central House of folk art of the USSR and the leaders of the groups and musicians who adopted the experience of leading teachers of choreographic art, enhancing their own professional level and shaping the principles and methods of dance pedagogy.

Key words: higher dance education, folk dance clubs, professional development, teaching methods, academic programs.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі хореографічна освіта в Україні набуває професійного розвитку, про що свідчить діяльність вищих та середніх навчальних закладів культури і мистецтв та самодіяльних танцювальних гуртків і ансамблів, які лишаються важливим компонентом в системі мистецької освіти, популяризуючи хореографію як вид мистецтва, що сприяє фізичному та духовному формуванню особистості. Головною тенденцією на сьогодні стає підготовка висококваліфікованих викладачів хореографії, тому актуальною темою для наукового дослідження є історія та тенденції розвитку хореографічної освіти в Україні другої половини ХХ ст.

Метою статті є дослідження стану вищої хореографічної освіти в Україні періоду 1945–1975 рр. та аналіз особливостей організації та роботи самодіяльних хореографічних гуртків в системі позашкільної освіти та дозвіллєвої діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми становлення хореографічної освіти в Україні висвітлено в багатьох мистецтвознавчих працях та наукових розвідках (В. Бєляєва, Т. Благової, П. Білаша, Г. Боримської, А. Гуменюка, К. Василенка, В. Уральської, В. Шеремета та ін.), проте особливості розвитку вищої хореографічної освіти в Україні 1945–1975-х рр. в контексті реорганізації навчального процесу задля поліпшення фахової підготовки викладацького складу технікумів та училищ з підготовки культурно-освітніх працівників, а також становлення і розвитку самодіяльного хореографічного мистецтва як важливого компоненту хореографічної освіти не було висвітлено в комплексному дослідженні, що зумовлює актуальність обраної теми.

Виклад основного матеріалу. По закінченню Другої світової війни з початком відбудови перед партійним керівництвом Радянського Союзу окрім економічних завдань постала ідеологічна проблема, що великою мірою пояснювалося побоюваннями щодо впливу західного способу життя, якого зазнали понад 70 млн громадян, які опинилися на окупованих німецько-фашистськими військами територіях.

На нараді з питань пропаганди при ЦК КП(б)У, що відбулася 24–26 червня 1946 р. постало питання про ідеологічне спрямування культури і мистецтва, а відтак прийнято рішення про посилення контролю за роботою творчих спілок та мистецьких організацій. З позиції культурної відбудови держави повоєнного періоду пріоритетним стає розвиток художньої самодіяльності загалом і хореографічної зокрема. Оскільки справу соціалістично-правильного естетичного та ідеологічно вірного виховання громадян партійне керівництво доручило культурно-освітнім та мистецьким установам, найголовнішими питаннями стали підготовка висококв-

валіфікованих працівників хореографічної галузі, розробка методичних та навчальних про грам, репертуарних рекомендацій, підвищення кваліфікації викладачів-хореографів та популяризація хореографічного мистецтва.

1944 р. після реевакуації відновило діяльність Київське державне хореографічне училище спочатку як хореографічне відділення Київської середньої спеціальної школи імені М.В. Лисенка (художній керівник Г. Березова), а з лютого 1945 р. як самостійний навчальний заклад – Київська хореографічна школа-десятирічка, на базі якої, згідно з розпорядженням Ради міністрів СРСР від 17 червня 1949 р., було відновлено як самостійний середній спеціальний навчальний заклад для підготовки артистів класичного балету. 1951 р. відбувся перший випуск дипломованих спеціалістів училища – 10 осіб.

Період повоєнної відбудови в Україні позначився відчутним збільшенням кількості культурно-освітніх закладів, професійних та аматорських, зокрема закладів хореографічної художньої самодіяльності. Варто зазначити, що хореографічна художня самодіяльність для дітей, підлітків та дорослих, розвиток якої в системі позашкільної освіти та дозвіллєвої діяльності кінця 1940–1950-х рр. не розглядалася в контексті фізичної підготовки, як, наприклад, протягом 1910–1920-х рр., коли вона переважно була представлена заняттями з акробатики, гімнастики та ритмопластики [1, 184–185] і не відносилася до основних напрямів мистецької діяльності, зазнала відчутних змін. Передусім вони позначилися на естетизації хореографічної самодіяльності – класичний і народний танець заміняє фізкультурний, до викладання запрошуються хореографи-практики [2, 99–100], а також розробляється спеціалізоване навчально-методичне забезпечення для хореографічної позашкільної освіти та дозвіллєвої діяльності.

Так, наприклад, відповідно до щорічного звіту про роботу Управління художньою самодіяльністю комітету та Центрального Будинку народної творчості за 1948–1949 рр., якщо в жовтні 1945 р. в Україні діяло 1 287 хореографічних гуртків, то вже за кілька місяців, у січні 1948 р. – 2 457, а лише за рік, у 1949 р. їхня кількість збільшилася на третину і становила 3 027. Відтак, учнями хореографічних гуртків було понад 33354 особи [3, арк. 7]. Щодо жанрової приналежності, то серед аматорських ансамблів і гуртків переважали колективи народного танцю.

Заняття будувалися на оволодінні певним комплексом навчально-тренувальних вправ класичного екзерсису, вивченні основних позицій ніг, рук та постановки корпуса і народно-сценічного тренажу (створеного на основі класичного екзерсису, проте спеціально розробленого для розвитку якостей необхідних при виконанні народних танців), танцювальних рухів, їхніх комбінацій, а також постановці хореографічних етюдів, направлених на розвиток та вдосконалення техніки та сценічної майстерності та повноцінних композицій, поставлених викладачами гуртків з вивчених учнями танцювально-пластичних елементів.

Проте, викладання в самодіяльних хореографічних гуртках у переважній більшості не мало єдиної структури і проводилося за різними методами, що залежало насамперед від професійного рівня керівника.

Варто зазначити, що характерна для багатьох галузей культури і мистецтва періоду повоєнного десятиліття проблема – відсутність професійних кадрів, неабияк позначилася на хореографічній освіті. Т. Благова в статті "Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини XX ст.", аналізуючи роботу самодіяльних гуртків наводить цифри: 65 % керівників гуртків мали нижчу освіту, 25 % загальну середню освіту і лише 10 % спеціальну середню освіту (дані станом на 1946 р.) [4, 44]. Цілком зрозуміло, що дана проблема лише породжувала нові – низький професійний рівень танцювальних гуртків та хореографічних колективів. До того ж далася в знаки і відсутність відповідного репертуарного матеріалу. Варто зазначити, що деякі самодіяльні танцювальні гуртки пропагували у своєму репертуарі саме бальну хореографію (західноєвропейські танці), що, звичайно, не підтримувалося вищим культурним керівництвом, відповідно до ідеологічної ситуації в країні [5, арк. 12].

У сфері хореографічного мистецтва постало нагальне питання створення умов для поліпшення якості рівня професійної освіти. Наприкінці 1940-х рр. професійна підготовка кадрів культурно-освітньої галузі, зокрема й керівників хореографічних гуртків, проводилася на базі навчальних закладів у 16 технікумах освіти, що підпорядковувалися Комітету у справах мистецтв УРСР та Комітету у справах культурно-освітніх установ УРСР, а також за рахунок курсів підвищення кваліфікації, різноманітних семінарів (протягом 1948 р. на території УРСР було проведено 492 семінари для викладачів танцювальних гуртків) [6, 122] та консультацій з підготовки та перепідготовки фахівців хореографічних закладів різних рівнів. Діючий при Центральному Будинку народної творчості УРСР методичний кабінет хореографічного відділу займався розробками репертуару (згідно з ідеологічними засадами радянського суспільства, в ньому превалювали танцювальні твори, які оспівували трудові звершення та акцентували увагу на злободенних темах), навчальних програм для керівників хореографічних гуртків (у 1946 та 1947 рр. було розроблено та запроваджено три типових програми розрахованих на 200, 150 та 80 годин) [6, 112], положень про порядок проведення оглядів і конкурсів самодіяльного хореографічного мистецтва та видавництвом репертуарних збірок і методичних посібників (за 1948 р. – 4 репертуарних та 5 методичних збірок загальним тиражем по 30 000 та 10 000 прим.).

Т. Благова, наводячи навчальний план 15-денного Республіканського семінару, проведеного Центральним Будинком народної творчості УРСР у 1949 р. (слухання з методики хореографічної діяльності, народної творчості, громадсько-політичних дисциплін, репертуарних нововведень, обмін досвідом викладання хореографічного мистецтва та відвідування провідних гуртків), акцентує на доцільності поєднання практичної та теоретичної частини в методиці підготовки фахівців хореографічної освіти [7, 205–206].

Розвиток і становлення хореографічної освіти в Україні у1950-ті рр. відбувалися в контексті культурно-мистецьких змін періоду хрущовської «відлиги». У відповідності до структури новоствореного, згідно указу Президії Верховної ради УРСР від 10 квітня 1953 р., Міністерства культури УРСР, опікуватися проблемами культурно-освітньої роботи, системи вищої та середньої спеціальної, а також ди-

тячої освіти в галузі мистецтва став відділ навчальних закладів, який відповідав не лише за навчально-методичну та виховну роботу республіканських навчальних закладів, розробкою планів щодо підготовки кадрів та забезпечення необхідною навчальною літературою, а й здійснював контроль за професорсько-викладацьким та керівним складом вищих та середніх спеціальних навчальних закладів [8, арк. 28].

Станом на 1955 р. на території УРСР діяло 23 середніх культурно-освітніх навчальних закладів, які випустили понад 15,5 тисяч діячів культури і мистецтв, зокрема в галузі хореографічного мистецтва.

За ініціативою Міністерства культури УРСР протягом 1954 р. у 18 містах (Києві, Дніпропетровську, Харкові, Сталіні, Львові, Одесі, Чернівцях, Херсоні, Сімферополі та ін.) розпочали роботу технікуми з підготовки культурно-освітніх працівників, станом на 1958 р. до їхнього переліку додалися заклади спеціальної освіти в Гадячах, Дубно, Каневі, Кам'янці-Подільському, Миколаєві та Снятині, а 1962 р. – в Донецьку та Житомирі. Варто зазначити, що 1961 р. вищезгадані заклади було перейменовано на культурно-освітні училища [8, арк. 28].

Відповідно до пункту 14 постанови Ради Міністрів УРСР і ЦК Компартії України від 2 жовтня 1954 р. № 1548 "Про поліпшення підготовки, розподілу та використання спеціалістів з вищою і середньою спеціальною освітою" у навчальних закладах системи Міністерства культури заплановано провести низку заходів, спрямованих на поліпшення ситуації в галузі хореографічної освіти, комплектацію викладацького складу технікумів професійними викладачами-хореографами тощо. Серед іншого було прийнято рішення про відкриття факультету з підготовки хореографів на базі Київської консерваторії, проте з архівних матеріалів дізнаємося, що протягом 1956–1960 рр. реалізувати його не вдалося [8, арк. 29].

Якщо в 1954–1955 навчальному році навчальний процес відбувався відповідно до старих навчальних планів (вивченню профільних дисциплін надавалося не більше ніж 20% годин), що великою мірою впливало на професійний рівень майбутніх хореографів, то вже з наступного навчального року Міністерством вищої освіти СРСР було запроваджено нові навчальні плани, згідно з якими кількість годин, відведена на вивчення профілюючих дисциплін (бального та народного танців) було збільшено вдвічі та впроваджено нові програми фахових дисциплін, розроблені кваліфікованим професорсько-викладацьким складом вищих навчальних закладів країни. Відтак вже з 1956–1957 навчального року хореографічна освіта у технікумах викладалася за новою програмою "Народні та бальні танці". Проте, зазначимо, що проблема підготовки кваліфікованих кадрів у галузі хореографічного мистецтва й досі лишалася невирішеною. Як відзначає В. Шеремета, посилаючись на річний звіт поданий Міністром культури УРСР К. Литвином Заступнику голови Ради Міністрів УРСР М. Гречусі (№ 1567 від 20.07.1955), станом на 1955 р. серед 552 викладачів технікумів із підготовки культурно-освітніх працівників лише 10 викладачів-хореографів мали середню освіту, а тому у планах прийому на хореографічне відділення середніх спеціальних закладів УРСР на 1956–1957 навчальний рік, А. Сокальським, начальником Управління учбових закладів Міністерства культури УРСР, передбачено лише 160 місць [9, 134].

Відсутність висококваліфікованих викладачів у галузі хореографічної освіти негативно впливало не лише на підготовку кадрів у технікумах, а й загалом на роботу діючих культурно-мистецьких закладів – театрів опери і балету, музичної комедії, які потребували професійно підготовлених балетмейстерів-постановників; закладів мистецької освіти – театральних інститутів, консерваторій, професорсько-викладацький склад яких потребував негайного поповнення викладачами хореографічних дисциплін; мистецьких професійних та аматорських колективів – ансамблі пісні й танцю, хореографічні гуртки, яким бракувало професійних керівних кадрів тощо. Варто зазначити, що на початку 1950-х рр. в Україні діяло 4 828 аматорських хореографічних гуртків та 229 самодіяльних ансамблів пісні й танцю [10, арк. 64], натомість через брак спеціалістів діяла лише одна професійна державна хореографічна школа.

Необхідним кроком у реорганізації хореографічної освіти Міністерство культури УРСР вважало зміну навчальної програми Київського державного хореографічного училища. Відтак навчання тривало 8 років (з 11-річного віку) і учні замість певних спеціальних (обов'язковими спеціальними предметами лишалися "Бальний танок", "Класичний танок", "Український танок", "Історико-побутовий танок", "Народно-сценічний танок" та ін.) та деяких загальноосвітніх дисциплін останні три роки вивчали загальноосвітні дисципліни в обсязі передбаченому для середніх спеціальних училищ, а замість атестату про закінчення середньої школи отримували диплом про середню хореографічну освіту [11, 22].

Наступним кроком, відповідно до впровадженого Міністерством культури напрямку підготовки кваліфікованих спеціалістів у галузі хореографічного мистецтва, у 1957–1958 та 1958–1959 навчальних роках Київське державне хореографічне училище здійснило експериментальні набори на спеціальність "Методист художньої самодіяльності, керівник танцювального колективу", по закінченню який, у 1961 та 1962 рр. відповідні дипломи отримали понад 60 випускників.

Політика Міністерства культури УРСР щодо спеціалізації самодіяльних танцювальних гуртків та колективів у 1945–1960 рр. була направлена на підтримку розвитку народної хореографії. Серед найвідоміших назвемо Дніпродзержинський самодіяльний ансамбль "Дніпро" (перший заслужений колектив серед самодіяльних ансамблів України, заснований 1947 р., кер. К. Василенко), заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю "Дарничанка" (1962–1970 рр., кер. К. Василенко), заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю України "Ятрань" (кер. А. Кривохижа), самодіяльний ансамбль народного танцю "Дружба" (кер. Г. Клоков), ансамбль танцю "Свалява" (кер. М. Сусліков), заслужений самодіяльний ансамбль танцю "Юність Закарпаття" (з 1961 р. кер. М. Сусліков), Народний ансамбль "Шахтарська молодість" (кер. А. Доронін) та ін.

Проте, варто зазначити, що деякі викладачі-хореографи наполягали на доцільності ознайомлення гуртківців зі зразками бальної хореографії, особливо це стосувалося танців створених на елементах класичного і народного екзерсису [12, 29]. Відтак, накладаючи табу на "танго", "румбу", "фокстрот" та ін. "ідеологічно невірні" західноєвропейські танці, Міністерство культури дозволяло вивчати такі бальні танці, як "фігурний вальс", "полонез", "мазурка", "полька", "краков'як",

“венгерка”, “падеграс”, “падекатр” і, звичайно, радянські бальні танці – “Сударушка”, “Російський ліричний”, “Дозвольте запросити”, “Ятраночка”, “Український ліричний” та ін.

Величезний вплив на розвиток бальної хореографії у системі художньої самодіяльності відіграв Міжнародний конкурс бальних танців, що відбувся у Москві влітку 1957 р. у рамках Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, на якому вперше в Радянському Союзі були представлені чотири танці європейської програми: повільний вальс, віденський вальс, швидкий та повільний фокстрот. Ця подія сприяла популяризації бального танцю та створенню нових самодіяльних колективів.

В УРСР, де станом на 1972 р. діяли 26 923 хореографічні гуртки [13, 3], з них понад 4 000 дитячих гуртків бального танцю, найвідомішими були Київський народний ансамбль бального танцю “Каштан” (кер. Б. Калініченко) та ансамбль бального танцю “Ритм” (кер. В. Корзінін), Харківський народний колектив бального танцю “Квітень” (кер. І. Назарова), Запорізький ансамбль бального танцю “Промінь” (кер. Л. Бочковик), Донецький самодіяльний гурток бального танцю “Ролл” (кер. О. Ждановський), Миколаєвський самодіяльний ансамбль бального танцю “Грація” (кер. Л. Сливняк), самодіяльні гуртки бального танцю під керівництвом В. Погорєлова, І. Масса, В. та С. Ковшових, С. Дороговцева, О. Одуда, В. Єлізарова, Н. Маршевої та ін.

Варто зазначити, що в 1970-х рр. змінюється і політика керівних органів держави щодо бальних танців. Так, наприклад, накази “Про завдання органів культури зі створення, пропагування та розповсюдження сучасних бальних танців” від 6 квітня 1970 р., “Про проведення конкурсу виконавців бальних танців” від 15 липня 1971 р., “Про участь органів і установ культури РРФСР у Всесоюзному конкурсі виконавців бальних танців” від 20 серпня 1971 р. та Положення “Про платні гуртки музичного виховання і хореографічні гуртки при початкових, восьмирічних і середніх загальноосвітніх школах Української РСР” від 3 січня 1975 р. свідчать про активізацію пропаганди масового бального танцю.

Методичному забезпеченню та підвищенню кваліфікації викладачів бальної хореографії приділялася велика увага, особливо в період підготовки до Всесоюзних та Республіканських конкурсів виконавців бальних танців. Так, наприклад, 1974 р. було видано навчальний посібник “Сучасний бальний танець” (під ред. В. Стріганова та В. Уральської), у Києві – збірку бальних танців “Ритми”; у Москві відкривається Заочний народний університет мистецтв, де займаються проблематикою бального танцю, популяризуючи нові, створені на основі національних культур народів СРСР танці, наприклад: “Сударушка”, “Калинка”, “Повільний російський”, “Туяна”, “Полька-янка”, “Дагестаночка”, “Картулі”, “Ятраночка”, “Бійчаночка”, “Андижанська полька”, “Український бальний”, “Коряцький бальний”; провідні хореографи – Л. Богаткова, Л. Школьніков, Л. Степанова, Шаригін та ін., під егідою методичного кабінету Міністерства культури СРСР та Центрального будинку народної творчості здійснювали записи бальних танців, які сприяли роботі керівників танцювальних колективів при підборі репертуару та підготовці до конкурсів; за під-

тримки Республіканського будинку художньої самодіяльності профспілок в багатьох областях УРСР відбулися семінари для керівників ансамблів бальних танців.

Варто зазначити, що у програму конкурсів виконавців бальних танців, окрім радянських бальних танців входили й танці з європейської та латиноамериканської програм, такі як: "Повільний вальс", "Віденський вальс", "Повільний фокстрот", "Швидкий фокстрот", "Танго", "Самба", "Пасадобль", "Ча-ча-ча".

Наукова новизна статті полягає в комплексному дослідженні стану вищої хореографічної освіти в Україні в контексті реорганізації навчального процесу періоду 1945–1975 рр. та аналізі особливостей організації та роботи самодіяльних хореографічних гуртків в системі позашкільної освіти та дозвіллєвої діяльності.

Висновки**.** Отже, пріоритетним питанням поставленим перед Міністерством культури УРСР протягом 1945–1975 рр. стало питання підготовки професійних викладачів хореографічного мистецтва, методистів художньої самодіяльності, керівників танцювальних колективів та підвищення фахового рівня викладацького складу технікумів з підготовки культурно-освітніх працівників.

Основні теоретичні засади самодіяльної хореографічної освіти в Україні протягом 1945–1975 років розроблялися структурними підрозділами Міністерства культури УРСР, Центрального Будинку народної творчості УРСР та керівниками гуртків і ансамблів, які переймали досвід провідних викладачів хореографічного мистецтва, підвищуючи власний фаховий рівень та формуючи принципи і методи хореографічної педагогіки. Протягом наступних десятиліть у процесі активного розвитку та популяризації професійного та самодіяльного хореографічного мистецтва, збагачується жанрова та урізноманітнюється тематична складова, зростає майстерність виконавців, безумовно, за рахунок підвищення кваліфікації керівників та педагогів хореографічних колективів.

Література

1. Благова Т. О. Історико-педагогічний аспект хореографічного виховання школярів / Т. О. Благова // Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку : збірник наукових праць / за ред. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – С. 180–188.

2. Самодеятельное художественное творчество в СССР : Т. 1, кн. 2 : Очерки истории. 1930–1950 гг. : в 2т., 3 кн. / ред. Л. П. Солнцева. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1999. – 552 с.

3. Годовой отчет о работе Управления художественной самодеятельности комитета и Центрального Дома народного творчества за 1948 год. – ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, од. зб. 239, 20 арк.

4. Благова Т.О. Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини XX ст. / Т.О. Благова // Зб. наук. праць Херсонського державного університету. – Серія «Педагогічні науки». – Випуск 58. – Херсон : ХДУ, 2011. – С. 43–48.

5. Годовой отчет о работе Управления художественной самодеятельности комитета и Центрального Дома народного творчества УССР за 1947 год. – ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, од. зб. 149, 49 арк.

6. ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 287, 251 арк.

7. Благова Т.О. Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні / Т.О. Благова // Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал. – 2012. – № 6. – Львів : видавництво Львівської політехніки. – С. 201–208.

8. Міністерство культури УРСР. Відділ навчальних закладів. Документальні матеріали постійного зберігання за 1953–1968 роки, ф. 5116, оп. 12, т.1. спр. 153.

9. Шеремета В. Становлення вищої хореографічної освіти в Україні у повоєнний період / В. Шеремета // Нова педагогічна думка : наук. журнал / Рівнен. обл. ін-т післядиплом. пед. освіти, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т ; гол. ред. М. А. Віднічук. – 2012. – №. 2. – С. 132–140.

10. ЦДАВО України, ф. 4762, оп.1, спр. 442, 163 арк.

11. Листування з вищими організаціями з питань відкриття нових навчальних закладів, навчально-виховної роботи за 1955 рік №17-439-1коп.29 12.03.1955 р. Центральний комітет КП України, ф.4, оп.12, од. зберігання 67.

12. Василенко К. Украинские танцы на клубной сцене : науч. пособ. / К. Василенко. – Москва : Профиздат, 1960. – 318 с. : илл., ноты.

13. Антипова І. М. Танцювальний гурток у клубі : посібник / І. М. Антипова. – 2-ге вид., випр. і доп. – Київ : Мистецтво, 1972. – 143 с.

References

1. Blagova, T. A. (2012). Historical and pedagogical aspect of the choreographic education of students. Aesthetic education of children and youth: theory, practice, perspectives of development : collection of scientific works (pp. 180-188). Zhitomir : [in Ukrainian].

2. Amateur artistic creativity in the USSR (1999). Saint Petersburg : Dmitry Bulanin [in Russian].

3. Hodovoi otchet o rabote Upravlenyia khudozhestvennoi samodeiatelnosty komyteta y Tsentralnoho Doma narodnoho tvorchestva za 1948 hod, 1949. – TsDAVO Ukrainy, f. 4762, op. 1, od. zb. 239, 20 ark. [in Russian].

4. Blagova T. A. (2011). Ballet education in the activities of cultural and educational institutions of Ukraine of the mid-twentieth century. Collection of scientific proceedings of Kherson state University, 58, 43-48. Kherson : KSU [in Ukrainian].

5. Hodovoi otchet o rabote Upravlenyia khudozhestvennoi samodeiatelnosty komyteta y Tsentralnoho Doma narodnoho tvorchestva USSR za 1947 hod, 1948. – TsDAVO Ukrainy, f. 4762, op. 1, od. zb. 149, 49 ark. [in Russian].

6. TsDAVO Ukrainy, f. 4762, op.1, spr. 442, 163 ark. [in Russian].

7. Blagova T. A. (2012). The Organization of the pedagogical process in the system of choreographic amateurism in Ukraine. Pedagogy and psychology of professional education: scientific-methodical journal, 6, 201-208. Lviv : Lvivska politexnika [in Ukrainian].

8. Ministerstvo kultury URSR. Viddil navchalnykh zakladiv. Dokumentalni materialy postiinoho zberihannia za 1953-1968 roky, f.5116, op.12, t.1. spr. 153.

9. Sheremeta V. (2012). Formation of higher choreographic education in Ukraine in the postwar porod. Nova pedagogichna dymka, 2, 132-140. Rivne [in Ukrainian].

10. TsDAVO Ukrainy, f. 4762, op.1, spr. 442, 163 ark. [in Russian].

11. Lystuvannia z vyshchymy orhanizatsiiamy z pytan vidkryttia novykh navchalnykh zakladiv, navchalno-vykhovnoi roboty za 1955 rik №17-439-1kop.29 12.03.1955 r. Tsentralnyi komitet KP Ukrainy, f.4, op.12, od. zberihannia 67. [in Ukrainian].

12. Vasilenko, K. (1960). Ukrainian dances on the club scene. Moskow : Profizdat [in Russian].

13. Antipova, I. M. (1972). Dance circle at the club. Kiev : Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 792.57

Зайцева Ірина Євгеніївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com

ЛИЦАР СУМНОГО ОБРАЗУ В ЖАНРІ МЮЗИКЛУ

Мета роботи. Охарактеризувати та висвітлити в даному дослідженні творчу діяльність відомого майстра сценічного мистецтва В. Зельдіна, його трактування образу головного героя роману М. Сервантеса «Дон Кіхот» та виконання ролі у мюзиклі «Людина з Ламанчі» М. Лі. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні культурологічного, літературознавчого, історико-театрознавчого, біографічного, функціонального, мистецтвознавчого методів дослідження різнобічної професійної діяльності видатного майстра сценічного мистецтва В. Зельдіна, його творчих здобутків у роботі над відомим класичним персонажем М. Сервантеса Дон Кіхотом, інтерпретації та трактування художнього образу. **Наукова новизна.** Уперше досліджується плідна, багатогранна творча діяльність видатного артиста театру і кіно В. Зельдіна, обґрунтовані особливості, оригінальні мистецькі здобутки відомого артиста та його феноменальна майстерність втілення в жанрі мюзиклу образу Дон Кіхота. **Висновки.** Мігель де Сервантес – гуманіст, прихильник театру, талановитий письменник, драматург, проявив себе новатором в галузі літератури, створивши твір-пародію на лицарські романи. Завдяки Сервантесу світова література поповнилася «вічним образом» Дон Кіхота і появою терміну «донкіхотство». Цей образ і прогресивні ідеї роману надихали на творчість найвідоміших митців у різні часи і знаходили втілення у багатьох жанрах мистецтва, зокрема у балеті, кінематографі, театрі. Поява американського мюзиклу «Людина з Ламанчі» 1965 р. вплинула на розвиток цього жанру і в європейському театральному просторі, гуманістичні ідеї і вічні духовні цінності в образі Дон Кіхота привернули увагу у 70-ті рр. українського режисера В. Лизогуба, російського А. Гончарова, а на початку третього тисячоліття – Ю. Гусмана, який створив мюзикл-оду ідеям благородства та ідеалізму покоління шістдесятників. Яскраву сторінку в історію мюзиклу «Людина з Ламанчі» вписав один з останніх виконавців ролі Дон Кіхота – В. Зельдін, феномен акторського довголіття якого є унікальним явищем в історії сучасного театру і потребує подальшого вивчення дослідників.

Ключові слова: роман-пародія, «донкіхотство», мюзикл «Людина з Ламанчі», Володимир Зельдін, акторський феномен.

Зайцева Ирина Евгеньевна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Рыцарь Печального Образа в жанре мюзикла

Цель работы. Охарактеризовать и осветить в данном исследовании творческую деятельность известного мастера сценического искусства В.Зельдина, его трактовку образа главного героя романа М.Сервантеса «Дон Кихот» и исполнение роли в мюзикле «Человек из Ламанчи» М. Ли. **Методология исследования** состоит в применении культурологического, литературоведческого, историко-театроведческого, биографического, функционального, искусствоведческого методов исследования разносторонней профессиональной деятельности известного мастера сценического искусства В.Зельдина, его творческих достижений в работе над известным классическим персонажем М.Сервантеса Дон Кихотом, интерпретации и трактовки художественного образа. **Научная новизна.** Впервые исследуется плодотворная, многогранная

© Зайцева І.Є., 2017

творческая деятельность известного артиста театра и кино В.Зельдина, обоснованы особенности, оригинальные художественные достижения известного артиста, а также его феноменальное мастерство воплощения в жанре мюзикла образа Дон Кихота. **Выводы.** Мигель де Сервантес – гуманист, поклонник театра, талантливый писатель, драматург, проявил себя новатором в области литературы, создав произведение-пародию на рыцарские романы. Благодаря Сервантесу мировая литература пополнилась «вечным образом» Дон Кихота и появлением термина «донкихотство». Этот образ и прогрессивные идеи романа вдохновляли на творчество самых известных художников в разные времена и находили воплощение в различных жанрах искусства, в частности, в балете, кинематографии, театре. Появление американского мюзикла «Человек из Ламанчи» М. Ли в 1965 р. повиляло на развитие этого жанра и в европейском театральном пространстве. Гуманистические идеи и вечные духовные ценности в образе Дон Кихота привлекли внимание в 70-е гг. украинского режиссера В. Лизогуба, российского А. Гончарова, а в начале третьего тысячелетия – Ю. Гусмана, который создал мюзикл-оду идеям благородства и идеализму поколения шестидесятников. Яркую страницу в историю мюзикла «Человек из Ламанчи» вписал один из последних исполнителей роли Дон Кихота – В. Зельдин, феномен актерского долголетия которого является уникальным явлением в истории современного театра и требует дальнейшего изучения исследователей.

Ключевые слова: роман-пародия, «донкихотство», мюзикл «Человек из Ламанчи», Владимир Зельдин, актерский феномен.

Zaitseva Iryna, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Kyiv National University of Culture and Arts*

Knight of the Sorrowful Countenance in the "Musical" Genre

Purpose of Article. To characterize and highlight the creative activity of the famous artist of the art stage - V. Zeldin, his interpretation of the image of the protagonist of the novel M. Cervantes "Don Quixote" and performance of the role in the genre of the musical "Man of the Channel" M. Lee. **Methodology.** The research consists in applying the methodology of general-cultural, literary, historical and theatrical, biographical, functional, art-study methods of studying the versatile professional activities of the outstanding master of stage art V.Zeldin, his creative achievements in the work on the famous classical character M.Servantes Don Quixote, interpretation and traction of the artistic image. **Scientific Novelty.** For the first time, the fruitful, multifaceted creative activity of the outstanding theater and cinema artist V. Zeldin is explored, the peculiarities, the original artistic achievements of the famous master and his phenomenal skill of embodiment the image of Don Quixote in the musical genre. **Conclusions.** Miguel de Cervantes is a humanist, a theater supporter, a talented writer, and a playwright who proved himself as an innovator in the field of literature, having created a work-parody of knight novels. Thanks to Cervantes, world literature was replenished with the "eternal image" of Don Quixote and the emergence of the term "quixotic." This image and progressive ideas of the novel inspired the work of the most famous artists at different times and found the embodiment in different genres of art, particularly in ballet, cinema, theater. The appearance of the American musical "Man of La Mancha" in 1965 influenced the development of this genre in the European theater space as well, humanistic ideas and eternal moral values in the image of Don Quixote attracted attention of the Ukrainian director V. Lizogub, Russian director A. Goncharov in the 70's, and in the beginning of the third millennium - Yu. Gusman, who created the musical-ode for ideas of nobility and idealism of the generation of the sixties. A bright page in the history of the musical "Man of La Mancha" was written by one of the last performers of the role of Don Quixote - V. Zeldin, whose phenomenon of actor's longevity is a unique fact in the history of contemporary theater and needs further study of researchers.

Key words: novel-parody, "quixothy," musical "Man from La Mancha," Volodymyr Zeldin, actor's phenomenon.

В історії літературознавства відомо багато наукових досліджень, присвячених проблемі вивчення роману Сервантеса «Дон Кіхот» – це праці відомих західних письменників, філософів, критиків, серед яких Х.Л. Борхес, Х. Ортега-і-Гассет, Т. Манн, М. Унамуно; російських критиків В. Белінського, П. Когана, Д. Мережковського, М. Стороженка, Г. Степанова, Н. Ейдельмана, А. Красноглазова, В. Шкловського, А. Луначарського, М. Бахтіна, українських – Д. Донцова, Ю. Шереха та інших. Серед дослідників цієї теми кінця XX – XXI ст. – В. Набоков, Б. Франк, Ю. Айхенвальд, В. Багно, С. Піскунова, І. Ко-ловерова, Г. Кочур, Т. Цимбалюк, О. Пронкевич. Одна з останніх монографій, яка вийшла з друку 2012 року належить українському науковцю Олександру Пронкевичу [7], який аналізує міф донкіхотства в іспанській, російській та українській літературах, детально розглядає втілення іспанського національного характеру в образі головного героя, вміння автора реалізувати у романі «квінтесенцію» рис свого народу.

Актуальність теми дослідження. Вивчаючи твір Сервантеса сьогодні, на наш погляд, надзвичайно важливо залучитися до знайомства з декількома шедеврами на сюжет «Дон Кіхота» в інших видах мистецтва, а саме – в балеті і кінематографі.

Метою статті є аналіз трактування образу головного героя в романі « Дон Кіхот» М. Сервантеса та інсценізації в жанрі мюзиклу «Людина з Ламанчі» М. Лі у виконанні артиста В. Зельдіна.

Виклад основного матеріалу. В історію світової драматургії і театру назавжди вписали свої імена Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Педро Кальдерон. Творчість цих видатних митців пов'язують з поняттям «золоте століття» іспанського Відродження. Проте серед титанів славної доби є й ім'я геніального Мігеля де Сервантеса Сааведри. Одним із завдань свого яскравого, сповненого важких випробувань і небезпечних пригод життя, в якому виявились військова відвага, стійкість та мужність, терпимість та незламність духу під час алжирського полону, повернення на Батьківщину і бажання змінити цей світ на краще неперевершеною силою слова, – він вважав утвердження нових гуманістичних ідеалів.

Необхідно нагадати, що гуманізм в Іспанії доби Відродження мав свої особливості. Довгі роки відстоювала Іспанія своє право на незалежність у боротьбі з мавританськими загарбниками і ця визвольна війна – Реконкіста – вплинула на національний характер іспанців. Перемога над маврами сприяла консолідації нації і створенню єдиного королівства – країна перетворилася на могутню централізовану державу. Традиційно в Іспанії надзвичайно вагомою залишалася роль католицької церкви з її апаратом інквізиції. (Тільки на сцені іспанський народ міг оспівувати радості земного життя, відчувати свою силу, – звідси пристрасна любов іспанців до театру.) Нестримний рух історії збагачував життя новими відкриттями в різних галузях науки і мистецтва, прогресивними гуманістичними ідеями. Критерієм суспільної і моральної поведінки людини було виконання законів честі. Ідеали лицарської честі гуманісти наповнювали новим змістом: і лицар шляхетного роду, і простий селянин прирівнювалися до єдиного ідеалу, якщо вони були «людиною честі». Віра у моральну силу людини стала ідеологічною основою іспанського гуманізму. Питання честі

для іспанців – одне з головних питань сенсу життя. Це питання художньо переосмислюється у різних жанрах літератури, зокрема у лицарському романі. Мігель Сервантес також звертається у своїй літературній творчості до зазначеного жанру, але виявляє себе при цьому сміливим новатором. Популярний жанр часів Середньовіччя – лицарський роман, на думку Сервантеса, на початку XVII століття вже відійшов у минуле, перетворився на архаїку, а тому зрозумілим є іронічний погляд письменника на це явище. 1605 року він пише книгу «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі» як пародію на лицарський роман, а образ Дон Кіхота – пародія на лицаря. Благородний гідальго, пристрасно захопившись читанням лицарських романів, загубився між реальним та ілюзорним світом, втратив можливість об'єктивно оцінювати сучасну дійсність. Він уявляє себе лицарем, селянку із сусіднього села приймає за прекрасну принцесу Дульцінею Тобоську, оголосивши її дамою свого серця, і вирушає встановлювати справедливість у світі. Дон Кіхот озброюється заіржавілими обладунками і верхи на жалюгідній шкапі на ім'я Росинант здійснює подвиги, які часто обертаються бідою, шкодою, а не дарують радість, роблячи людей щасливими.

Отже, зберігаючи характерні для лицарських романів мотиви дороги та подвигів, Сервантес народжує оригінальний сюжет і стає автором одного з найпривабливіших «вічних образів» в історії світової літератури – образу гуманіста, інтелігента, мислителя, для якого благородство, справедливість, безкорисність, готовність захищати і творити добро, змінити світ на краще – вищі цінності, сенс існування, як і ще одне – вміння бачити та відчувати прекрасне, що і робить людину людиною. «Донкіхотство» – служіння благородним ідеалам – потребує відваги і жертовності від героя, а тому він викликає повагу і одночасно співчуття – надзвичайно жорстоким є звичайний матеріальний світ, в ньому немає місця ідеалістам і романтикам. Мабуть, тому вчинки героя, ситуації, в які він потрапляє, викликають сміх, просякнутий сумом, – автор наділив свого Дон Кіхота природою трагікомічного героя.

Низка дослідників [1; 4; 5; 7] вважають, що роман є сатирою й на сучасну Сервантесу Іспанію, яка потерпала від економічного і політичного занепаду, грабування правлячої верхівки, поширення несправедливості, жебрацтва та бідування простого народу. Із співчуттям поставився Сервантес до поневірянь народу, які він побачив на службі чиновником- збирачем податків. Сам жебрак, талановитий письменник після звільнення з полону саме так вимушений був заробляти на хліб. Природна доброта і простосердність Сервантеса надихають його на створення Лицаря Сумного Образу – Алонсо Кіхано Доброго, а тому роман в якійсь мірі вважають автобіографічним. І справді, письменника і героя пов'язують зовнішність, вік (близько п'ятдесяти років), стан (збіднілі гідальго), трагізм долі, ідеалізм. Дон Кіхот Сервантеса стає справжнім ідеалом лицаря – людиною честі.

Вивчаючи твір Сервантеса сьогодні, на наш погляд, надзвичайно важливо долучитися до знайомства з кількома шедеврами на сюжет «Дон Кіхота» в інших видах мистецтва, а саме – у балеті і кінематографі. Всесвітньовідомий балет австрійського композитора Людвіга Мінкуса був створений ще 1869 року спеціально для постановки у Большому театрі Москви видатним хореографом Маріусом

Петіпа. Із ось понад 150 років він з тріумфом підкорює найвідоміші театральні сцени світу з видатними майстрами балету, серед яких були прославлені Рудольф Нурієв, Михайло Баришников, Олександр Годунов, Володимир Васильєв, Майя Плісецька, Катерина Максимова та багато інших зірок. Мабуть, не існує Міжнародного конкурсу балету, на якому молоді виконавці не виконували б знамените па-де-де з балету Л. Мінкуса «Дон Кіхот». Це одна з перлин світової балетної класики, в якій літературний геній Сервантеса втілений у танці.

Широке визнання прийшло і до творців одної з найуспішніших екранних версій сюжету про Дон Кіхота – кінострічки 1957 року режисера Григорія Козинцева, яку він зняв за мотивами п'єси талановитого драматурга Євгена Шварца про людину з великим серцем. В історії світового кіномистецтва одним з найкращих образів є Дон Кіхот у виконанні неперевершеного актора Миколи Черкасова. Дует Дон Кіхота і Санчо Панси, образ якого втілив ще один майстер сцени і екрану – Юрій Толубєєв, – це «вищий пілотаж» акторської майстерності. Фільму Г. Козинцева в 2017 виповнюється 60 років, а він і сьогодні вражає, дивує, «олюднює».

Істину про те, що класика невичерпна, довели й автори ще однієї сценічної інтерпретації сюжету Сервантеса про Дон Кіхота, цього разу в жанрі мюзиклу. 1965 р. в Америці з великим успіхом пройшла прем'єра мюзиклу «Людина з Ламанчі» композитора Мітча Лі, лібретиста Дейла Вассермана та автора пісень Джона Деріона. З того часу в американському театрі цей мюзикл ішов не раз. Одна з найпопулярнійших вистав вийшла 1989 р. у театрі «Санта-Сюзана» – режисер Брюс Френч, Альдонса-Дульсінея органічна Елен Барнетт, «еталон» Санчо Панси – Джеррі Вінсетт, мудрий Сервантес і наївний Дон Кіхот – Лейн Девіс з його виразним і сильним вокалом.

Відомий український режисер Володимир Лизогуб одним з перших на теренах тоді ще Радянського Союзу здійснив постановку цього твору на кону головного театру України – Київського театру імені І. Франка. Прем'єра мюзиклу «Людина з Ламанчі» українською мовою відбулася 1971 року. Дієву й образну сценографію до вистави створив видатний сценограф сучасності Данило Лідер. Головну роль виконував народний артист, улюбленець публіки Аркадій Гашинський, герой якого своєю щирістю і благородством, своєю вірою в істину надихав сучасників. Його партнерами були популярний актор В.Дальський – Санчо Панса і молода актриса В.Сміян-Берізка – Альдонса. Органіка українських митців, вміння майстерно поєднувати драматичну дію з вокалом і танцем, подарувало виставі успішне життя, пробудило інтерес до мюзиклу у широкої аудиторії глядачів.

1972 року художній керівник Московського академічного театру імені В. Маяковського Андрій Гончаров здійснив легендарну постановку російської версії мюзиклу з Олександром Лазаревим, Євгеном Леоновим, Тетяною Дороніною у головних ролях. Вистава А. Гончарова, сповнена романтики і краси, була сміливою і відвертою розмовою про художника та владу, про творчу свободу, про вміння тих небагатьох вигнанців, шалених мрійників, піднятися над безпросвітністю буденного життя і злетіти, бо тільки так можна відчути себе людиною. Людина повинна мати крила, щоб творити.

І знов до сюжету про «найкращу людину» на Землі, людину з Ламанчі, за геніальним твором Сервантеса, втіленим у стилістиці мюзиклу, вже на початку третього тисячоліття звернувся російський режисер Юлій Гусман. 2004 року прем'єра американського мюзиклу «Людина з Ламанчі» Мітча Лі, Дейла Вассермана та Джона Деріона вийшла на кону Центрального академічного театру Російської Армії у Москві. Ю. Гусман створив виставу про своїх ровесників-шістдесятників, про ідеалістів та їхні ілюзії, помилки, розчарування.

Нова прем'єра – це своєрідна ода ідеалізму та благородству. І виконав соло в ролі Дон Кіхота народний артист СРСР Володимир Зельдін, який відзначив свій 90- річний ювілей. Як визнав сам актор, ця роль – найкращого героя найкращого роману – була його заповітною мрією протягом півсторіччя. Зустріч з найдорожчим для Зельдіна образом тим більше приваблива, що саме з мюзиклу багато років тому почалася його сценічна слава. Той мюзикл називався «Вчитель танців» (за п'єсою Лопе де Вега), був поставлений 1946 року режисером Театру Армії Володимиром Канцелем. Молодий актор, зачарувавши своєю універсальною обдарованістю, зіграв в ньому одну з найкращих і улюблених ролей Альдемаро, з якою не розлучався майже тридцять років і востаннє вийшов у шістдесятирічному віці. 1000 разів Альдемаро-Зельдін виходив на зустріч з залою, вражаючи не одне покоління як глядачів, так й колег акторів, секретом свого душевного здоров'я та фізичного довголіття.

Народився майбутній актор 1915 року у місті Козлов Тамбовської губернії. 1935 року після закінчення театрального училища розпочав свою творчу кар'єру при Театрі імені МОСПС. З 1945 року він працює на сцені Театру Радянської (тепер Російської) Армії. Всесоюзну популярність йому принесли роботи в кіно, де з перших кроків проявився хист початківця митця до жанру музичної комедії. Проте Зельдін впевнений, що «щастя не в кількості ролей, які зіграв, а в якісному ставленні актора до самого себе і залу. Акторське щастя в тому, щоб вміти тримати зал й отримувати задоволення від самого процесу гри…» [2, 164]. В. Зельдін – лауреат Державної премії СРСР, лауреат премії російського фестивалю «Кінотавр». Саме на цьому фестивалі незадовго до ювілею актора у режисера Ю. Гусмана і виникла ідея постановки мюзиклу про Дон Кіхота як його бенефісу.

Життя Зельдіна – історія останнього романтичного героя російського театру. Тому зрозуміло: мрія актора зіграти саме цього героя Сервантеса – одна з головних у його творчій біографії. Зельдіну, незважаючи на доволі солідний вік, було дуже цікаво знов зустрітися з жанром музичної вистави – цього разу з мюзиклом. «…Якщо у виставі рух, музика, мені легко…, – стверджував актор. – Музика мені допомагає розкрити характер героя, знайти необхідне самопочуття. Танець надає мені сили неймовірні» [2, 151].

Бенефіціант, вражаючи своєю фізичною формою, працював у повну силу. Саме він майже три години вів виставу, тримаючи глядацьку увагу всієї зали, і грав, зазначимо, навіть з куражем. Можливо, з часом феномен акторського довголіття Володимира Михайловича Зельдіна дослідники зуміють пояснити. На сцені людина, про вік якої публіка не замислюється. Вона пристрасно любила та любить цього величного патріарха, все життя закоханого до нестями у театр і його гляда-

чів. Життєлюбність Володимира Зельдіна – це і є та безцінна колосальна енергетика, яка потрапляє прямо в серце, це і є та рідкісна магія мистецтва, яка змушує забути про все і, не відводячи очей, дивитися, відчувати, насолоджуватися.

У мюзиклі «Людина з Ламанчі» 90-річний актор демонстрував неабиякий пластичний дар, витончений і гнучкий голос, який, здається, не підвладний часу. «Щоб зіграти роль Дон Кіхота, актору потрібна передусім музикальність. Тому що музика – найемоційніше мистецтво, яке допомагає в роботі над персонажем» [8, 1]. М'яко, по-зельдінськи, ґрасуючи, він дивував багатством емоційного забарвлення музичної партитури мови. Його чути не тільки в партері, а й в останніх рядах величезної глядацької зали. Впевнений вокал В. Зельдіна, його почуття ритму, пластичність, особливий шарм, енергетика в сполученні з щирим благородством та інтелігентністю – рідкісними, а отже, тим більш значущими, є головними завоюваннями цього мюзиклу.

Актор, малюючи образ свого героя, ретельно обґрунтовує мотивацію його вчинків, точно потрапляє в тональність тієї чи іншої сцени, проявляє по-акторськи абсолютний слух. У цій роботі заслуговує на увагу рідкісне злиття образу та самої особистості актора-громадянина, говорячи словами К. Станіславського, злиття надзавдання ролі і над-над-завдання митця – сучасника глядацької аудиторії. Зельдін разом зі своїм героєм доводив, що і в наш час ринкових відносин такі поняття як совість, честь, милосердя ще мають значення. Актор, як і його благородний герой-гідальго, вірить, що у будь-який час є місце подвигу. Мабуть, ця віра і робить їх такими значущими для всіх, хто відкриває для себе світ Сервантеса, сповнений духовності.

Починається вистава з прологу. На авансцені з'являється візок з бродячими комедіантами, що розігрують ляльковy інтермедію за участю Дон Кіхота та його зброєносця Санчо Панси. Цей пролог затягує темпоритм вистави і навіщо він – залишається незрозумілим. А далі глядацьку уяву чекає подорож до в'язниці у Севільї, де з гуркотом опускається підйомний міст, вартові несуть службу, серед злочинців і сам ідальго Мігель де Сервантес Сааведра в очікуванні суду інквізиції. «И ви вірите у Бога і справедливість, сеньйоре?» – глузує юрба каторжників. «Я не смію не вірити в них, панове! Я був солдатом і невільником. Я бачив сотні смертей. Я не смію не вірити у Бога і справедливість...» Сервантес пропонує юрбі зіграти разом з ним виставу про сільського дворянина Алонсо Кіхано – героя його книги.

Доречно згадати, що сам Сервантес на сторінках твору висловлює своє поважне ставлення до мистецтва театру і акторів. Побачивши виступ мандруючої театральної трупи, гідальго закликає Санчо Пансо полюбити комедію, її авторів та акторів, які в ній грають, бо саме комедія є віддзеркаленням нашого буття, нашої суті чи того, якими нам бути належить.

Історія про людину з Ламанчі, де, на думку зельдінського Дон Кіхота, «найбільш підходящий ґрунт для людей з ідеалами», ще раз переконує у мудрості старого гідальго. Актор грає мудру людину, яка цінує ідеальне більше ніж реальне. В основі такої мудрості не божевілля, а благородство душі, поклик серця побачити людину такою, якою вона могла б стати. Для Зельдіна головне в цьому мюзиклі – «прагнення повернути людей до людського образу життя» [8, 1].

Сучасний глядач під впливом прокату мюзиклів, створених за бродвейськими канонами, яких на початку XXI сторіччя з'явилося чимало, звикає до використання новітньої комп'ютерної технології у виставах. Технічне обладнання театру, де йде «Людина з Ламанчі» не найкраще. Мабуть, тому сценографія художника Юрія Антизерського нагадує сценічне оформлення давно минулих часів. Громіздкі декорації – величезні бутафорські глиби – ледь-ледь рухаються з брязкотом, димові завіси клубочуться над сценою, заважаючи хоч що-небудь роздивитися, будиночки неохоче, немов би упираючись, врешті-решт надуваються як гумові іграшки – все це знецінює видовищну сторону мюзиклу.

На жаль, хореографія Олега Ніколаєва також не вирізняється новизною рішення, технічною складністю, оригінальним малюнком, незабутнім колористичним забарвленням чи образністю. Проте навіть прості невигадливі рухи під музику драматичні актори виконують з деякою недбалістю, нечіткістю, приблизністю, що також знижує загальне враження від вистави. Спів акторів, зайнятих у масових сценах, не радує високим рівнем виконання. Сумно бачити такий художній рівень у театрі, де давно існують прекрасні традиції саме в жанрах музичної комедії, мюзиклу.

Роль Санчо Панси, сусіда і вірного зброєносця Дон Кіхота, виконує несподівано зовсім молодий актор Дмитро Ошеров. Розсудливий, «земний», Санчо Пансо, який спочатку на свою службу дивиться як на можливість заробити, відкриває для себе людські якості благородного гідальго, повагу до його незламного духу.

Енергійний, пластичний і привабливий Санчо Ошерова привертає увагу не тільки своєю молодістю, що виразно відтіняє вікову зрілість Дон Кіхота, а непідробною добротою, яку він випромінює. Він прагне передати любов, сповнену терпимості та співпереживання. Разом з ним глядач розуміє: «Дон Кіхот – найкраща людина на світі». У такий дружний союз різних поколінь віриш одразу, хоча робота молодого актора, який перебуває ще у творчому пошуку, залишає враження певної фрагментарності, ніж цілісності.

Альдонсу-Дульсінею грає Наталя Арістова. У цій статній жінці, не позбавленій грації навіть у жалюгідному вбранні, розгледів Лицар Сумного Образу свою Прекрасну Даму Дульсінею. Крізь прозу життя, бруд і зневіру проривається людське і пробуджується душа: «Він шлюху назвав зіркою!». Гра актриси емоційна і темпоритмічно напружена, одначе пластичний малюнок ролі, танець Альдонси не вирізняється своєю драматургічною побудовою. Актриса, працюючи з корифеєм сцени, дуже уважна як партнерка. Дует Наталі Аристової і Володимира Зельдіна захоплює щирістю і природністю обох партнерів. Гідального кохання до Дульсінеї надихає, сповнює гармонією.

Актор згадував, що на початку репетицій «Людини з Ламанчі» деякі журналісти висловлювали сумніви щодо сприйняття сучасною аудиторією образу Дон Кіхота. В. Зельдін на це відповів: «Сьогоднішній глядач ... вже засумував без героїв і театру, який би пробуджував у ньому добрі і піднесені почуття. Мій герой каже: "Вдихни на повні груди живильне повітря життя і подумай над тим, як прожити його далі... Пишайся не тим, хто ти є, а тим, ким ти хочеш і можеш стати". Хіба не прекрасно – нагадати про це людям?» [2, 263].

Мабуть, тому головним лейтмотивом вистави залишається зельдінська інтонація, що підкреслює трагікомічну тональність образу: «Найбільше безумство бачити світ таким, яким він є, і не помічати того, яким він має бути». Збагачуючи і глядацьку аудиторію, і колег з акторського цеху істинною сценічною культурою, Володимир Зельдін подарував справжній момент насолоди мистецтвом театру – у фіналі зал, стоячи, довго не затихав від шквалу аплодисментів.

Мюзикл «Людина з Ламанчі» надав своїм глядачам можливість долучитися до традицій цілого покоління митців, котре майже все – історія. На жаль, 2016 року не стало і Володимира Зельдіна. До останнього він грав свого Дон Кіхота – улюблену роль його довгого і плідного творчого життя.

Іде Людина з Ламанчі, і лунає її пісня, мандрує світом тому, що хтось повинен йти з вірою в істину і красу, і ми розуміємо – це необхідно, необхідно не абстрактному комусь, а кожному з нас. Де, як не в театрі шукати відповідь на вічне: як жити? заради чого? І знов, уже в XXI сторіччі, благородний гідальго Дон Кіхот, людина з Ламанчі, Мігеля де Сервантеса Сааведри допомагає нам у цих пошуках.

Висновки. Мюзикл, в якому, можливо, не було всесвітньовідомих хітів, котрі підхоплював би зал, виглядав актуально: в ньому є головне – дух книги Сервантеса. Переконані, що знайомство з його літературними героями у музичній виставі, а нові постановки «Людини з Ламанчі» обов'язково з'являться, – один з дієвих засобів залучення до класики нових поколінь глядачів.

Література

1. Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота» / В. Е. Багно. – Москва : Книга, 1988. – 448 с. : ил. – (Судьбы книг).

2. Зельдин В. Моя профессия: Дон Кихот / Владимир Зельдин ; лит. запись Н. Ю. Казьминой ; под ред. Б. М. Поюровского. – Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 368 с., 40 л. ил. – (Выдающиеся мастера).

3. Коловерова И. Г. Роман «Дон Кихот» М. Сервантеса глазами критиков XX века / И. Г. Коловерова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. – Харків, 2012. – Вип. 3 (2). – С. 70–76.

4. Кочур Г. Роман Сервантеса на Україні // Література та переклад : дослідження, рецензії, літературні портрети, інтерв'ю / Г. Кочур. – Київ : Смолоскип, 2008. – Т. 2. – С. 773–775.

5. Красноглазов А. Б. Сервантес / А. Б. Красноглазов. – Москва : Молодая гвардия, 2003. – 304 с. : ил. – (Жизнь замечательных людей).

6. Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте» : пер. с англ. / В. В. Набоков. –Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2010. – 320 с.

7. Пронкевич О. «Дон Кіхот» : роман – міф – товар / Олександр Пронкевич. – Київ : НаУКМА : Аграр Медіа Груп, 2012. – 197 с.

8. Романцова О. Владимир Зельдин : «У нас не свобода, а воля!» / О. Романцова // Новые Известия. – 2004. – 15 дек.

References

1. Bagno, V. E. (1988). The roads of «Don Quixote». Moscow: Kniga [in Russian].

2. Zeldyn, V. (2005). My profession: Don Quixote. Moscow: AST-PRESS Kniga [in Russian].

3. Koloverova, Y. G. (2012). The novel «Don Quixote» by M. Cervantes through the eyes of critics of the twentieth century. Naukovi zapysky Xarkivskogo nacionalnogo pedagogichnogo universytetu im. G. S. Skovorody. Seriya: Literaturoznavstvo. (Issue 3), (pp. 70–76). Xarkiv [in Russian].

4. Kochur, G. (2008). Roman of Cervantes in Ukraine. Literatura ta pereklad. (Vol. 2), (pp. 773–775). Kyiv [in Ukrainian].

5. Krasnoglazov, A. B. (2003). Cervantes. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

6. Nabokov, V. V. (2010). Lectures about «Don Quixote». St. Petersburg: Azbuka-Klassika [in Russian].

7. Pronkevych, O. (2012). «Don Quixote»: novel – a myth – a commodity. Kyiv: NaUKMA : Agrar Media Grup [in Ukrainian].

8. Romanczova, O. (15 Dec. 2004). Vladimir Zeldin: «We do not have freedom, but will!», Novyie Izvestiya [in Russian].

УДК 783.65(476)

Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
olgazosim70@gmail.com

БІЛОРУСЬКА ДУХОВНО-ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ В ІСТОРИЧНІЙ ДИНАМІЦІ

Мета роботи. У дослідженні відтворено цілісну картину становлення і розвитку білоруської духовної пісенності в її конфесійному розмаїтті та національній специфікації; охарактеризовано відмінності білоруської духовної пісенності від української та російської. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні історико-культурного, порівняльного, аналітичного методів, які дали змогу охарактеризувати особливості розвитку білоруської духовно-пісенної традиції від Середньовіччя до сучасності. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було створено історико-культурний дискурс білоруської духовно-пісенної традиції в її конфесійному розмаїтті та національній специфікації. **Висновки.** У східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі найскладніше вичленувати білоруський компонент, який через мовний чинник виділяється найважче, у зв'язку з чим білоруські пісенні твори розглядаються в контексті польської, української, російської традицій. Важливу роль в становленні та розвитку білоруської духовної пісенності відіграли неправославні конфесії, сформувавши її специфічне обличчя, яке відрізняє її від інших східнослов'янських духовно-пісенних традицій.

Ключові слова: білоруська духовно-пісенна традиція, християнські конфесії, польська пісенність, «Богогласник».

Зосим Ольга Леонидовна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Белорусская духовно-песенная традиция в истрической динамике

Цель работы. В исследовании воспроизведена целостная картина становления и развития белорусской духовной песенности в ее конфессиональном разнообразии и национальной спецификации; охарактеризованы отличия белорусской духовной песенности от украинской и российской. **Методология исследования** заключается в сочетании историко-культурного, сравнительного, аналитического методов, которые позволили охарактеризовать особенности развития белорусской духовно-песенной традиции от Средневековья до современности. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке был создан исто-

© Зосім О.Л., 2017

рико-культурный дискурс белорусской духовно-песенной традиции в ее конфессиональном разнообразии и национальной спецификации. **Выводы.** В восточнославянском духовно-песенном репертуаре наиболее сложно вычленить белорусский компонент, который из-за языкового фактора выделяется наиболее тяжело, в связи с чем белорусские песенные сочинения рассматриваются в контексте польской, украинской, русской традиций. Важную роль в становлении и развитии белорусской духовной песенности сыграли неправославные конфессии, сформировав ее специфический облик, который отличает ее от других восточнославянских духовно-песенных традиций.

Ключевые слова: белорусская духовно-песенная традиция, христианские конфессии, польская песенность, «Богогласник».

Zosim Olga, *PhD in Arts, Associate professor, Associate professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Belarusian sacred song tradition in the historical dynamics

Purpose of Article. The study reproduces a complete picture of the formation and development of Belarusian sacred songs in terms of the confessional diversity and national specification; the differences of Belarusian sacred songs from Ukrainian and Russian are described. **Methodology** is centered in the practice of the combination of historical, cultural, comparative and analytical methods which allowed to characterize the peculiarities of the development of the Belarusian sacred song tradition from the Middle Ages to the present. **Scientific Novelty** of the research lies in the fact that for the first time in Ukrainian science the historical and cultural discourse of the Belarusian sacred song tradition in its confessional diversity and the national specification was created. **Conclusions.** In the East Slavonic sacred song repertoire it is most difficult to disassemble the Belarusian component, which is most difficult to distinguish through the linguistic factor, therefore Belarusian songs are usually considered in the context of the Polish, Ukrainian, Russian traditions. Non-Orthodox denominations were played a prominent role in the formation and development of the Belarusian sacred songs, forming the specific feature of ones, which distinguishes it from the other East Slavonic sacred song traditions.

Key words: Belarusian sacred song tradition, Christian denominations, Polish song, «Bohohlasnyk».

Актуальність теми. У контексті вивчення основних етапів становлення та розвитку східнослов'янської духовної пісенності найменш дослідженою на сьогоднішній день є білоруська духовно-пісенна традиція, яка перебуває в тіні української та російської. Якщо східнослов'янський духовно-пісенний репертуар книжного походження дає змогу більш-менш чітко віднести ті чи інші твори до української або російської традиції, то білоруська пісенність книжного типу ніби розчиняється між польською, українською та російською, а, отже, її важко виокремити серед національних гілок, що розвивалися на східнослов'янських землях. Утім, білоруська духовна пісня книжного походження, попри надзвичайно малу кількість джерел, що дійшли до нас, має своє виразне обличчя, яке яскраво репрезентує східнослов'янську духовно-пісенну традицію.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогоднішній день науковці, чиї праці є класичними у білоруському музикознавстві, розробили фундамент для вивчення національної духовно-пісенної традиції. Відзначимо насамперед науковий доробок Л. Костюковець [3-5], яка з 70-х рр. XX століття опублікувала більше 100 статей та кілька монографій, створивши наукову школу дослідження білоруської духовної пісенності книжного та фольклорного типу. У вивченні білоруської духовно-пісенної традиції важливу роль відіграють

праці дослідників, що вивчають це питання дотично або досліджують окремий конкретний напрям білоруської духовної пісенності (білоруські (Л. Сидорович [12], Т. Ліхач [6-7], А. Солодухін [11], В. Романенкова [10]) та російські (І. Герасимова [1], Л. Щавинська [14]) вчені), які зробили свій внесок у дослідженні духовно-пісенної (кантової) культури Білорусі. До цих авторів треба додати й німецького славіста Д. Штерна, що опублікував Супрасльський богогласник – рукописний пісенник середини XVIII ст., який яскраво репрезентує білоруську традицію духовної пісенності, хоча містить не лише твори білоруського походження [15]. Однак й досі не було окреслено генеральну лінію розвитку білоруської духовної пісенності, і не лише тому, що вона «губиться» серед польської, української та російської, а передусім через специфіку її конфесійної складової. Вагомість неправославного (протестантського, римокатолицького та уніатського) компонента білоруської пісенності відзначали всі дослідники, але донедавна упереджене ставлення до католицької гілки білоруської традиції, репрезентованої обома обрядами, не давало змоги вибудувати цілісну лінію розвитку білоруської духовної пісні книжного походження.

Мета статті – створення цілісної картини становлення і розвитку білоруської духовної пісенності у її конфесійному розмаїтті та національній специфікації; характеристика відмінностей білоруської духовної пісенності від української та російської.

Виклад основного матеріалу. Попри те, що сьогодні Білорусь на конфесійній мапі світу позиціонується як православна країна, специфічною рисою білоруської духовної пісенності є вагомість неправославного компоненту, чим вона суттєво відрізняється від української і тим більше від російської. Утім, перший зразок білоруської духовної пісенності, який дійшов до нас, репрезентує православну традицію. Цим твором є знаменита «Богородиця» («Bogurodzica»), відома у польському науковому просторі як перша польська пісня духовного змісту, яка зберегла не лише текст, а й мелодію. Л. Костюковець акцентує увагу на білоруській ґенезі цього твору: дослідниця нагадує, що цей твір співали білоруські полки Великого князівства Литовського (ВКЛ) перед початком Грюнвальдської битви 1410 р. Пісню було записано кирилицею у двох рукописних литовських статутах XVI століття [4, 8–9], і саме кириличний запис твору дає підстави атрибутувати цей твір не як польський, а білоруський. Пісня «Богородиця» є автентичним зразком ранньої білоруської пісенності, що дійшов до нас, за призначенням це молитва, що співалася перед боєм. Можна висловити припущення, що подібні пісні були характерні й для української традиції (ці питання підіймає український музикознавець І. Кузьмінський, який аргументовано доводить східнослов'янське походження твору, спираючись на традиції, що існували у Київській Русі та ВКЛ; дослідження вченого готуються до друку), проте вони не збереглися, а тому білоруський зразок є унікальним щодо пісенності православної традиції часів українсько-білоруського Середньовіччя.

У XVI столітті на білоруських землях поширення набуває кальвінізм, що було пов'язано з віросповіданням Миколая Радзівіла Чорного (1515–1565). Ця сторінка білоруської пісенності неодноразово була в центрі уваги вчених.

Л. Костюковець [3] та А. Солодухін [11] у своїх роботах акцентують увагу на поширенні на білоруських теренах протестантських канціоналів, надрукованих польською мовою, які були, на їхню думку, широко вживаними серед еліти ВКЛ та Речі Посполитої, що вільно володіла польською мовою. І хоча пісенний репертуар з протестантських канціоналів, на нашу думку, прямо не вплинув на розвиток білоруської духовної пісенності книжного типу – ані православної, ані уніатської, однак засвідчив західний і конкретно польськомовний вектор її розвитку.

Зазначимо, що польськомовній протестантській пісенності, поширеній у ВКЛ та Речі Посполитій, дотепер відмовляють у її білоруській ідентичності, і через мовний чинник автоматично долучають до польської традиції. Однак таких підхід є хибним, що відзначає у своїх працях О. Дадіомова, яка вважає, що в розвитку білоруської культури важливу роль відігравали всі події, які відбувалися в її географічних та хронологічних межах, зокрема мистецькі явища, які традиційно відносяться до польської, литовської та російської культури [2, 6]. Для ілюстрації цього положення наведемо лише один приклад вагомості польськомовного елементу в розвитку білоруської культури, що відноситься безпосередньо до духовно-пісенної традиції. Білорусько-російська дослідниця І. Герасимова зазначає, що у корпусі польських пісень, записаних кирилицею в російських рукописах кінця XVII століття, містяться пісні «Боже ласкавый» та «Злота Ойчизна ксенства Литевского», зміст яких пов'язаний з історичними подіями, зокрема з історією взяття Вільна військами московського царя 1655 р., а, отже, вони походять з білоруського, а не польського шляхетського культурного середовища (аналіз творів з публікацією текстів та музики пісень див. у [1]). Отже, у XVII – XVIII століттях мовний компонент не був показником національної приналежності пісень, зокрема духовних, що особливо характерно для білоруської пісенності, яка використовувала і польську, і церковнослов'янську, і старобілоруську (лексично ідентичну староукраїнській, від якої відрізнялася вимовою) мови. Також варто пам'ятати, що так званий «польський корпус», що міститься у російських рукописах кінця XVII століття, переписували вихідці з колишніх земель ВКЛ, серед яких були і українці, й білоруси. Сьогодні «польський корпус» з російських рукописних пісенників активно вивчається, зокрема в ракурсі виокремлення творів, що належать перу білорусів (анонімі автори пісень «Боже ласкавый» та «Злота Ойчизна ксенства Литевского») і українців (пісні Іоаннікія Галятовського, тексти і мелодії яких опубліковано Ю. Медведиком [8]).

У цьому контексті варто акцентувати увагу на важливості білоруського компоненту в становленні російської духовної пісенності. Дослідники багато говорять про польські та українські впливи на російський духовно-пісенний репертуар кінця XVII – початку XVIII століття, натомість майже ніколи не акцентують увагу на білоруському компоненті, за винятком творчості Симеона Полоцького, який більшість своїх творів написав у Московській державі. Білоруський компонент творчості видатного поета, на нашу думку, ще потребує ретельного вивчення, сучасні вчені вже починають акцентувати на ньому увагу: так, Л. Сидорович, знаходять білорусизми у віршах поета [12, 21]. Але білору-

ські впливи на російську пісенність не вичерпуються творчістю Симеона Полоцького. Аналіз репертуару російських пісенників кінця XVII століття показує, що у становленні російської духовної пісенності суттєву роль відіграла саме білоруська традиція, зокрема польськомовна. Наразі важко відділити білоруський компонент духовної пісенності від єдиного українсько-білоруського, що прийшов у XVII столітті з Речі Посполитої у Москву, втім, сподіваємося, в недалекому майбутньому питання національної атрибуції будуть вирішені.

Щодо творчості Симеона Полоцького, то вона є ідеальним репрезентантом білоруської поетичної, зокрема духово-пісенної, традиції, яка дала рясні плоди на російському ґрунті. Важливість її важко переоцінити і з точки зору прецеденту, і з точки зору актуальності у XVIII – XIX століттях. Утім, важко відповісти на питання щодо значення творчості поета у розвитку власне білоруської пісенності, бо, наприклад, псалтирні пісні з «Римованого Псалтиря», надзвичайно популярні в російському репертуарі протягом XVIII – XIX століть, не були записані в жодному відомому на сьогоднішній день рукописному пісеннику білоруського походження, зокрема знаменитому Супрасльському богогласнику середини XVIII століття, при тому, що цей рукопис містить низку пісень, відомих у Москві наприкінці XVII століття. Як паралель наведемо творчість свт. Димитрія Ростовського (Данила Туптала), твори якого були відомі в Росії з кінця XVII до початку XX століття, при цьому його пісні-канти були так само популярні й на українських землях та увійшли до «Богогласника». Тому питання актуальності поетів та композиторів білоруського походження кінця XVII століття, що працювали у Москві, для становлення власне білоруського репертуару, залишається відкритим і потребує подальших досліджень.

Повертаючись до білоруської традиції, відзначимо важливість польського компоненту, який відігравав вагому роль у розвитку білоруської духовної пісенності. У римо-католицьких осередках Білорусі культивувалися як богослужбові твори латинською мовою, так і польські пісні, про що згадує Т. Ліхач у монографії, присвяченій білоруській римо-католицькій музиці XVII – XVIII століть [7]. Польські пісні становили вагому частину білоруського духовно-пісенного репертуару, що дає змогу говорити про своєрідний польськоцентризм білоруської пісенності, який особливо проявив себе у пісенності неправославних конфесій.

Важливою для розвитку білоруської пісенності була й уніатська традиція, яка поєднала і православні, й католицькі церковні традиції. В осередках уніатів можна спостерігати різні форми взаємодії католицького та православного елементів. О. Дадіомова відзначає той факт, що у богослужіннях римо-католиків та уніатів брали участь ті ж самі музиканти [2, 23–25], а органи в уніатських храмах стали звичайним явищем, серед яких найбільш відомими були органи у Супрасльському та Жировицькому монастирях [2, 31]. І. Герасимова в анотації до диску «З творчої спадщини віленської школи. Музика давньої греко-католицької церкви» (2015) вказує на використання органу у партесних композиціях, про що свідчать вказівки в рукописах та тип фактури (органний супровід (з іншими інструментами) використано у кількох партесних композиціях, записаних на диску). Утім, церковна монодія східного обряду, найімовірніше, звучала a cappella

або з ісоном, хоча могла й виконуватися під супровід органу, як григоріанський хорал в Європі у XVI – XVIII століттях. Щодо церковних пісень нового стилю, то, найімовірніше, у великих храмах вони звучали, як і багатоголосні партесні цикли, під органний супровід, у невеликих храмах – a cappella.

Стосовно співу духовних пісень, то саме в уніатських осередках Білорусі вже з середини XVII століття почалося їх вживання як паралітургічних творів, коли духовні пісні, за зразком, узятим з латинських церковних практик, звучали на літургії або інших церковних відправах, про що свідчать записи духовних пісень у ірмолоях Супрасльського та Боруньського монастирів [13, 326]. Коливання між церковною традицією християнських Сходу та Заходу у Білорусі породило найбільш цікаві форми, які є суто білоруськими і нехарактерними для української традиції, де католицький компонент в уніатській церковній практиці був вагомий, проте все ж таки значно менший. Найбільш цікавим з точки зору взаємовпливів східного та західного елементів богослужіння став Супрасльський василіанський монастир, розташований на західнобілоруських землях, що нині належать Польщі, друкарня якого випустила чимало видань, серед них і літургічного призначення. Уже хрестоматійною стала згадка про церковнослов'янські переклади секвенції «Dies irae» із супрасльських ірмологіонів 1639 та 1660 рр. [13, 326]. Багато латинських гімнів та пісень містяться в останній частині вже згадуваного Супрасльського богогласника, датованого серединою XVIII ст., перекладених з латинської Спиридоном Яхимовичем. Знайомство з текстами перекладів, вміщеними поруч з оригіналами і без них, які надруковано у праці Д. Штерна [15], вказує на одну цікаву особливість рецепції католицької традиції в цьому осередку. У Супраслі у перекладах латинських гімнографічних та пісенних текстів використано майже чисту церковнослов'янську мову, яка зовнішньо маскувала латинські першоджерела творів, тоді як в українській традиції латинські тексти або адаптувалися через зроблений раніше польський переклад, який було легко прилаштувати до норм книжної української мови, або перекладалися книжною українською мовою. Використання церковнослов'янської мови в Супраслі можна пояснити впливом монастирського середовища, де ця мова була богослужбовою, однак посилений вплив латинської традиції та адаптація латинських літургічних та паралітургічних текстів через переклад церковнослов'янською мовою – це традиція саме білоруських василіан, яка в українських осередках не зафіксована.

Після ліквідації Унії на білоруських землях у 1839 р. розвиток уніатської духовно-пісенної традиції фактично припинився. При цьому повністю викорінити традицію співу пісень у XIX столітті колишніми уніатами, а нині православними не вдалося, тому православна ієрархія після дискусії у церковній пресі дозволила білорусам співати духовні пісні відповідно до уніатської церковної практики [6, 33]. Щодо репертуару, якій виконували білоруські християни, то його повністю реконструювати наразі неможливо, однак до нього не могли не входити твори, надруковані у «Богогласнику», а також пісні, що не увійшли до нього, але які розповсюджувалися в рукописах; не відкидається і ймовірність співу польських пісень попри їхнє католицьке походження. Знаходження нових

джерел у подальшому дать змогу розширити відомості щодо білоруського православного постуніатського духовно-пісенного репертуару.

Розвиток духовної пісенності продовжувався у XX столітті, однак у білоруській та український традиціях він мав суттєві відмінності. В Україні у цей час відбувається оновлення духовно-пісенного репертуару завдяки діяльності ченців-василіан Галичини, які дали поштовх до створення нового репертуару, який отримав назву ново-василіанського. Серед його основних рис – опора на сучасну українську мову та пісенно-романсові інтонації. У Білорусі на початку XX століття ми також бачимо тенденції до оновлення духовно-пісенному репертуару. Першою ластівкою нової пісенної творчості мав стати пісенник «Kantyczka abo sebrannie nabožnych piesień dla użytku katalikou biełarusou», виданий у Вільні 1914 р., який містив записаний латинкою білоруськомовний репертуар, що призначався для білорусів-католиків. На жаль, малий наклад зробив цю збірку нині бібліографічною рідкістю, а тому вона, як зазначає відома російська білорусистка Л. Щавинська, майже невідома в наукових колах [14, 293]. Дослідниця у статті, присвяченій цій збірці, публікує тексти кількох пісенних творів, які апелюють до польської пісенної традиції, а також аналізує тексти деяких пісень з точки зору побутування на теренах Білорусі. Базуючись на матеріали статті, відмітимо кілька моментів, які яскраво репрезентують новий білоруськомовний репертуар. Передусім відзначимо орієнтацію на польську духовно-пісенну традицію, зокрема адаптацію знаменитих пісень Ф. Карпінського «Kiedy ranne wstają zorze» та «Wszystkie nasze dzienne sprawy», які у збірці перекладено білоруською мовою («Ranny świt jak čuć zajmeccca» та «Usie dzienny našy sprawy»). Л. Щавинська не подає повний перелік пісень, тому важко сказати, скільки було у збірці адаптованих для білоруських католиків польських пісень, яка кількість пісень була взята з православної традиції (дослідниця наводить текст лише однієї, а саме популярної української пісні «A chto, chto Mikałaja lubić» [14, 286-287], надзвичайно популярної у Білорусі), але загальна тенденція репертуарних пріоритетів є очевидною – новий білоруськомовний репертуар створювався з орієнтацією на польську традицію.

Продовження цієї практики ми знаходимо у пісеннику «Магутны Божа», виданому у Мінську 2000 р. як видання для внутрішнього використання у центральній мінській парафії костьолу св. Симона та Олени, пісенний репертуар якої складають польські літургічні пісні та їх переклади білоруською, доповнені кількома творами, написаними місцевими авторами. Зазначимо, що подібні польськоорієнтовані видання для римо-католиків були і в Україні у 90-2000-х рр., але вони виходили лише на периферії, тоді як у Києві пісенні зразки, залучені з польського репертуару, займали не більш ніж 50 відсотків у книзі, причому лише у перекладах, пісні ж польською мовою в київських збірках не друкувалися, навіть якщо видання мали апробаційний характер. Білоруськомовний римо-католицький репертуар як на початку XX, так і XXI століття є польськоцентричний, він майже не залучає пісні, що побутували протягом століть в православному та уніатському (греко-католицькому) середовищі, що корінним чином різнить білоруську традицію від української. Повертаючись до збірки

«Kantyczka abo sebrannie nabožnych piesień dla užytku katalikou biełarusou», то вона могла б стати прецедентом в оновленні білоруської духовно-пісенної традиції, подібно до ново-василіанської піснетворчості, однак цього, на жаль, не сталося. Знаменним однак є той факт, що в оновленні і українського, і білоруського репертуару ключову роль зіграли представники католицького (східного та західного обрядів) віросповідання, що пояснюється важливістю пісенного репертуару, призначеного для церковно-літургічних практик.

На початку ХХ століття актуальним залишається й богогласниковий репертуар, який тиражується у книгах, що зберегли назву «Богогласник», передусім у православних видавництвах (Київ (1884, 1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903); Петербург (1900, 1901, 1903), ін.). В уніатських осередках України у цей час виходять пісенники, репертуар та мова яких орієнтовані на українську барокову традицію та богогласниковий репертуар, при цьому вони мали інші назви («Пѣсенникъ или собраніе пѣсней, поемыхъ во дни праздников и нарочитыхъ святыхъ, равно пѣсней покаянныхъ и надгробныхъ» (Унгвар, 1913), «Пѣснословецъ или новое собраніе церковныхъ пѣсней» (Львів, 1909)) і призначалися як для приватного співу, так і для паралітургічних відправ. Друк пісенників з модернізованим бароковим репертуаром свідчить про його актуальність на початку ХХ століття, причому незалежно від конфесійного середовища.

Щодо православних «Богогласників», то вони були рекомендовані для співу у церковно-приходських школах (але не богослужінні) Північно-Західного та Південно-Західного краю Російської імперії, тобто території Білорусі та України, де протягом століть була поширена практика співу пісень у храмових відправах. Особливістю цих видань став їхній поділ на дві частини: у першій пісні записувалися одноголосно, у другій подавалася їхня триголосна гармонізація, яка орієнтувалася на кантовий стиль. У науковій літературі найчастіше згадуються київські, почаївські, холмські, львівські, варшавські богогласники, однак значно рідше потрапляють у поле зору видання, надруковані на території Білорусі. Білоруські богогласники близькі до згаданих вище видань, оскільки репрезентували тип збірника, рекомендованого Синодом Православної Церкви Російської імперії. Утім, у білоруських виданнях були й певні відмінності. У хрестоматії, виданої Т. Ліхач [9], згадано два білоруських «Богогласника» – гродненський та віленський (останній було надруковано у Петербурзі, але підготовлено до друку Віленським Свято-Духівським братством). Якщо гродненські мали вільну структуру, яка була характерна для російської духовно-пісенної традиції, то віленський «Богогласник», укладений О. Рождественським («Богогласник Сборник церковных песнопений и духовных песен для пеня в семье, школе и внебогослужебных собеседованиях в 3-голосним изложении», 1912), орієнтується на апробовану модель організації пісенника за церковним календарем, який було збережено в петербурзьких виданнях. Т. Ліхач описує структуру пісенника, яка охоплює твори від Різдва до Великої П'ятниці, інші пісні повинні були вийти у другій частині [9, 9]. Специфічною рисою цього видання є друк усіх творів лише у триголосній гармонізації, чого не було в інших богогласниках межі XIX – XX століть, де гармонізації містилися у другій час-

тині збірника, тоді як у першій частині твори записувалися одноголосно. Також цікавою є сама музична частина творів, де відомі богогласникові тексти мають мелодії, доволі далекі від надрукованих у почаївських виданнях XIX століття, і відображають мелодичні трансформації, що сталися внаслідок побутування у білоруському православному середовищі. Щодо самих гармонізацій, то в них відображено скоріше авторський почерк О. Рождественського, який намагався не імітувати кантову фактуру, а створити повноцінну хорову партитуру, хоча і з використанням усього трьох голосів.

Хотілося б зупинитися ще на одному моменті, специфічному для білоруської пісенності, а саме фольклоризації пісенних творів книжної традиції. Багато років цей шар вивчала Л. Костюковець, публікуючи свої спостереження у численних книгах і статтях, підсумувавши їх у своїй останній праці [5]. Фольклорне побутування пісень римо-католицької традиції сьогодні досліджує молода вчена В. Романенкова [10]. Цінним у цих роботах є й емпіричний матеріал, і спостереження авторів щодо фольклоризованого пісенного шару. Загалом ці питання можуть стати основою спеціального дослідження, особливо у порівнянні з українською традицією, тому відмітимо лише один, на нашу думку, показовий момент. Серед пісень книжного походження, пов'язаних з календарем, білоруські дослідниці виділяють не лише колядки, що характерно і для України, а й пісні на Великдень, коріння яких сягає традиції волочебних пісень, які майже відсутні в Україні. Цікавим є однак той факт, що центральною піснею, яка репрезентована в усіх регіонах та в усіх конфесіях, є «Wesoły nam dzień dziś nastał», яка прийшла з польського католицького репертуару, у білоруському репертуарі вона представлена польськомовною, білоруськомовною та російськомовною версіями («Wesoły nam dzień dziś nastał», «Вясёлы дзень для нас настаў», «Велик святой нам день настал»). Серед римо-католиків найпоширенішою є перша, друга лише з 90-х рр. XX століття стала набирати популярність, а третя функціонує передусім у православному середовищі (волочебники на католицький Великдень співали польський варіант, на православний – російський) [10, 344–345]. Популярність цього твору є настільки великою, що ці пісні в білоруській науковій літературі називають «васольними» або «вэсольними» [5, 14; 10, 345]. Зазначимо, що в сучасному українському римо-католицькому середовищі цей твір також є популярним, колись він був відомий і в українському уніатському середовищі, про що свідчать записи пісні у великій кількості пісенників XVIII століття. Однак в Україні цей твір не фольклоризувався і нині відомий лише серед римо-католиків, тоді як у Білорусі ця пісня є популярною серед християн усіх конфесій.

Наприкінці узагальнимо наші спостереження щодо нинішнього стану сучасної білоруської духовної пісенності літургічного та позалітургічного призначення. Насамперед зазначимо, що вона репрезентована різними християнськими конфесіями нерівномірно. Через малу чисельність вірян білоруська греко-католицька пісенність, яка у свій час дала потужний поштовх паралітургічному співу, фактично не розвивається. Православна білоруська пісенність церковного типу також відсутня, оскільки сучасна богослужбова практика орієнтується на московські церковні

традиції, де спів під час богослужіння не практикується; до того ж цей репертуар є російськомовним. Доступні нам баптистські пісенники також є російськомовними, хоча й видані у Білорусі; їхній зміст є ідентичним з російськими баптистськими виданнями, а тому на сьогоднішній день не можна говорити про кодифікацію сучасного білоруського баптистського репертуару. Щодо римо-католицького репертуару, то він складається з польськомовних та білоруськомовних пісень, і лише він, на нашу думку, є таким, що розвивається, хоча і досить повільно, а тому про його кодифікацію говорити ще зарано. Аналіз сучасного білоруського духовно-пісенного репертуару різних конфесій є завданням білоруських вчених, однак його загальний огляд показує, що він суттєво різниться від українського та російського.

Висновки. Для білоруської духовної пісенності характерним є:

1) складність вичленення власне білоруського компонента у східнослов'янській духовно-пісенній традиції, який зазвичай розглядається у складі польського, українського, російського репертуару, передусім через мовний чинник, що значно ускладнює ідентифікацію саме білоруської складової східнослов'янської духовно-пісенної традиції;

2) мала кількість збережених рукописних та друкованих пісенників, які були переписані на території Білорусі і репрезентують білоруську пісенність на її теренах; дещо більшою є кількість творів, які мають білоруську ґенезу, але представляють традиції інших національних культур, насамперед російської;

3) важлива роль неправославних конфесій у становленні та розвитку білоруської духовної пісенності, що сформувало її специфічне обличчя, яке відрізняє її від інших східнослов'янських духовно-пісенних традицій;

4) формування саме у білоруській традиції найбільш оригінальної гілки східнослов'янської пісенності – уніатської, яка дала поштовх паралітургічному співу духовних пісень на східнослов'янських землях;

5) повільне оновлення духовно-пісенного репертуару в XX – на початку XXI століття; нерівномірність представлення пісенного репертуару різних християнських деномінацій, пов'язане з особливостями конфесійної мапи країни та політичними чинниками.

Література

1. Герасімава І. Канты часу швецкага «Патопу» у рускіх спеўніках апошняй чвэрці XVII в. / І. Герасимова // Arche. – 2012. – № 6. – С. 477–491.

2. Дадзіёмава В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2001. – 256 с.

3. Касцюкавец Л. П. Канцыяналы / Л. П. Касцюкавец // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. – Мінск, 1999. – Т. 8. – С. 12–13.

4. Костюковец Л. Ф. Белорусский духовный кант-гимн «Богородица» как один из ранних образцов отечественной кантовой культуры / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2013. – № 23. – С. 8–17.

5. Костюковец Л. Ф. Фольклоризация канта / Л. Ф. Костюковец. – Минск : РИВШ, 2014. – 178 с.

6. Ліхач Т. У. Музычная практыка праваслаўных храмаў Міншчыны другой паловы XIX ст. у люстэрку «Мінскіх епархіяльных ведамасцей» / Т. У. Ліхач // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2009. – № 14. – С. 31–35.

7. Ліхач Т. У. Літургічная музыка на Беларусі: у 3 ч. – Ч. 1. Каталіцкая традыцыя / Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2008. – 172 с.

8. Медведик Ю. Польськомовні барокові пісні (канти) Йоаникія Ґалятовського (текстова специфіка, джерелознавчі аспекти) / Юрій Медведик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 102: Старовинна музика. Сучасний погляд : зб. ст. – Київ, 2011. – Кн. 5. – С. 156-180.

9. Праваслаўны спеў на Беларусі пачатку XX стагоддзя: Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя беларускай музыкі» / склад. Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 116 с.

10. Раманенкава В. І. Эксплікацыя велікоднай музычнай традыцыі ў бытавым асяроддзі рымска-каталіцкай царквы ў Беларусі / В. І. Раманенкава // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвеч. 40-годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 25 лістап. 2015 г. – Мінск : БДУКМ, 2017. – С. 343–347.

11. Саладухін А. М. Пратэстанцкі канцыянал на Беларусі ў XVI – першай палове XVII стагоддзя / А. М. Саладухін // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2006. – № 6. – С. 10–14.

12. Сидорович Л. Н. Псальмы на тексты «Псалтири царя Давида» Симеона Полоцкого в нотных рукописных памятниках последней четверти XVII – первой четверти XIX вв. : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства» / Л. Н. Сидорович. – Минск, 2011. – 46 с.

13. Штерн Д. Відносини духовних пісень до літургії у східних слов'ян XVII–XVIII стст. / Д. Штерн // Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodenia po súčasnosť. – Bratislava, 2000. – С. 321–330.

14. Щавинская Л. Л. «Kantyczka» 1914 г. в истории народной литературы белорусов / Л. Л. Щавинская // Славянский альманах: 2010. – М. : Индрик, 2011. – С. 281–295.

15. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.

References

1. Gerasimava, I. (2012). Kants of the time of the Swedish «Deluge» in Russian songbooks of the last quarter of the 17th century. Arche, 6, 477–491 [in Belarusian].

2. Dadziyomava, V. U. (2001). Essays on the History of Musical Culture of Belarus. Minsk : Belaruskaya dzyarzhaunaya akademiya muzyki [in Belarusian].

3. Kastsiukavets, L. P. (1999). Cantionals. Belaruskaya encyclapediya, 8, 12–13 [in Belarusian].

4. Kostiukovets, L. F. (2013). Belarusian spiritual kant-hymn «Bogurodzica» as one of the earliest examples of Belarusian kant culture. Vestsi Belaruskay dzyarzhaunay akademii muzyki, 23, 8–17 [in Russian].

5. Kostiukovets, L. F. (2014). Folklorization of kant. Minsk : RIVSh [in Russian].

6. Likhach, T. U. (2009). Musical practice of Orthodox churches of Minsk region of the second half of the 19th century in the mirror of the «Minsk Diocesan Gazette». Vestsi Belaruskay dzyarzhaunay akademii muzyki, 14, 31–34 [in Belarusian].

7. Likhach, T. U. (2008). Liturgical music in Belarus. Part 1. The Catholic tradition. Minsk : Belaruskaya dzyarzhaunaya akademiya muzyki [in Belarusian].

8. Medvedyk, Ju. (2011). Baroque Song-Chants in Polish language of Joanykij Galjatovs'kyj (textual specificity, source study aspects). Scientific Herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 102: Early music – contemporary outlook (5), 156–180 [in Ukrainian].

9. Likhach, T. U. (Eds.). (2012). Orthodox singing in Belarus beginning of the twentieth century: Readings for the course «History of Belarusian music». Minsk : Belaruskaya dzyarzhaunaya akademiya muzyki [in Belarusian].

10. Ramanenkava, V. I. (2017). Explication of Easter musical tradition in the domestic environment of the Roman Catholic Church in Belarus. Scientific research in the field of culture and art: innovative approaches. Proceedings from Scientific Conference of faculty members, dedicated 40th anniversary of Belarusian State University of Culture and Arts. (pp. 343–347). Minsk : BDUKM [in Belarusian].

11. Saladukhin, A. M. (2006). Protestant Cantional in Belarus in the 16th – first half of the 17th century. Vestsi Belaruskay dzyarzhaunay akademii muzyki, 6, 10–14 [in Belarusian].

12. Sidorovich, L. N. (2011). Psalms in Note Manuscripts of the Last Quarter of the 17th – First Quarter of the 19th Centuries set to the Texts from the «Tsar David's Psalters» by Simeon Polotskiy. Extended abstract of Doctor's thesis. Minsk [in Russian].

13. Stern, D. (2000). Relationships of sacred songs to the liturgy of the Eastern Slavs of the 17–18th centuries. Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodenia po súčasnosť, 321–330. Bratislava [in Ukrainian].

14. Shchavinskaya, L. L. (2011). «Kantyczka» of 1914 in the history of folk literature of Belarusians. Slavynskij almanakh: 2010, 281–295. Moscow : Indrik [in Russian].

15. Stern, D. H. (Eds.). (2000). Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag [in German].

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ШЕКСПИРОВСКИЕ ОБРАЗЫ В ГИТАРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ХАНСА ВЕРНЕРА ХЕНЦЕ: «КОРОЛЕВСКАЯ ЗИМНЯЯ МУЗЫКА»

Цель работы. В статье выявляется специфика раскрытия театральных образов шекспировских драм в музыкальном языке гитарной сонаты Ханса Вернера Хенце «Королевская зимняя музыка». **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарного произведения, не изученного в отечественном музыкознании. В процессе анализа отмечено влияние внемузыкальных истоков композиторского замысла, идущих от театрально-поэтического наследия – шекспировских драм, комедий, трагедий. **Выводы.** В силу доминирующих музыкально-театральных пристрастий в гитарной музыке Хенце преобладает декламационная природа интонаций, связанная с речевыми высказываниями, монологами, диалогами и прочей атрибутикой языка театральных спектаклей – их поэтики, стихотворной и прозаической. Это феноменологическое свойство музыки композитора наделяет гитарные сочинения специфической лексикой, особенно учитывая современные языковые ресурсы, к которым прибегает автор. Он идет не от хорошо известных ортодоксальных техник австро-

© Іванніков Т.П., 2017

немецкого экспрессионизма, а через «ювелирную» микротематическую работу на уровне мотивов и их «полифонических диалогов».

Ключевые слова: немецкая гитарная музыка, творчество Х. В. Хенце, «Королевская зимняя музыка», шекспировские образы.

Іванніков Тимур Павлович, *кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Шекспірівські образи в гітарній творчості Ганса Вернера Генце: «Королівська зимова музика»

Мета роботи. У статті виявляється специфіка розкриття театральних образів шекспірівських драм в музичній мові гітарної сонати Ганса Вернера Генце «Королівська зимова музика». **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дають змогу розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** дослідження полягає у феноменологічному підході до аналітики гітарного твору, не вивченого у вітчизняному музикознавстві. У процесі аналізу відзначено вплив позамузичних витоків композиторського задуму, що йдуть від театрально-поетичної спадщини – шекспірівських драм, комедій, трагедій. **Висновки.** У силу домінуючих музично-театральних пристрастей в гітарній музиці Генце переважає декламаційна природа інтонацій, пов'язана з мовними висловами, монологами, діалогами та іншою атрибутикою мови театральних вистав – їхньої поетики, віршованої та прозової. Ця феноменологічна властивість музики композитора наділяє гітарні твори специфічною лексикою, особливо з огляду на сучасні мовні ресурси, до яких вдається автор. Він йде не від добре відомих ортодоксальних технік австро-німецького експресіонізму, а через «ювелірну» мікротематичну роботу на рівні мотивів і їхніх «поліфонічних діалогів».

Ключові слова: німецька гітарна музика, творчість Х. В. Хенце, «Королівська зимова музика», шекспірівські образи.

Ivannikov Tymur, *PhD in Arts, doctoral candidate of Theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine*

Shakespearian characters in guitar oeuvre of Hans Werner Henze: «Royal winter music»

Purpose of Article. The article reveals the specifics of the disclosure of theatrical characters of the Shakespearean dramas in the musical language of the guitar sonata by Hans Werner Henze «Royal Winter Music». **Methodology** is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of studying phenomenon. **Scientific Novelty** of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar work that is unstudied in term of the Ukrainian musicology. In the process of the analysis, the influence of the non-musical sources of the composer's design is noted that comes from the theatrical and poetic heritage – Shakespearean dramas, comedies, tragedies. **Conclusions.** Due to the prevailing musical and theatrical preferences, the declamatory nature of intonations prevails in the guitar music of Henze, connected with speech utterances, monologues, dialogues, and other attributes of the poetic and prosaic language of theatrical performances. This phenomenological property of the composer's music gives guitar compositions a specific vocabulary, especially within the modern language resources that the author resorts to. It comes not from well-known orthodox techniques of Austro-German expressionism, but through the «jewelry» work with micro-themes at the level of motives and their «polyphonic dialogues».

Key words: German guitar music, creativity of H. W. Henze, «Royal winter music», Shakespearean characters.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества современного немецкого композитора Ханса Вернера Хенце представляется перспек-

тивным с позиций феноменологического анализа. Он затрагивает глубинные связи языка музыки с поэтикой слова, стиха, театрального действия и его образного ряда. Для современного исполнителя-гитариста сочинения Хенце являются серьёзной вехой в развитии профессионального мастерства и требуют не менее обстоятельного изучения. Актуальность темы усиливается отсутствием соответствующей аналитики в отечественном музыкознании. Отчасти дефицит исследований восполняется публикациями последних лет. В них содержатся краткие очерки о композиторе (А. Буцко [1], В. Палмер-Фюшел [8]), упоминания о его гитарном творчестве (М. МакКалли [6], Т. Палмер [7]), а также аналитические наблюдения исполнителей (А. Бенсон [2], М. Хардинг [4]).

Цель исследования. Цель статьи – выявить специфику раскрытия театральных образов шекспировских драм в музыкальном языке гитарной сонаты Ханса Вернера Хенце «Королевская зимняя музыка».

Изложение основного материала. Имя немецкого композитора XX века Ханса Вернера Хенце (1926–2012) историографически довольно редко всплывает в связи с гитарной музыкой. Он известен прежде всего как автор симфоний, опер, камерно-вокальный сочинений, которые к началу нового столетия набрали высокий рейтинг репертуарности. Постановки его оперных спектаклей и сегодня с большим успехом осуществляются ведущими театрами мира. Тем не менее для гитарных исполнителей наследие композитора приобрело особую ценность. Она заключается не в количестве оставленных рукописей, а в своеобразии и монументальности претворенных замыслов. Эти замыслы отличаются той грандиозностью художественных задач, которая гитарной музыке не вполне свойственна. Речь идет о внемузыкальных – поэтических и театральных – шедеврах, веками вдохновлявших художников, музыкантов и артистов.

Для Хенце данная художественная платформа оставалась чрезвычайно актуальной далеко за пределами сценических и театральных музыкальных жанров, что отразилось и в его гитарной музыке. Отсутствие прямой связи со словом в инструментальном прочтении поэтических образов для композитора стало своеобразным «мостом», объединившим в циклическом замысле несколько шекспировских трагедий, вереницу театральных персонажей, сплетения их монологов, диалогов, отдельных сцен. Именно поэтому гитара в произведениях Хенце звучит подобно человеческой речи, артикулированной словом, эмоцией, театральным аффектом. Более того, эта «речь» облекается в очень непростую языковую форму – созвучную современной эпохе. Для ее понимания исполнителю необходимо точно осознавать содержательные объемы, смыслы и ситуации, вызвавшие в композиторе когда-то эмпатический художественный резонанс. Обратимся к одному из самых его глобальных гитарных опусов.

«Зимняя королевская музыка» – грандиозный вклад Хенце в современный гитарный репертуар. Это две масштабные сонаты для гитары соло, общее время звучания которых занимает более 60 минут. Произведения имеют тематический подзаголовок «Сонаты о шекспировских персонажах» и посвящены близкому другу композитора английскому виртуозу Джулиану Бриму[1]. Брим, как и Андрес Сеговия, прилагал немало усилий, мотивируя известных композиторов по

всему миру писать для гитары. Вслед за успехом «Drei Tentos» английский исполнитель с нетерпением ждал новую музыку от Хенце: «После исполнения Kammermusik, который прошел с триумфом, я долго упрашивал его написать еще одно произведение, и, в конце концов, много лет спустя, оно появилось. Это было потрясающе!» [7, 83]. «Джулиан сказал по этому поводу, – вспоминал автор музыки, – что «Королевская зимняя музыка» должна означать для гитары то же, что "Hammerklavier" Бетховена для фортепиано» [7, 83].

Концепционно обе сонаты являются программным воплощением единого замысла, хотя могут исполняться и по отдельности. Феноменологически значимой для исследования является первая соната – один из самых масштабных гитарных опусов данного жанра (более 40 минут звучания), в котором своеобразие композиторского почерка Х. В. Хенце отражено во всей полноте. Это – собранные в шестичастную композицию «монологи» отдельных персонажей шекспировских комедий и драм: Глостера из трагедии «Ричард III»; Ромео и Джульетты из одноименного спектакля; Ариэля из трагикомедии «Буря»; Офелии из «Гамлета»; Тачстоуна, Одри и Вильяма из комедии «Как вам это понравится»; Оберона из комедии «Сон в летнюю ночь». «Драматические персонажи произведения, – по словам Хенце, – прорисовываются в звуках гитары, будто актеры появляются на сцене из-за театрального занавеса. Через маски, голоса, жесты они говорят с нами языком сильных чувств – страсти, нежности, печали, драмы и комедии. Странные события в жизни людей смешиваются с голосами призраков» [5].

Название «Royal winter music» отсылает к начальным строкам монолога Ричарда, герцога Глостера, открывающего историческую пьесу У. Шекспира.

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило;
Нависшие над нашим домом тучи
Погребены в груди глубокой моря.

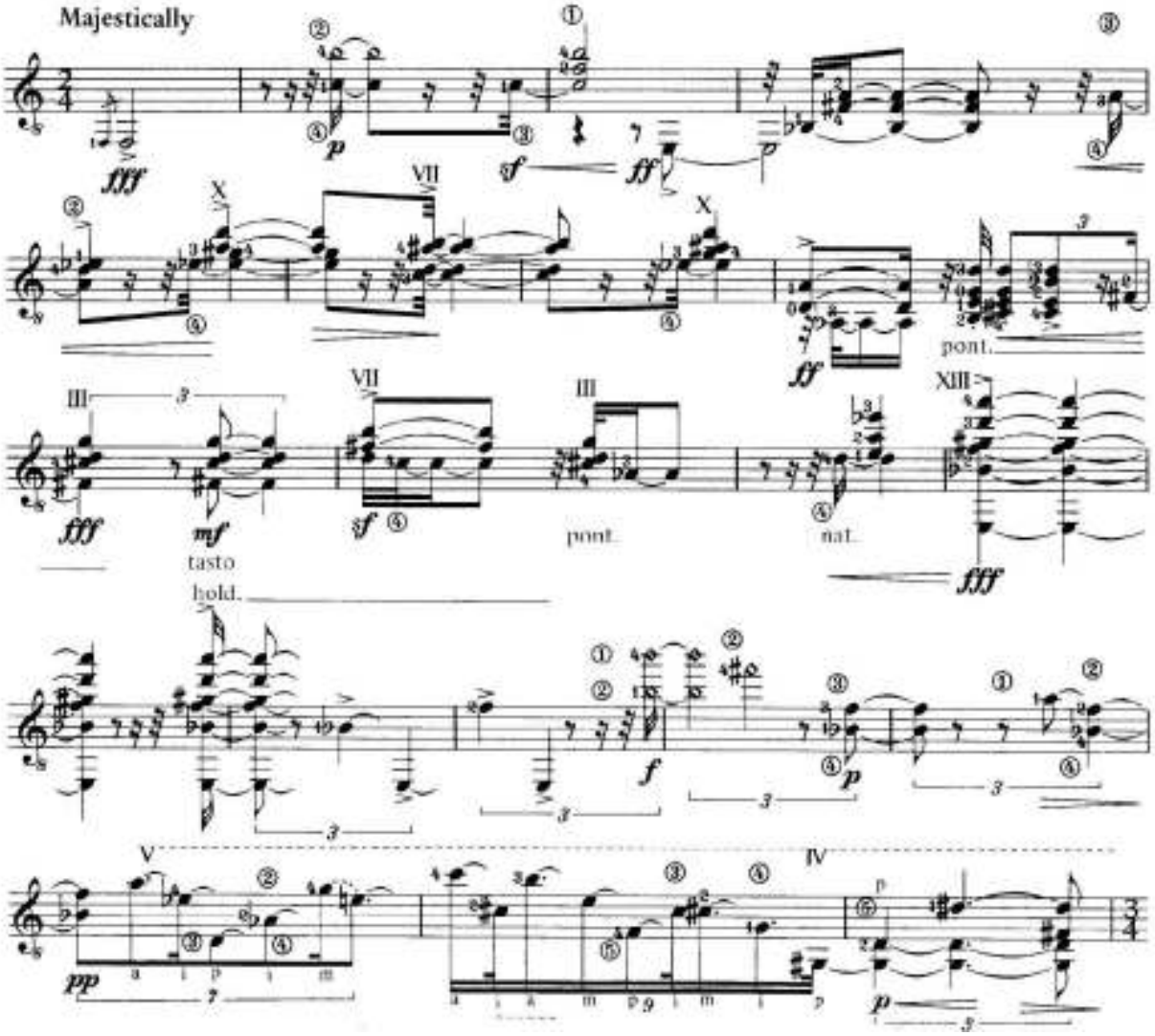
Хенце «прочитывал» в монологе Ричарда сонатную форму, в чем признавался в беседе с американским гитаристом Дэвидом Таненбаумом. В нем заключено зерно всей будущей трагедии. Главный персонаж – Ричард, герцог Глостер – жестокий, воинственный, властолюбивый, идущий к королевскому трону, сокрушая все на своем пути.

Его образ показан на фоне всеобщего веселья, развлечений, сладкоголосых звуков лютни, и резко контрастирует с ним. Герой видит себя изгоем, обезображенным физическими недугами. Он готов мстить миру за свое уродство, компенсировав его безграничной властью.

Музыкальный портрет герцога Глостера обрисован в главной партии (тт. 1–29) гротескно, с театральным преувеличением – эффектами заметно деформированных движений, искривленного шага, громких властных возгласов, в которых сквозит агрессия, и приглушенных стонов боли. Все это выливается в контраст энергичных диссонантных реплик на ***fff*** и тихих линий, разорванных широкими скачками (пример 1).

Пример 1

Х. В. Хенце. Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер», тт. 1–20

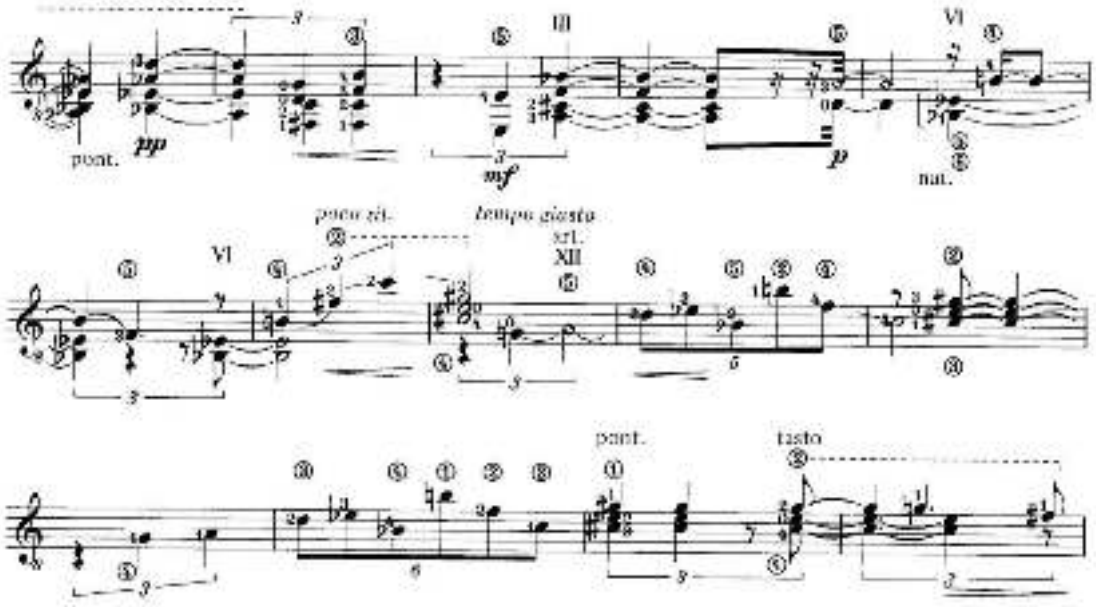


Композитор прибегает к ресурсам современного звукового письма, намеренно избегая ладовых тяготений, ритмической слаженности голосов, предпочитая фактурные и тесситурные контрасты плавности привычного мелодического рельефа. В итоге вырисовывается сложный, раздираемый противоречиями образ, которому суждено в сюжете сыграть ключевую разрушительную роль.

Побочная партия (тт. 30–55) вводит в лирическую атмосферу придворной церемонии, бальных танцев в сопровождении лютни. В подражание старинному инструменту гитара звучит тихо, *sul ponticello* (у подставки), имитируя далекие отголоски неспешных переборов струн, застывающих аккордов, в которых на привычную консонирующую основу наслаиваются добавленные тоны (пример 2).

Пример 2

Х. В. Хенце. Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер», тт. 30–43



Высокая степень контраста, воплощенного противоречием двух экспозиционных тем, вполне согласуется с риторикой сонатной формы.

Композитор детально следует за поэтическим текстом монолога, иногда буквально отражая стихотворную рифму в музыкальной фразировке. Исследователь гитарного творчества Хенце Майкл Хардинг отмечает: «Хенце часто ссылается на очевидные связи между текстом поэтическим и музыкальным. На публичной лекции 1987 года на “Eine Aoelsharfe” он продемонстрировал это, прочитав стихотворение, в то время как Дэвид Таненбаум играл соответствующий отрывок гитарной музыки. В ходе демонстрации американский гитарист заметил, что ритм поэзии и музыки поразительно совпадают, а проведенный опыт должен послужить важной установкой для исполнителя» [4, 24].

Возврат первоначального интонационного комплекса в заключительной партии – своеобразная иллюстрация той части монолога Ричарда, в которой он мыслями возвращается к своим недугам и увечьям[2].

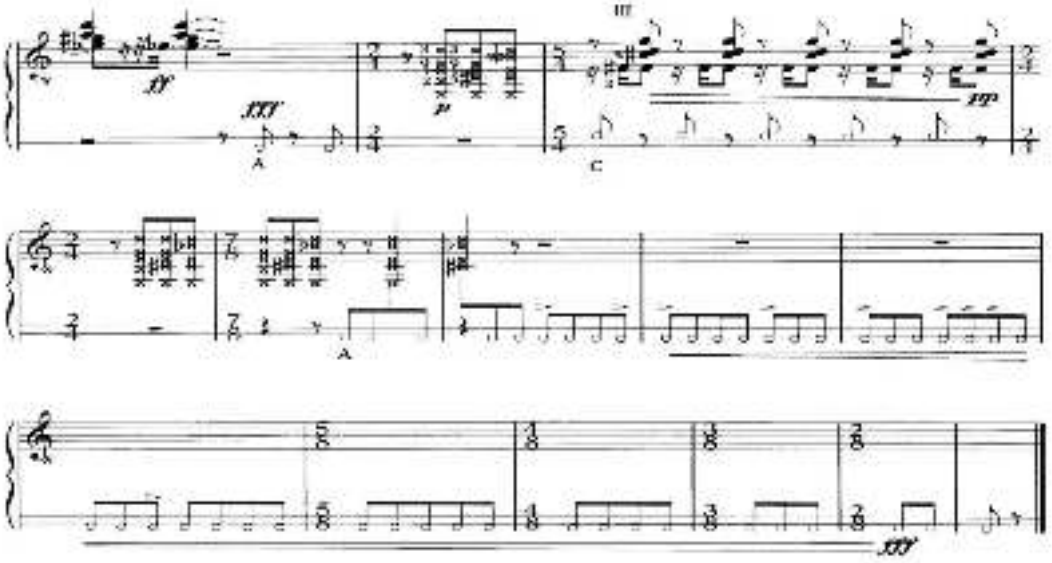
Разработка приобретает крупные масштабы, поскольку она сопряжена с драматическими театральными событиями: интригами королевского двора, батальными сценами, борьбой за престол, гибелью персонажей, неконтролируемой яростью и гневом главного героя.

Здесь появляются специфические перкуссионные приемы игры на гитаре, которые не встречаются больше ни в одном произведении Хенце. Речь идет о выписанной сразу на двух нотоносцах линии шумовых эффектов – ударов в разных местах гитарной деки – и линии аккордов, исполняющихся испанским приемом tambora (барабан). Эти хлесткие удары символизируют нарастающую агрессию главного персонажа по отношению ко всему миру – с его тихими лютневыми аккордами, танцевальными интонациями, придворными персонажами.

В репризе основные темы как будто иссякают: вместо них остаются узнаваемые мелодические фразы, которые все чаще прерываются стуком по деке. В последних тактах остается только он – громкий, безостановочный, полностью поглотивший героя (пример 3).

Пример 3

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер»

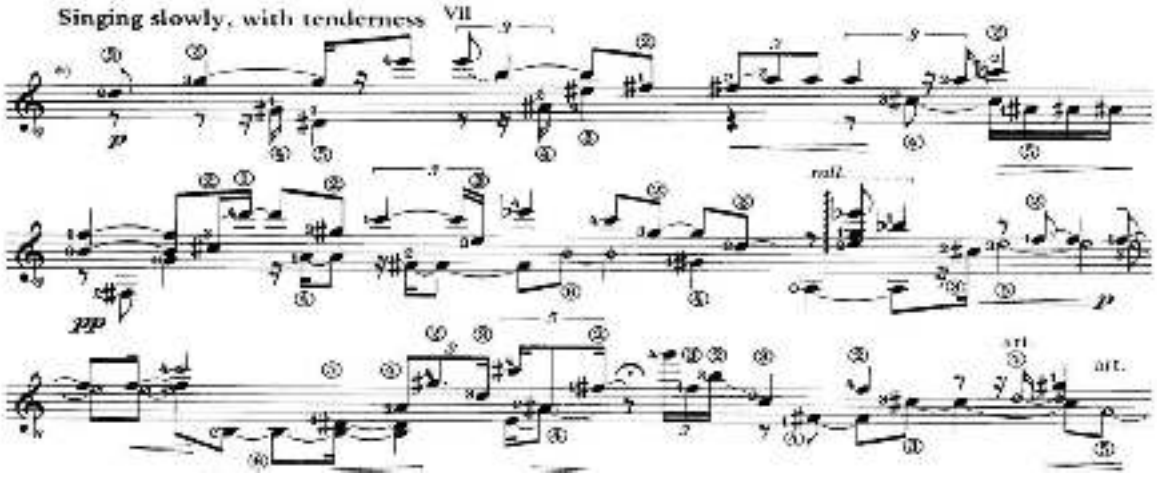


Вторая часть сонаты реализует идею контраста в циклическом формообразовании. Акцент смещается в сторону лирического образного ряда. Не случайно программной основой служит самая известная в мировой литературе история любовной драмы – «Ромео и Джульетта». Из всей канвы драматических событий пьесы Хенце выбирает только один лирический ее фрагмент – знаменитый любовный дуэт. Сам композитор признавался, что он хотел вывести на авансцену «линию Джульетты» и потому сосредоточился на данном поэтическом диалоге.

В музыке диалог персонажей выражен через фигуру «вопрос–ответ» с использованием инверсионной техники (пример 4).

Пример 4

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 2 «Ромео и Джульетта»



Имитационно-полифонические приемы поддерживают режим перекличек в двух мелодических линиях, первая из которых (верхняя) является инициирующей. Тесситурно она ассоциируется с голосом Джульетты, которому отвечает нижний голос – обращенными интервалами в ритмическом смещении.

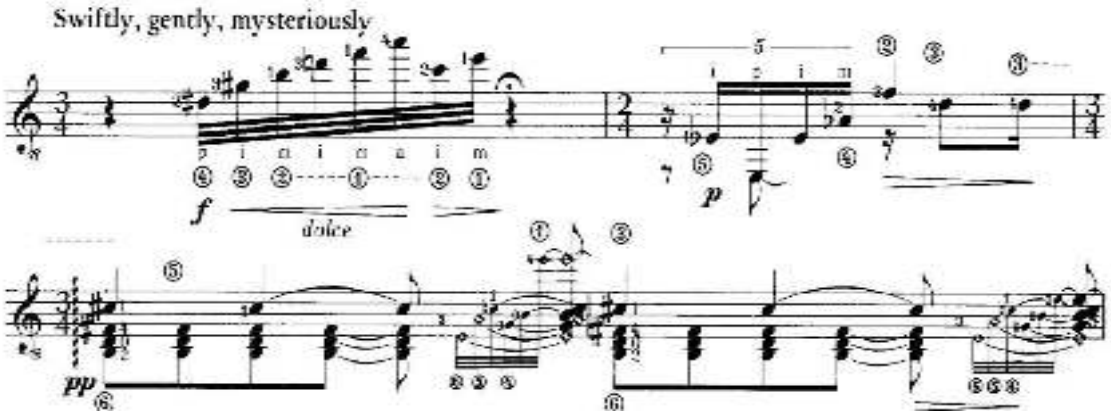
Безусловно, это «дуэт согласия», пронизанный восторженным единением чувств, которые то загораются, то вдруг стихают на ферматах. В музыке ощущается дыхание живого потока поэтических реплик, как будто любовная сцена разворачивается без слов, но голоса отчетливо транслируют их смыслы в звуках[3]. Ритмика подобного диалога не нуждается в тактовом измерении и какой-либо метрической размеренности. В кульминации голоса устремляются вверх, достигая максимально высокого тесситурного порога, и сникают в тихом безмолвии прощания.

Третья часть посвящена одному из персонажей шекспировской пьесы «Буря» – Ариэлю, духу воздуха, насылающему штормы, ураганы, кораблекрушения. В средневековых преданиях его относят к инфернальным персонажам, неподвластным человеку. В шекспировском сюжете он является носителем не только разрушительных, но и созидательных начал. Посредством своих магических сил он оказывает помощь главному герою пьесы в надежде на собственное освобождение. Любое его сценическое появление в спектакле сопровождается музыкой. Песни и игра на арфе становятся основой его музыкального портрета. Он трижды поет свою мистическую песнь, каждый раз поднимая могучие волны природных стихий.

В гитарной музыке это сопровождается рядом эмблематичных мотивов. Первый сигнализирует о появлении незримого духа – легкого и стремительного как ветер. Мы отчетливо слышим быструю восходящую тирату, неожиданно прерванную паузой. Этот полетный мотив сменяется другим – ламентозным, похожим на жалобный вздох. Он застывает длинными выдержанными тонами добавленной ноны на фоне консонирующего трезвучия ***h-moll*** – единственной непрочной гармонической опоры (пример 5).

Пример 5

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 3 «Ариэль»

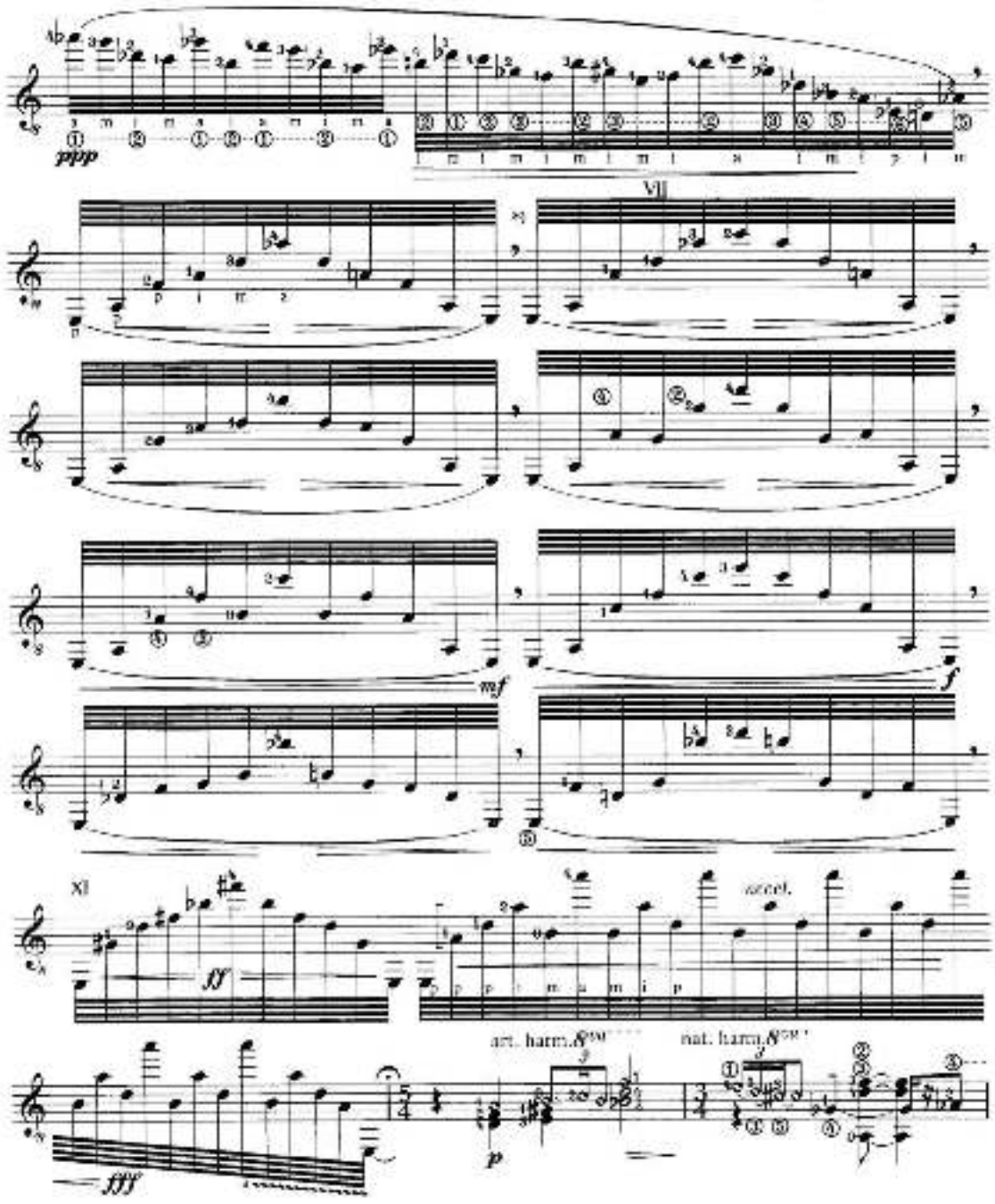


Не следует связывать подобные интонации с глубокими лирическими человеческими чувствами. Едва появившись, они тут же растворяются в невесомых флажолетах – символах бестелесных сущностей.

Доминирующим мотивом является третий, образующий грандиозную стихийную волну длинных арпеджированных пассажей, имитирующих игру Ариэля на арфе. Согласно мифологическим преданиям арфа Ариэля – не просто музыкальный инструмент. Это атрибут огромной магической силы, способной повелевать стихиями и людьми. В каждой из трех фаз ее напор громкости вырастает от ***ppp*** до ***fff*** (пример 6).

Пример 6

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 3 «Ариэль»



В окончании композитор уводит звук в область обертонов – акустических призвуков, сопровождающих исчезновение освобожденного духа.

Четвертая часть цикла «Офелия» сосредоточена на необычайно пронзительной сцене из трагедии «Гамлет». В английской литературе эта сцена считается одним из самых поэтичных описаний гибели героини, вызванной любовными страданиями и горем потерь, лишивших ее рассудка[4].

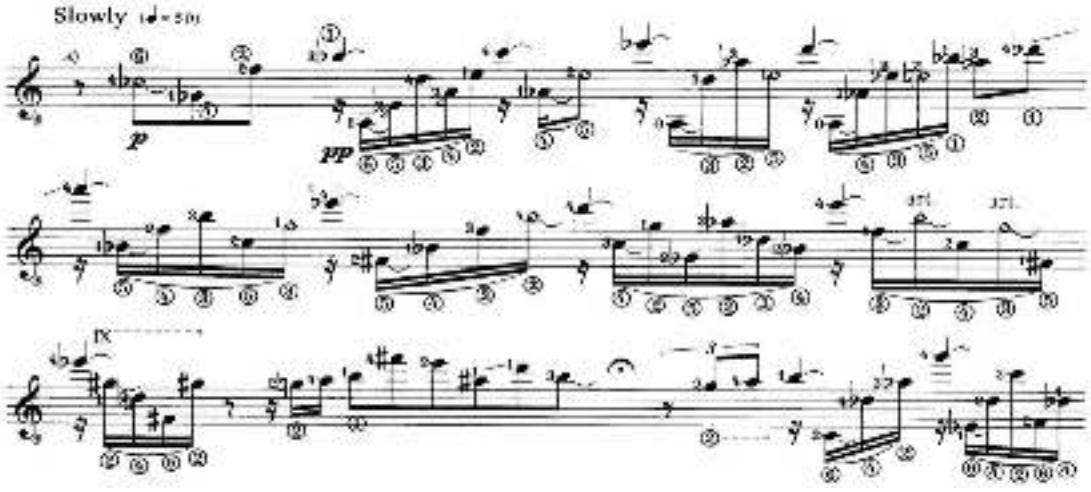
Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плесть из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки - ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В муть смерти.

Известно, что Хенце был вдохновлен не только поэзией Шекспира, но и живописным полотном английского художника Джона Эверета Милле «Офелия» (1852). На картине последние мгновения жизни девушки изображены в ореоле плывущих по воде цветов, насыщенных глубоких красок окружающей природы. На этом фоне бледная Офелия, поющая свою последнюю песню, медленно погружается в пучину. Состояние отрешенности от мира читается во всем ее облике.

Музыкальный портрет, созданный немецким композитором, отчетливо передает поэтические и живописные картины. Нежный лирический тонус звучания всей композиции словно погружен в приглушенную атмосферу прощания с миром. Это читается в плавности арпеджированных линий аккомпанемента, похожих на неспешно текущие воды ручья. Мелодия песни Офелии в верхнем фактурном слое гитары несет в себе элементы эмоциональной отстраненности. Она медленно и тихо всплывает на гребнях нерегулярно ритмизованных фигур сопровождения и движется ниспадающими секундовыми ходами – интонациями слез, скорби, плача (пример 7).

Пример 7

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 4 «Офелия»



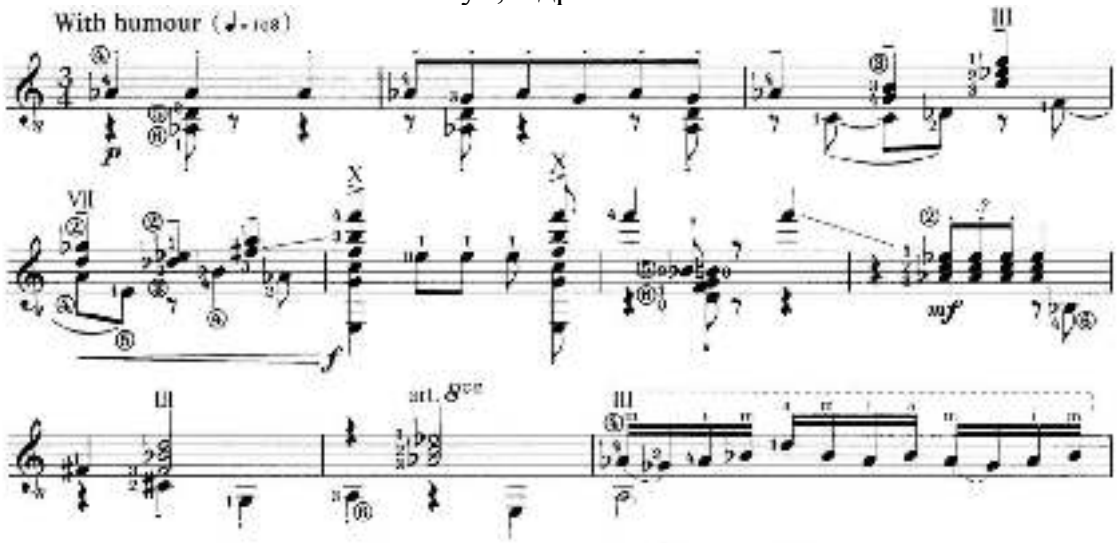
Это не сиюминутное переживание героини, а давно прожитое, вытесненное сознанием воспоминание. Каждая новая фраза, начинаясь связными мотивами и репликами, постепенно рассыпается и замирает в цикличном повторе окончаний. Это угасающая песня души, которая покидает мир, уже не чувствуя боли.

Пятая часть «Тачстоун, Одри и Вильям» открывает галерею комедийных шекспировских образов[5]. В контексте драматургии сонатно-симфонического цикла они закономерно попадают в жанровое поле скерцо. Его игровая стихия увязывает в единый сюжет трех персонажей – королевского шута, деревенской девушки и простого парня. Классический любовный треугольник предполагает борьбу персонажей за чувства Одри. Незатейливый сценарий завершается победой шута, что и составляет основную канву музыкальной драматургии пьесы.

Портрету каждого из персонажей отводится первый экспозиционный раздел музыкальной формы, четко разграниченный композитором в нотном тексте. Угловатость, фиглярство, кривляние, быстрая смена настроений, под которыми скрывается острый ум и актерское мастерство перевоплощений – черты шута. В музыке они «выписаны» посредством стаккатных маркированных звуков, танцевальных жестов, резких переходов от ораторской патетики громких высказываний к угодливому обыгрыванию интонаций. Двуличие персонажа многократно подчеркивается композитором резкостью тритоновых контрастов между аккордами (пример 8).

Пример 8

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 5
«Тачстоун, Одри и Вильям»



Два других портрета непритязательны, незамысловаты и лишь оттеняют театральную броскость комического героя. Простодушие сельской девушки выражено через интонации коротких триольных вздохов, добавляющих облику героини элементы кокетливой грации. Постоянная смена характера звучания – *con gracia* и *giocoso* – в облике наивного Вильяма предопределяет исход борьбы

персонажей, победителем из которой выходит шут. Триумф этой победы, пронизанный ироничными скерцозными интонациями, составляет репризный раздел формы.

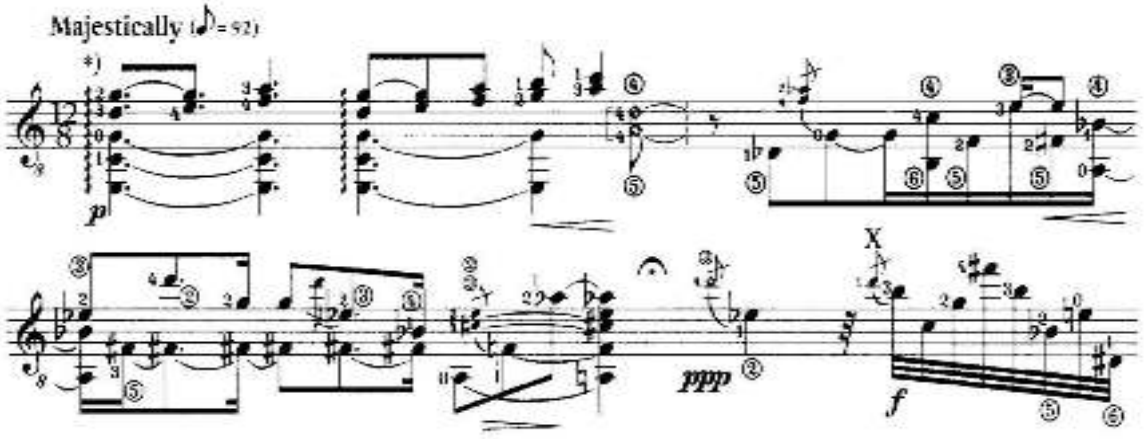
В итоге на основе композиционного стандарта составной трехчастной формы, характерной для инструментального жанра скерцо, выстраивается ее обновленный силуэт, индивидуализированный театральным сценарием.

Хенце считал финал сонаты – ее шестую часть «Оберон» – подобной эпилогу грандиозного театрального спектакля: «В эпилоге Оберон умиротворен и примирен, как если бы природа подчинилась человеку» [4, 80]. Оберон или король эльфов – главный герой комедии «Сон в летнюю ночь». Это магический персонаж, своими чарами воздействующий на все сюжетные линии спектакля. Из множества героев пьесы Хенце выбирает еще одного лесного духа – маленького эльфа Пака, суетливого и плутоватого. Финал сонаты выстраивается на их диалогах и магических ритуалах.

Музыкальным символом Оберона служит диатонический комплекс восходящих по ступеням мотивов хорала. Этот удивительно слаженный хор – размеренный, умиротворенный и в то же время величественный – выстроен на фундаменте нижнего педального звука ми (пример 9).

Пример 9

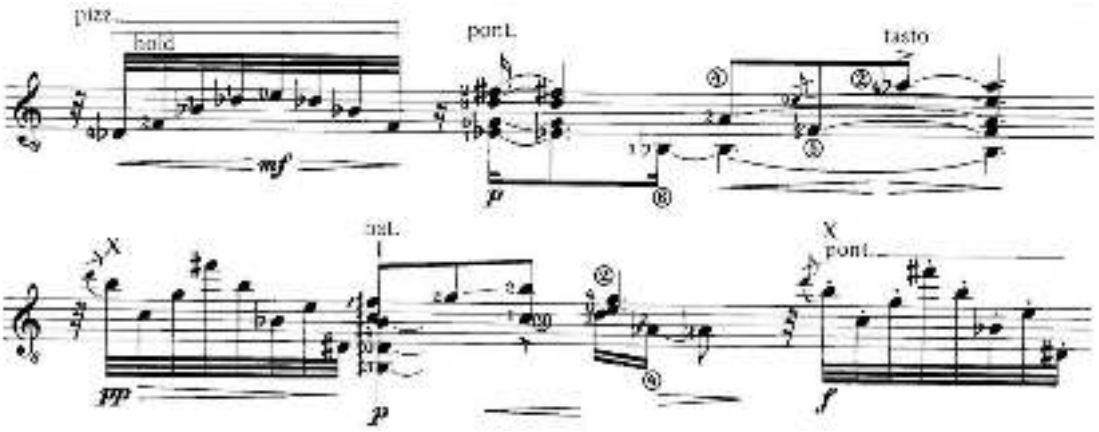
Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 6 «Оберон»



Для гитары – это базис, основа акустического строя и своеобразная ладовая опора. В начальных тактах она поддерживает равновесие C-dur, однако впоследствии, неоднократно появляясь в тексте, данный тон усиливает значимость созвучия E-dur, доводя его до функции заключительного устоя.

Контрастом к данной музыкальной эмблеме служит совершенно иной тип высказывания: легковесная, стремительная, изломанная мелодическая реплика с комическими форшлагами и деформированным тембром *ponticello*. Это звуковое воплощение облика Пака (пример 10).

Пример 10



Следует вспомнить, что на страницах сонаты уже встречались подобные характеристики бесплотных духов. В интонационном отношении их голоса сходны между собой. Поэтому череда диалогов Оберона и Пака втягивает в свой ареал целую вереницу персонажей и, в первую очередь, Ариэля. Мы узнаём о его присутствии по знакомым переливам арфы.

Эти диалоги служат своего рода константой всей музыкальной композиции, выполняя функцию рефрена и вовлекая в зоны контрастов многочисленные отголоски тем, звучавших в предыдущих частях сонаты. Таким образом, финал становится монументальным эпилогом сразу нескольких шекспировских сюжетов.

Дэвид Таненбаум назвал сонату Хенце «единственной оперой для гитары соло» [4, 88]. В ней композитор мыслил романтическими образами, наследовал классические нормативы музыкальных форм и использовал современную музыкальную лексику. «Королевскую зимнюю музыку» М. Хардинг считал «самым длинным и, безусловно, одним из самых глубоких произведений, написанных для гитары в этом столетии» [4, 89].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарного произведения, не изученного в отечественном музыкознании.

Выводы. В качестве феноменологического резюме отметим следующее. В силу доминирующих музыкально-театральных пристрастий, в гитарной музыке Хенце преобладает декламационная природа интонаций, связанная с речевыми высказываниями, монологами, диалогами и прочей атрибутикой языка театральных спектаклей – их поэтики, стихотворной и прозаической. Это феноменологическое свойство музыки композитора наделяет гитарные сочинения специфической лексикой, особенно учитывая современные языковые ресурсы, к которым охотно прибегает автор. Он идет не от хорошо известных ортодоксальных техник австро-немецкого экспрессионизма, а через «ювелирную» микротематическую работу на уровне мотивов и их «полифонических диалогов».

Гитара, по признанию Хенце, несмотря на ее природные ограничения, открылась перед ним аналогом оркестровому звучанию во всем своем тембровом

многообразии. Отсюда – внимание к специфическим исполнительским приемам, целью которых является отнюдь не обычное для авангардистов желание эпатировать публику, а усиление «правдоподобия» – сходства со звуками внемузыкального мира, чтобы вызвать у слушателя сильные эмоциональные реакции.

В целом для Хенце гитара стала проводником музыкально-театральной драматургии и одним из ее инструментальных носителей.

Примечания

[1] Премьера первой сонаты в исполнении Джулиана Брима состоялась в 1976 году в Берлине, в рамках фестиваля «Berliner Festwochen». Вторая соната прозвучала в 1980 году в Брюсселе в исполнении немецкого гитариста Рейнберта Эверса.

[2] Имеется в виду следующий фрагмент трагедии Шекспира (текст дается в переводе Б. Пастернака):

Я не для нежных создан шуток!
Не мне с любовью в зеркало глядеться:
Я видом груб – в величии любви
Не мне порхать пред нимфою беспутной.
И ростом я, и стройностью обижен
Обезображен лживою природой;
Не кончен, искривлен, и раньше срока
Я выброшен в волнующийся мир…

[3] Майкл Хардинг [4] усматривает в этой пьесе определенное сходство с оперой «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера. На его взгляд, в сюжетной линии заметны аналогии: обреченность героев, принадлежащих враждующим кланам, отравление, смерть. В музыкальном тексте они проявлены через конструктивное уподобление гармонии «тристан-аккорду» Вагнера. Тем самым образуется линия преемственности с позднеромантическими традициями австро-немецкой музыкальной культуры.

[4] Приведен поэтический фрагмент драмы Шекспира (в пер. Б. Пастернака).

[5] Напомним, что речь идет о ранней комедии Шекспира «Как вам это понравится».

Литература

1. Буцко А. Памяти Ханса Вернера Хенце [Электронный ресурс] / А. Буцко // Deutche Welle. 27.10.2012. – Mode of access : http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024

2. Benson A. Hans Werner Henze. Drei tentos ur «Kammermusik 1958» [Electronic Resource] / A. Benson. – Stockholm : Kungl. Musikhögskolan, 2016. – 29 p. – Mode of access : URL : https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf

3. Dieci A. Review of Henze Complete Music for Solo Guitar [Electronic Resource] / A. Dieci. – Brilliant Classic, 2016. – Mode of access : URL : https://neuguitars.com/ 2016/08/12 /review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/

4. Harding M. D. A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. D. Harding. – Tucson: The University of Arizona, 1997. – 98 p. – Mode of access : URL : http://hdl.handle.net/10150 /288945

5. Henze H. W. Royal winter music. Preface to Elliot Simpson’s guitar CD album / Henze H. W. – Bjergsted : University of Stavanger, 2012.

6. McCallie M. A survey of the solo guitar works written for Julian Bream : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. McCallie. – Tallahassee : Florida state university, 2015. – 179 p. – Mode of access : URL : http://diginole.lib.fsu.edu/islandora /object/fsu:291315/datastream/PDF/view

7. Palmer T. Julian Bream, A Life on the Road / T. Palmer. – London : Macdonald & Co, 1982. – 220 p.

8. Palmer-Füchsel V. Henze, Hans Werner (1926 - 2012), composer [Electronic Resource] / V. Palmer-Füchsel // Grove Music Online. – 2001. – Mode of access : URL : http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.12820

References

1. Buzcko, A. (27.10.2012.). In memoriam Hans Werner Henze. Deutche Welle. Retrieved from http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024 [in Russian].
2. Benson, A. (2006). Hans Werner Henze. Drei tentos ur «Kammermusik 1958». Stockholm: Kungl. Musikhögskolan. Retrieved from https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889 /fulltext01.pdf [in English].
3. Dieci, A. (2016). Review of Henze Complete Music for Solo Guitar. Brilliant Classic. Retrieved from https://neuguitars.com/ 2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/ [in English].
4. Harding, M. D. (1997). A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I. Doctor's thesis. Tucson: The University of Arizona. Retrieved from http://hdl.handle.net /10150/288945 [in English].
5. Henze, H. W. (2012). Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album. Bjergsted : University of Stavanger [in English].
6. McCallie M. (2015). A survey of the solo guitar works written for Julian Bream. Doctor's thesis. Tallahassee: Florida state university. Retrieved from http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object /fsu:291315/datastream/PDF/view [in English].
7. Palmer, T. (1982) Julian Bream, A Life on the Road. London: Macdonald & Co [in English].
8. Palmer-Füchsel, V. (2001). Henze, Hans Werner (1926 - 2012), composer. Grove Music Online. Retrieved from http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630. article.12820 [in English].

УДК 78.03+781.7+783

Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
kuzminskyi.ivan@gmail.com

СЕРЕДНЬОВІЧНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ПЕРЕМИШЛЯ, ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ТА СЯНОЦЬКОЇ ЗЕМЕЛЬ

Мета роботи. Зібрати та дослідити відомості щодо музичної культури Високого (бл. 1001-1300) та Пізнього (бл. 1301-1500) Середньовіччя у найзахіднішій історичній українській етнічній території, що нині входить до складу Польщі – Перемишльщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити межі основних етапів розвитку музичної культури Перемишльщини, визначити їхню специфіку та закономірності розвитку. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про музичну спадщину України та українців у конкретному етнокультурному регіоні і, таким чином, включити ці знання до широкого, загальноукраїнського музикологічного дискурсу. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що завдяки українському дискурсу історія музичної культури цих земель постає у новому світлі і здобуває нові смисли. Про музичну культуру Перемишльщини *«княжої доби»* відомо вкрай мало, але це саме можна стверджувати майже щодо будь-яких інших теренів Київської Русі. Про наступний історичний період нам відомо майже виключно під знаком католицької музичної культури, адже південна частина Галицько-Волинського князівства була анексова-

© Кузьмінський І.Ю., 2017

на Польським королівством. На нашу думку, є сенс імплементувати в українській музикології ідею про творчий внесок українських музикантів (русинів) у церковну музичну культуру латинського обряду, зокрема у XV столітті, на Перемишльських та Сяноцьких землях. Подібне переосмислення відбулося в середовищі українських літературознавців, які назвали це явище – латиномовна українська література. Також цей період відзначається збереженими відомостями про існування у Перемишлі та інших містах світських міських та мандрівних музикантів. Цікавим є сюжет про музикантів німецького походження, які здавна були колоністами на цих землях. Загалом професійний шлях музиканта часом давав можливість талановитим руським юнакам зробити запаморочливу кар'єру, як це відбулося у випадку із Ґжеґожом (Григорієм) з Сянока.

Ключові слова: співаки, кантори, цитаристи, органісти, органмайстри, переписувачі нотних рукописів, Митуса, Ґжеґож із Сянока.

Кузьминский Иван Юрьевич, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Средневековая музыкальная культура Перемышля, Перемышльской и Сяноцкой земель

Цель работы. Собрать и исследовать сведения о музыкальной культуры Высокого (ок. 1001-1300) и Позднего (ок. 1301-1500) Средневековья в самой западной исторической украинской этнической территории, ныне входящей в состав Польши – Перемышльщини. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного и историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть пределы основных этапов развития музыкальной культуры Перемышльщини, определить их специфику и закономерности развития. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о музыкальном наследии Украины и украинцев в конкретном этнокультурном регионе и, таким образом, включить эти знания в широкий, всеукраинский музыкологический дискурс. **Выводы.** В результате исследования установлено, что благодаря украинскому дискурсу история музыкальной культуры этих земель предстает в новом свете и приобретает новые смыслы. О музыкальной культуре Перемишльщини «Княжеской эпохи» известно крайне мало, но это же можно утверждать почти про любую другую территорию Киевской Руси. О следующем историческом периоде нам известно почти исключительно под знаком католической музыкальной культуры, ведь южная часть Галицко-Волынского княжества была аннексирована Польским королевством. По нашему мнению, есть смысл имплементировать в украинскую музыкологию идею про творческий вклад украинских музыкантов (русинов) в церковную музыкальную культуру латинского обряда, в частности в XV веке, на Перемышльских и Сяноцких землях. Подобное переосмысление произошло в среде украинских литературоведов, которые назвали это явление - латиноязычная украинская литература. Также этот период отмечается сохраненными сведениями о существовании в Перемышле и других городах светских городских и странствующих музыкантов. Интересен сюжет о музыкантах немецкого происхождения, которые издавна были колонистами на этих землях. В целом, профессиональный путь музыканта иногда давал возможность талантливым русинским юношам сделать головокружительную карьеру, как это произошло в случае с Гжегожем (Григорием) из Сянока.

Ключевые слова: певцы, канторы, цитаристы, органисты, органмастера, переписчики нотных рукописей, Митуса, Гжегож из Сянока.

Kuzminsky Ivan, *Candidate of Art Studies, Doctoral candidate of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*

Medieval Musical Culture of Przemyśl, Przemyśl's and Sanok's Lands

Purpose of Article. To collect and research information on the musical culture of the High Middle Ages (c. 1001-1300) and the Late Middle Ages (c. 1301-1500), Middle Ages in the westernmost historical Ukrainian ethnic territory, which is now a part of Poland – Przemyśl's land.

Methodology. To apply general scientific objectivity principle, historical and logical, analytical approach and methods of cultural studies. Such methodological approach allows to disclose the limits of the main stages of Przemyśl land musical culture development, to determine their specificity and regularity of the transformation specificity. **Scientific Novelty.** To expand a notion on the musical heritage of Ukraine and Ukrainians in a specific ethnocultural region and, thus, to include the certain knowledge in general, all-Ukrainian musicological discourse. **Conclusions.** In the result of the research it was defined that due to the Ukrainian discourse a history of the musical culture of these lands appears in new light and obtains novel meanings. We know a little about the musical culture of the Przemyśl region in the XI and XIV centuries like any other regions of Kievan Rus. We know about next historical period almost exclusively under the sign of the Catholic musical culture, because the Southern part of the Principality of Galicia-Volhynia was annexed to the Polish Kingdom. Due to the own opinion, it is necessary to implement the idea of creative contribution into the Ukrainian musicology which has revealed a prominent role of Ukrainian musicians (Ruthenians) to the church musical culture of the Latin rite, in particular, in the XV century on the Przemyśl and Sanok lands. A similar rethinking took place among the Ukrainian literary critics, who called this phenomenon as Latin-language Ukrainian literature. Also, this period is marked by the saved information concerning the existence of secular urban and traveling musicians in Przemyśl and other cities. There is a markable fact that claims about German-origin musicians who have been colonists on the particular lands. In general, sometimes professional musicians gave an opportunity to the talented Ruthenian youth to make a dizzying career, as it happened with Gregorius Sanoceus.

Key words: singers, cantors, zitherists, organists, scribes of musical manuscripts, Mytusa, Gregorius Sanoceus.

Середньовічна музична культура Перемишльської та Сяноцькох земель не була предметом спеціального дослідження українських музикологів чи істориків. У першій половині ХХ століття відомості про місцевих музикантів XV століття почали збирати польські музикологи. Основним дослідником цього періоду був львівський музиколог – Адольф Хибінський [8; 7]. Найбільш повна інформація про музикантів з цих земель міститься у праці сучасного польського музиколога Катажини Моравської, що була видана 1998 року [10]. Проте в жодному з цих досліджень не здійснювалася спроба розглянути музичну культуру Перемишльської та Сяноцької земель в окремому дослідженні, ще й з українським дискурсом.

Співак Митуса (1230-40-і роки). Перша відомість про музику у Перемишлі походить з часу розквіту Галицько-Волинського князівства. У 1241-45 роках князь Данило Галицький (1201-1264) був змушений оборонятися від свого зведеного брата та давнього ворога князя Ростислава Михайловича (бл. 1219-1262), який нападав на різні міста князівства та збурював бояр на заколот. 1241 року Данило Галицький відрядив у Перемишль проти пронського князя Костянтина Володимировича свого придворного на ім'я Андрій. Проте пронський князь встиг утекти, а Андрій застав лише Перемишльського єпископа та його слуг. Єпископ не постраждав, проте його слуги були биті та обеззброєні. Найбільше постраждав *«гордий та славетний співак Митуса»*, який свого часу не захотів служити Данилові Галицькому: «Данило тим часом, прагнучи встановити порядок у [Галицькій] землі, поїхав до [городів] Бакоти і Каліуса, а Василько поїхав у Володимир. Данило також двірського [Андрія] вирядив на Перемишль, на Костянтина [Володимировича] рязанського, посланого [туди] Ростиславом, і

[проти] владики перемишльського, який із ним, [Ростиславом], чинив коромолу. Та коли Костянтин почув, що Андрій іде на нього, він утік уночі. Отож Андрій не застав його, але застав владику, і слуг його розграбував гордих, і сагайдаки їх боброві роздер, і прилбиці їх вовчі й борсукові розідрані були. Славетного співака Митусу, який колись із гордості не схотів служити князю Данилові, розшарпаного, яко в'язня, привели» [4, 400].

Загалом, ця згадка містить вкрай мало поживної інформації про музичну культуру, проте і на її основі можна зробити кілька спостережень та припущень. Зрештою сам текст спонукає до цього.

Існує припущення, що Митуса служив або безпосередньо Перемишльському єпископу або пов'язаним із єпископом перемишльським боярам [2, 13].

Доречним буде припустити, що Митуса був світським музикантом, який, як і інша літописна особа Боян, співав під акомпанемент на гуслях. Найпевніше, Митуса був одночасно поетом, співаком та композитором, адже на той час це ще було синкретичне мистецтво. Самі твори, як і годиться, повинні були оспівувати військові подвиги князів, інших легендарних та реальних осіб. Танцювальне начало у його музиці також могло мати місце. Загалом завдання придворного музиканта того часу полягало в тому, щоб розважати місцеву військову аристократію, як це, наприклад, відбувалося у той час у Києві.

Коли саме Митуса відмовився служити Данилові Галицькому, достеменно невідомо. Це могло статися у будь-який момент, починаючи з 1211 року, коли бояри вперше посадили малолітнього Данила на престол у Галичі. Проте найбільш вірогідним виглядає припущення, що зустріч Митуси та майбутнього руського короля відбулася 1237 року. Того року згідно з мирним договором, що був укладений з Михайлом Всеволодовичем (1179-1246), Перемишль відійшов під владу Данила Галицького.

На жаль, це чи не єдина збережена писемна згадка про світську музичну культуру Перемишля у добу Галицько-Волинського князівства.

Руські літургічні книги у Перемишлі (1270-80-і роки). У Перемишлі та Сяноку віддавна існували руські християнські (православні) храми. Уже за правління князя Володаря Ростиславича (пом. 1124) у Перемишлі було побудовано кам'яну церкву святого Івана [2, 13]. Можливо, саме тоді тут було засновано єпископську кафедру.

Відомо, що 1288 року князь Лев Данилович (бл. 1228 – бл. 1301) відправив послом до свого кузена, волинського князя Володимира Васильковича (бл. 1249-1288) Перемишльського єпископа на ім'я Мемнон: «Прислав також потім Лев до Володимира єпископа свого перемишльського, на ім'я Мемнона. І слуги його, [Володимира], сказали йому: «Владика, господине, приїхав». Він же спитав: «Котрий владика?» І вони сказали: «Перемишльський. Приїхав од брата твойого, одо Льва» [4, 442].

Саме в цей час дізнаємося про літургічні книги з Перемишльської землі з тогочасною нотацією. Відомо, що десь у 1270-80-их роках князь Володимир Василькович надіслав до Перемишля *«Апракос»*, тобто *«Богослужбове Євангеліє»,* де повинні були міститися екфонетичні знаки, що походять від давньогре-

цьких знаків просодії: «В єпископію перемишльську він дав Євангеліє апракос, оковане сріблом, з жемчугом, яке сам був списав» [4, 447].

Хоча цей примірник не зберігся, проте у двох аналогічних книгах того часу збереглися ці екфонетичні знаки, зокрема у *«Остромировому євангелії»* та у *«Куприянових (Новгородських) аркушах»*. Цими знаками відмічали акценти, тривалість звуку, визначали ступінь їхньої розспівності, а також вказували на синтаксичне ділення текстів [5].

Перемишльські співаки (кінець XIV-XV століття). 1340 року було смертельно отруєно останнього повновладного правителя Галицько-Волинського князівства Юрія II Болеслава Тройденовича (бл. 1298/1311-1340), і відтоді розпочалася тривала війна між володарями сусідніх держав за галицько-волинську спадщину. Ця боротьба закінчилася 1392 року анексією Польським королівством південних та західних земель Галицько-Волинського князівства. 1434 року на основі Руського домену польського короля було утворено Руське воєводство зі столицею у Львові. Руське воєводство ділилося на п'ять земель: Львівську, Галицьку, Перемишльську, Сяноцьку та Холмську. Відтоді на ці землі поширювалося польське право [1, 173].

Найстарші відомості про співаків цього часу у Перемишлі датуються кінцем XIV та початком XV століть. 1395 року функції міського співака виконував м'ясник Мацей. 1404 року міським співаком був дехто Леонард [10, 163]. 1470 року світським співаком та міським райцем був Клеменс [7, 156]. Не виключено, що ці співаки були не лише світськими виконавцями, а й співали у місцевих храмах. Якщо ж ці співаки брали участь у світських заходах, тоді, напевно, вони повинні були співати під акомпанемент струнних музичних інструментів, як то цитри (цимбал, гуслей), ребеку (гудка) або лютні.

Перемишльські та Сяноцькі музиканти у Кракові (XV століття). Від часу утворення Руського воєводства новою столицею для місцевих мешканців стало місто Краків. З архівів Кракова походить найбільша кількість рукописних свідчень про співаків та музикантів з різних міст та містечок Перемишльської та Сяноцької земель. Ці музиканти мандрували до Кракова у пошуках заробітку та кращої долі. Таким мандрам сприяла і відносно недалека відстань між містами. Від Кракова до Перемишля близько 240 кілометрів, а до Сянока і того менше, близько 200 кілометрів.

1426 року у Кракові працював співак, можливо, кантор з Перемишля – Йоганнес Фольмар [10, 162]. Його прізвище видає німецьке походження. Про присутність у Перемишлі в цей час німецьких колоністів свідчить латинська грамота князя Лева Даниловича, яка в XV ст. була записана до перемишльської лавничої книги [2, 13].

1442 року у Кракові отримав міські права цитарист Марцин Русин [10, 162]. Немає підстав казати, що він походив з Перемишля, проте ця подія симптоматична, адже моду на руських музикантів у Кракові запровадив польський король, засновник династії Ягеллонів Владислав II Ягайло (1362-1434), який, починаючи з 1386 року, утримував при своєму дворі численних руських музикантів, серед яких були і цитаристи [12, 392-511].

1451 року найстарший у Польщі вавельський орган ремонтував та перебудовував органмайстер Шимон з Переворська [10, 172]. Можливо, 1461 року він же побудував орган в костелі Вольброма неподалік Кракова [10, 156]. Переворськ розташований у північно-західному напрямку від Перемишля і був частиною Перемишльської землі.

У 1469-80 роках кантором у кафедральному костелі Кракова був перемишльський декан Ян з Гумниська [10, 148]. Гумниськ – селище, що входило до складу Перемишльської землі.

1491 року і щонайменше до 1497 року органістом (органмайстром) у Кракові був Стефан з Перемишля. Про нього відомо лише те, що його батьком був Мартінус Ротозе, а ім'я матері – Вірта [10, 156, 172]. Прізвище органіста, як і в іншому подібному прикладі, видає німецьке походження музиканта.

Католицька рукописна музична спадщина Перемишля. Переписувачі музичних рукописів з Перемишльської землі (XV століття). Дослідники гадають, що Перемишльське єпископство латинського обряду утворилося одразу по захопленню Перемишля близько 1340 року. Першим єпископом став русин з типовим для них ім'ям – Іван (пом. 1351). 1377 року в Сяноку було засновано францисканський монастир [1, с. 162]. У Перемишлі тривалий час вірні латинського обряду, переважно німці, у своєму підпорядкуванні мали невеликий дерев'яний костел. Проте за легендою ситуація змінилася 1412 року, коли польський король Владислав Яґайло передав руський православний собор Івана Хрестителя, *«збудований з квадратного каменю з дуже гарною архітектурою і розташований в центрі Перемишля»,* латинникам. Це відбулося через те, що супутники короля, переважно німці, звинуватили короля у тому, що він був *«начебто прихильником схизматиків та їхнім головним захисником»* [1, 173]. Ці звинувачення були не безпідставні, адже мати Яґайла була руською княгинею, як і дві його останні дружини. Четверо з семи його дядьків були православними. Сам Яґайло по материнській лінії був нащадком Данила Галицького. Навіть більшість його придворних та слуг були русинами.

Очевидно, у XV столітті у Перемишлі почала розвиватися нотна католицька рукописна традиція. Більшість літургічних рукописів не містять нотного ряду, проте деякі зі зразків оздоблені мелодіями. До найстарших нотних текстів належить пісня з репертуару, пов'язаного з Великим постом та Великоднем. Це епічна пісня *«Jezus Chrystus Bóg człowiek, mądrość ojca swego»*, що, найімовірніше, є парафразом латинської пісні *«Vexilla regis»*. Цей нотний рукопис походить із кафедральної капітули Перемишля і датується першою половиною століття [10, 126].

Перемишльський вікарій Миколай Сєтеша, який згодом став краківським вікарієм, у 1451-57 роках готував для краківської кафедри на Вавелі антифонарій *«de sanctis»*. 1467 року на замовлення краківського каноніка Міколая Імбіря Миколай Сєтеша переписав чотиритомний ґрадуал, так званий *«лєнчицький»* [11, 112-113]. Він був переписувачем не лише вербального, але й нотного тексту. Очевидно, Миколай походив з однойменного містечка Сєтеша, що знаходилося у межах Перемишльської землі.

У Цистерціанському абатстві, у передмісті Кракова, у Могилі переписувачами цілого ряду музично-літургічних книг були двоє вихідців з Самбора – Миколай та Єжи. Обидва діяли, щонайменше, протягом 1460-74 років [10, 99]. У той час Самбір був частиною Перемишльської землі.

Неподалік Кракова, у Мехуві, в католицькому монастирі Ордену Святого Гробу Господнього було знайдено канціонал, створений Яном з Переворська у 1435 році: *«Cantionale labore et ingenio honesti Joannis olim ludimagistri in Przeworsk, a[nno] 1435»* [10, 295]. Хоча ця пісенна збірка загубилася, проте її дослідник зазначив, що тут містилося чотири пісні польською мовою: *«Zdrawa Gospodze milasty»* (Salve regina), *«Nas wszech nadziejo przemiła»*, *«Z śmierci wstał ninie»* (Surrexit Christus) та *«Chrystus się nam narodził»*. Існують відомості, що цим Яном міг бути ректор парафіяльної школи у Переворську [10, 434]. Міцних підстав стверджувати про ідентичність цих двох осіб немає, як і існує ймовірність того, що згадка про цю пам'ятку може бути фальсифікацією дослідника, що було доволі частою практикою у XIX столітті.

Нотовані православні літургічні книги (XV століття). Немає жодних сумнівів, що у Перемишлі існували богослужбові православні книги і у XV столітті, і раніше, і що на їхній основі звучали богослужбові піснеспіви. Проте свідчення їхнього існування до наших днів не збереглися. Їхнє використання можна підтвердити лише на основі припущень та непрямих доказів.

Найбільш вагомим доказом цієї справи слугують перші чотири книги, надруковані кирилицею у Кракові. Дві з них, Часослов та Осмогласник (Октоїх), мають позначення, що їхній друк у 1491 році завершив міщанин німецького (франкського) походження Швайпольт Фіоль (1460-1525/1526). Тим самим шрифтом надруковані Тріодь Пісна та Тріодь Цвітна. Історик Ярослав Ісаєвич припускає, що друк цих книжок замовили мешканці Перемишльської землі, а можливо і сам місцевий єпископ Іоанникій [3, 87-94]. Якщо ж це і справді так, то протографами цих краківських видань могли бути богослужбові книги з Перемишля. Якщо це і справді так, то вони повинні були мати зразки невменної (знаменної) нотації.

Ґжеґож з Сянока (Григорій Сяноцький) (бл. 1406-1477). Ґжеґож із Сянока (Gregorius Sanocensis, Gregorius Sanoceus, Gregorius de Sanok) – львівський архієпископ латинського обряду та засновник першого гуманістичного гуртка на сучасних українських землях та й загалом у тогочасному Польському королівстві. Ґжеґож народився десь неподалік Сянока в бідній родині. Існує припущення, що його справжнє ім'я – Григорій Петрович Стременчук [6, 323].

Детальну біографію Ґжеґожа Сяноцького написав його знайомий, італійський дипломат та публіцист Філіпо Буонокорсі, якого сучасники називали Калімахом (1437-1496) [9]. З тексту праці Калімаха стає відомим, що Ґжеґож у 12-річному віці покинув домівку і мандрував німецькими та польськими землями. 1428 року він вступив до Яґеллонського університету у Кракові, де за п'ять років отримав ступінь бакалавра вільних мистецтв. Музичні здібності Ґжеґожа із Сянока проявилися після його повернення до Кракова з Італії, де він у Флоренції у 1437-39 роках служив співаком та копіїстом Папи Римського Євгенія IV (1383-

1447) [9, 27]. Найпевніше, саме у папському *«колегіумі музикантів»* Ґжеґож із Сянока вповні розкрив свій співочий талант: «Мав якийсь вроджений потяг до музики, над яким, здається і не працював, тому дуже легко засвоював принципи цієї науки. Щодо співу, то мав відмінний голос до модуляцій, сильний та дзвінкий, одночасно і м'яко-витончений, і заклично-святковий. Завдяки цьому талантові, він часто отримував користь і пошану. Тих, кого він не вражав своєю вченістю, приваблював музикою. Після повернення до Кракова, йому приносила користь, передовсім, чистота та вміла модуляція голосом. Через те, що у місті в той час найбільше тяжіли до теології, одночасно нехтували всіма іншими вільними науками, тому музиці приділяли більше уваги, бо вона збільшувала урочистість релігійних обрядів. Відразу після повернення, Ґреґоріус посів дуже поважне становище в Кракові, бо досяг успіху в тому мистецтві, яке у місті шанувалося передовсім. І зрештою скоро дав новий привід для подиву» [9, 22-23].

Існує гіпотеза, що зі своїх подорожей в Італії архієпископ привіз до Львова копії творів відомих європейських композиторів франко-фламандської школи, зокрема Ґійома Дюфаї (бл. 1400-1474), Жоскена Депре (бл. 1450-1521), Петруса де Домарто (був активним у 1445-1455), а також Петруса Вільгельмі з Ґрудзьондза (1392 - бл. 1480) [10, 144]. Ці фрагменти п'яти мес, чотирьох мотетів та двох творів без вербального тексту були вклеєними у міські облікові книги, завдяки чому і збереглися до наших днів.

Завдяки своєму музичному таланту Ґжеґож із Сянока став капеланом польського короля Владислава III Варненчика (1424-1444), а згодом мешкав при дворі регента угорського королівства Яноша Гуньяді (1387-1456), де виховував майбутнього угорського короля Матвія Корвіна (1443-1490). Пізніше за протекцією угорського архієпископа Яноша Вітеза (бл. 1408-1471) він отримав посаду каноніка кафедральної капітули. 1451 року польський король Казимир IV Ягеллончик (1427-1492) запросив Ґжеґожа із Сянока повернутися до Польського королівства та отримати сан латинського архієпископа Львова, що і відбулося того ж року. Уже в Дунаєві поблизу Львова Ґжеґож із Сянока облаштував резиденцію, де часто зупинялися відомі італійські та польські вчені та письменники. Помер архієпископ у Рогатині.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про музичну спадщину України та українців у конкретному етнокультурному регіоні і, таким чином, включити ці знання до широкого, загальноукраїнського музикологічного дискурсу.

Висновки. Перемишльщина – найзахідніший етнокультурний український регіон. Тут переплітались інтереси різних середньовічних держав – Моравії, Київської Русі, Польського та Угорського королівств, а також Великого князівства Литовського. Про музичну культуру у Перемишлі за часів Галицько-Волинського відомо небагато. Знаємо, що тут перебував співак Митуса, який вражав сучасників своєю грою і який не захотів стати придворним музикантом руського короля Данила Галицького. Відомо, що у Княжу добу у Перемишлі існували руські богослужбові книги, що, найпевніше містили зразки екфонетичної нотації. Решта відомостей про середньовічних музикантів та нотні пам'ятки по-

ходять з часів, коли цей регіон був доменом польського короля та коли він остаточно увійшов до складу Польського королівства. Після надання Перемишлю магдебурзького права 1389 року в документах почали фіксувати міських музикантів. У цей час з руських земель до столиці королівства Кракова почали прибувати мандрівні руські музиканти, частина з яких отримувала тут право на мешкання. Цій регулярній міграції сприяло і те, що у кінці XIV та на початку XV століття на руських музикантів у Польському королівстві існувала мода, адже членами першої королівської музичної капели були виключно музиканти руського походження, які переїхали з Вільнюса до Кракова разом із іншими придворними новообраного польського короля Владислава II Яґайла. Частина з тих музикантів, що мандрували з Перемишля до Кракова, була німецького походження і це природно, адже німецькі поселення існували тут ще з часів князя Данила Галицького. Із часу заснування Перемишльської єпархії латинського обряду у Перемишлі, Переворську та, найпевніше, у інших містах та містечках почала розвиватися рукописна нотна культура. Також вихідці з Перемишльської та Сяноцької земель ставали переписувачами та авторами католицьких літургічних піснеспівів та пісень у Кракові та інших релігійних центрах Малопольської провінції. Найкращий приклад того, чого могли досягнути бідні, проте талановиті юнаки, мандруючи Європою, це життєвий шлях львівського архієпископа Ґжеґожа із Сянока. Бідний хлопець з передмістя Сянока за допомогою співочого таланту зробив запаморочливу кар'єру. Він співав у музичній капелі Папи Римського, служив польським та угорським королям та виховував їхніх дітей.

Література

1. Бендза М. З історії православної релігійної культури Сяноцької землі (X-XVII ст.) / Мар'ян Бендза // Український історичний журнал. – 2008. – № 5. – С. 159-179.
2. Ісаєвич Я. Перемишль і Перемиська земля: перші сторінки історії / Ярослав Ісаєвич // Перемишль і перемиська земля протягом віків: збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством ім. Т. Шевченка в Польщі, 24-25 червня 1994 р. в Перемишлі. – 1996. – С. 6-15.
3. Ісаєвич Я. Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
4. Літопис руський за Іпатським списком / Передмова, примітки, іменно-особовий та географічно-археологічно-етнографічний покажчики, генеалогічні таблиці, карти і плани Л. Є. Махновця. – К. : Дніпро, 1989. – 614 с.
5. Рамазанова Н. В. Остромирово Евангелие и древнерусское церковное пение [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nlr.ru/exib/Gospel/ostr/ramazanova.html
6. Семенюк С. Історія українського народу / Святослав Семенюк. – Львів : Апріорі, 2010. – 608 с.
7. – : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949. – 163 s.
8. // Ziemia Czerwieńska : rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego we Lwowie. – 1936. – R. 2, z. 1. – S. 8-23.
9. Filipa Buonaccorsi Kallimacha. Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa lwowskiego (Przekład polski z oryginału łacińskiego) / ed. Tadeusza Sinkę. – Lwów, 1909. – 87 s.
10. Morawska K. Historia Muzyki Polskiej. Tom I, część 2: Średniowiecze 1320-1500 / Katarzyna Morawska. – Warszawa : Narodowe Centrum Kultury, 1998. – 461 s.

11. Niegowski K. XV-wieczny antyfonarz ms. 48 z archiwum kapituły katedralnej na Wawelu w świetle tradycji europejskiej / Krzysztof Niegowski // Saeculum Christianum : pismo historyczne. – 2002. – Tom 9, № 2. – S. 111-129.

12. Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420 / Wydał Franciszek Piekosiński. – Kraków : Nakład Akademii Umiejętności, 1896. – 616 s.

References

1. Bendza, M. (2008). From the history of the Orthodox religious culture of Sanok Land (X-XVII centuries). Ukrayins`ky`j istory`chny`j zhurnal, 5, 159-179 [in Ukrainian].

2. Isayevy`ch, Ya. (1996). Przemyśl and Przemyśl Land: the first pages of history. Peremy`shl` i peremy`s`ka zemlya protyagom vikiv, 6-15 [in Ukrainian].

3. Isayevy`ch, Ya. (2002). Ukrainian Book Publishing, its Origins, History and Current Problems, Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukraine Studies [in Ukrainian].

4. Maxnovecz`, L.Ye. (Eds.). (1989). The Hypatian Codex. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

5. Ramazanova, N.V. The Ostromir Gospels and Old Russian church singing. Retrieved from http://www.nlr.ru/exib/Gospel/ostr/ramazanova.html [in Russian].

6. Semenyuk, S. (2010). The history of the Ukrainian people. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

7. : Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

8. Chybiński, A. (1936). Ziemia Czerwieńska w Polskiej Kulturze Muzycznej XVI wieku. Ziemia Czerwieńska : rocznik Oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego we Lwowie, r. 2, z. 1, 8-23 [in Polish].

9. Sinke, T. (Eds.). (1909). Filipa Buonaccorsi Kallimacha. Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa lwowskiego (Przekład polski z oryginału łacińskiego). Lwów [in Polish].

10. Morawska, K. (1998). Historia Muzyki Polskiej. Tom I, część 2: Średniowiecze 1320-1500. Warszawa : Narodowe Centrum Kultury [in Polish].

11. Niegowski, K. (2002). XV-wieczny antyfonarz ms. 48 z archiwum kapituły katedralnej na Wawelu w świetle tradycji europejskiej. Saeculum Christianum: pismo historyczne, T. 9, 2, 111-129 [in Polish].

12. Piekosiński, F. (Eds.). (1896). Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420. Kraków: Nakład Akademii Umiejętności [in Polish].

УДК: 7:7.012.185

Селезньова Анна Володимирівна,
кандидат технічних наук,
старший викладач кафедри теорії та методики ТПН
Хмельницького національного університету
sellannyshka@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ТА ХУДОЖНЬОЇ ПОДАЧІ FASHION-ІЛЮСТРАЦІЇ

Мета роботи. Дослідження пов’язане з визначенням основних теоретичних аспектів створення і художньої подачі fashion-ілюстрації на основі аналізу основних технік і прийомів, які використовують дизайнери-ілюстратори. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів порівняльного та системного аналізу, класифікації, типологізації. Великий

© Селезньова А.В., 2017

історичний період розглянуто за допомогою системно-історичного і мистецтвознавчого методів дослідження, що засновані на фактографії. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні та систематизації теоретичних положень про поняття fashion-ілюстрації, її технік виконання і специфіки художньої подачі. **Висновки.** Створення fashion-ілюстрацій є одним з провідних напрямків в fashion індустрії з рекламування виробів текстильної та легкої промисловості. Матеріали, техніки і технології є важливою частиною сучасної fashion-ілюстрації, що передбачає їхнє дослідження і систематизацію. Виділено чотири види технік за їхнім створенням: традиційні, нетрадиційні; комп'ютерні; змішані і два способи створення ілюстрацій з використанням фотографій: перший – «технічний» фотомонтаж, який передбачає об'єднання розрізнених фотографій в колаж з окремою промальовкою будь-яких деталей на планшеті; другий – створення мальованої ілюстрації з використанням фотографії як шаблону. На основі аналізу fashion-ілюстрації, створених за допомогою комп'ютерних програм, виділено три види «цифрового живопису»: «електронна ілюстрація»; «електронний гіперреалізм»; «електронний колаж».

Ключові слова: fashion-ілюстрація, індустрія, вироби текстильної та легкої промисловості, техніка, «цифровий живопис», «електронна ілюстрація», «електронний гіперреалізм», «електронний колаж».

Селезнева Анна Владимировна, *кандидат технических наук, старший преподаватель кафедры теории и методики ТПН Хмельницкого национального университета*

Теоретические аспекты создания и художественной подачи fashion-иллюстрации

Цель работы. Исследование связано с определением основных теоретических аспектов создания и художественной подачи fashion-иллюстрации на основе анализа основных техник и приемов, которые используют дизайнеры-иллюстраторы. **Методология** исследования заключается в применении методов сравнительного и системного анализа, классификации, типологизации. Исторический период развития fashion-иллюстрации рассмотрено с помощью системно-исторического и искусствоведческого методов исследования, основанные на фактографии. **Научная новизна** работы заключается в обобщении и систематизации теоретических положений о понятии fashion-иллюстрации, её техник исполнения и специфики художественной подачи. **Выводы.** Создание fashion-иллюстраций является одним из ведущих направлений в fashion индустрии по рекламированию изделий текстильной и легкой промышленности. Материалы, техники и технологии является важной частью современной fashion-иллюстрации, что предусматривает их исследования и систематизацию. Выделено четыре вида техник по их созданию: традиционные, нетрадиционные; компьютерные; смешанные и два способа создания иллюстраций с использованием фотографий: первый – «технический» фотомонтаж, предусматривающий объединение разрезанных фотографий в коллаж с отдельной прорисовкой каких-либо деталей на планшете; второй – создание рисованной иллюстрации с использованием фотографии в качестве шаблона. На основе анализа fashion-иллюстрации, созданных при помощи компьютерных программ, выделено три вида «цифровой живописи»: «электронная иллюстрация»; «электронный гиперреализм»; «электронный коллаж».

Ключевые слова: fashion-иллюстрация, индустрия, изделия текстильной и легкой промышленности, техника, «цифровая живопись», «электронная иллюстрация», «электронный гиперреализм», «электронный коллаж».

Selezneva Anna, *candidate of technical sciences, Senior Lecturer of the Department of Theory and Methodology of TPN Khmelnytsky National University*

Theoretical aspects of the creation and artistic presentation of fashion illustrations

Purpose of Article. The research is related to the definition of the main theoretical aspects of the creation and the artistic presentation of fashion-illustration on the basis of the main techniques and reception used by designers illustrators analysis. **Methodology.** The methodology of the research is based on the methods of comparative and system analysis, classification, and typology.

The great historical period is considered with system-historical and art-study methods of the research, which are based on the factography. **Scientific novelty** of the work consists in the generalization and systematization of theoretical ideas based on the concept of fashion-illustration, its performance techniques, and the specifics of the artistic presentation. **Conclusions.** A creation of fashion-illustrations is one of the leading directions in the fashion industry for the promotion of textile and light industry products. Materials, technique, and technology are an important part of the modern fashion illustration, which involves the research and systematization of the mentioned aspects. There are four types of techniques for their creation: traditional, non-traditional; computer; mixed, and two ways of creating illustrations using photos: the first - "technical" photomontage, which involves the unification of the scattered photographs into a collage with a separate drawing of any details on the tablet; the second is a creation of a pictorial illustration using the photo as a template. On the basis of fashion-illustrations analysis, three computer programs types of «digital painting» were created: «electronic illustration»; «electronic hyperrealism»; «electronic collage».

Key words: fashion-illustration, industry, textiles and light industry, technique, «digital painting», «electronic illustration», «electronic hyperrealism», «electronic collage».

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день активно розвиваються техніка, різні новітні технології і свіжі напрями у мистецтві. Вагоме місце серед таких напрямів займає модна ілюстрація, яка все більше стає популярною.

Ілюстрації, які мають пряме відношення до моди, прийнято називати fashion-ілюстраціями. Як правило, вони використовуються для оформлення видань про моду, різних бутиків, реклами брендів тощо [14, 95]. Відзначимо, що даний вид ілюстрації не змагається з фотографією – це особливий спосіб представлення моди.

Саме fashion-ілюстрація є не тільки одним із джерел модних зразків (стилів, образів), але і способом їх поширення, так як грає комунікативну роль: служить додатковою візуальною сполучною ланкою між Будинками мод, художниками та глядачами.

Отже, fashion-ілюстрація на сьогодні – це найбільш універсальна презентація дизайнерських ідей. При цьому головною тенденцією створення сучасних образів є прагнення їх авторів до індивідуальності, пошуку унікальної художньої подачі, нових жанрів, що робить fashion-ілюстрацію частиною твору мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Багатогранність і неоднозначність феномену fashion-ілюстрації привертає увагу багатьох вчених, що, в свою чергу, породжує різне тлумачення цього поняття. Так, А. Кірпер дає наступне, досить таки узагальнене, визначення поняттю «fashion-ілюстрації»: це зображення, що пояснює або доповнює основний текст, вміщений на сторінках або інших елементах матеріальної конструкції видання, що використовується для передачі емоційної атмосфери художнього твору [8, 17].

Цінним і невичерпним внеском у висвітлення історії та теорії дизайну і моди є наукові праці Р. П. Андрєєвої [4], Н. А. Ковешнікової [9], А. Н. Лаврентьєвої [10], І. А. Розенсон [12]. Вельми показовою є робота Г. М. Гусейнова, що розглядає теоретичні основи композиції, етапи творчого процесу, методи і специфіку художнього проектування костюма як об'єкта дизайну [5].

Слід також відзначити роботи Н. Г. Рудіна, в яких викладено основні відомості про колір. Також автор розкриває і пояснює найважливіші явища та за-

кономірності кольору стосовно запитів художників, колористів, ткачів і інших оформлювачів тканин і виробів текстильної та легкої промисловості [13].

Крім цього, дослідженням художньої подачі fashion-ілюстрацій в журналах мод займалися: Д. Хопкінс, К. Блекмен, Х. Деллель, Х. Еберле, Н. Б. Маньковська, Н. А. Архіпова. Ілюстрації моделей жіночого, чоловічого та дитячого одягу середини XIX століття зібрані в альбомі Н. Зубової [7].

Аналіз перерахованих вище публікацій свідчить також про те, що за межами наукової уваги залишилися питання щодо створення fashion-ілюстрацій за допомогою різних матеріалів і технік, в тому числі сучасної комп'ютерної обробки. Це пояснюється відсутністю достатньої, особливо наукової літератури, присвяченій fashion-ілюстрації. Крім того, матеріал, викладений у навчальній літературі, в основному носить загальний характер і розглядає питання проектування fashion-ілюстрації з вузької точки зору.

Тому мета дослідження пов'язана з визначенням основних теоретичних аспектів створення і художньої подачі fashion-ілюстрації на основі аналізу основних технік і прийомів, які використовують дизайнери-ілюстратори. Завдання статті зводяться до наступного: визначення поняття fashion-ілюстрації; ретроспективного аналізу fashion-ілюстрацій; розкриття теоретичних аспектів виконання сучасної fashion-ілюстрації.

Виклад основного матеріалу. Аналіз творчості сучасних авторів в області fashion-ілюстрації, таких як: Коль Філіпс, Рене Буше, Олена Лавдовська, Морган Девідсон, Вероніка Калачова, Олександра Арутюнова, Кеті Роджерс, Берто Мартінес, дав змогу виділити 6 основних технік, які зараз використовуються: графічна техніка, живописна техніка, аплікаційна техніка, техніка колажу, цифрова техніка, змішання техніка.

Вважаємо, що визначення матеріалів і технік при створенні fashion-ілюстрації дасть можливість полегшити інтерпретацію задуму дизайнера-ілюстратора. Крім того допоможе з легкістю охарактеризувати задуманий образ, передати текстуру тканин. Також це додасть fashion-ілюстрації наочність і зробить її більш зрозумілою.

Отже, всі технології зі створення fashion-ілюстрації пропонуємо розділити на 4 види:

– традиційні (олівець, фарби, фломастери, чорнило);

– нетрадиційні (вишивка, папір, емалі, пластилін);

– комп'ютерні (використання тільки комп'ютерних програм, так званий «цифровий живопис»);

– змішані (застосування різних традиційних способів, матеріалів та інструментів, більше одного комп'ютерного способу створення твору; мультиплікація і відео).

У традиційній графічній техніці використовуються різні матеріали: олівці, пастель, сангіна, туш, маркери і навіть акварель. Найбільш зручним для рисування одноколірних фігур з використанням штрихів, які підкреслюють контур, вважається графітовий олівець, який легко стирається при необхідності і залишає чітку акуратну лінію. Художня виразність і стабільність лінії при

цьому залежать від двох факторів: тиску на папір під час рисування і ступеня твердості самого олівця [8, 116]. Як правило, олівці використовуються на перших стадіях роботи над проектом ілюстрації, при підгонці і окресленні контурів фігури. Рисунок зазвичай виконується виключно лінією [15, 9].

Олівець вважається практично універсальним, так як дозволяє рисувати лінією, штрихом, фактурною і розтушованою плямою або точкою. Він створює плавні переходи і різкі кордони між моделлю і тканинами. Таким чином, він дає ілюстратору будь-які можливості, крім кольору.

Крім графітового олівця в традиційній графічній техніці також використовуються *пастель* і *крейдяні олівці.*

Пастель (від лат. pasta – тісто) – група художніх матеріалів, що застосовуються в графіці і живописі. Найчастіше випускається у вигляді крейди або олівців без оправи, що мають форму брусків. Залежно від кількості клейкої речовини, що міститься в них, брусочки пастелі бувають м'якими і твердими [14, 38].

Відповідно, м'яка пастель – це дуже тендітні циліндричні брусочки, які швидко руйнуються в процесі використання, залишають на папері яскраві кольорові плями. Густота кольору м'якої пастелі створює багаті живописні мальовничі ефекти.

Навпаки, тверда пастель щільніша через більшу кількість клейкої речовини. Перевагою твердої пастелі є те, що вона практично не забруднює папір, не залишає пил і дозволяє малювати з більшою легкістю.

Відзначимо, що fashion-ілюстрації, виконані в техніці пастелі, дуже ефектно виглядають на кольоровому папері. Завдяки контрасту підкреслюється контур фігури, і пожвавлюються кольори. Сухі пастельні фарби ідеально підходять для створення бархатистої і гладкої поверхні у fashion- ілюстрації.

Як відомо, у fashion-ілюстрації для створення тонких ліній або тонування великих зон використовують *крейдяний олівець*. Слід зазначити, що його перевагою, на відміну від звичайних кольорових олівців, є те, що він легко видаляється з поверхні паперу. Він не залишає після себе ніяких слідів і його лінія легко розтушовується [6, 95].

Підкреслимо також, що кольорові олівці підходять для ескізів, де потрібно передати ефект об’єму або просто відзначити якість і колір предметів одягу. Кольорові олівці дозволяють дизайнеру-ілюстратору розписувати свій малюнок, опрацьовувати деталі fashion-ескізу з дуже високим ступенем точності.

Примітним є те, що багато ілюстраторів моди бажають мати великий набір кольорів, щоб не змішувати їх на папері, так як це призводить до спотворення остаточного вигляду проекту.

Крім того, більшість художників надають перевагу кольоровим олівцям, що розчиняються у воді. Їхній склад схожий на склад стрижня звичайних кольорових олівців, але включає також клейку речовину, що розчиняється при контакті з водою. Це дає можливість розчиняти штрихи за допомогою проведеного зверху пензля і досягати в рисунку техніки акварелі.

Ще одна сучасна техніка рисунку, яка підходить для проектів, ілюстрацій і реклами – це техніка, що використовує *фломастери*. Відзначимо, що процес

роботи з фломастерами аналогічний роботі з кольоровими олівцями. Поєднання фломастера з кольоровим олівцем дає чудовий результат. Такі зображення вирізняється акуратністю, точністю і чіткими контурами. Це досягається завдяки стрижню з поліестеру з мікроотворами, які, пропускаючи чорнило, дозволяють рисувати насиченим і однорідним кольором, без зміни тону.

Як відомо, фломастери з тонким стрижнем найбільш підходять для рисування контурів моделі, деталей і текстури тканин. Навпаки – фломастери з широким стрижнем (маркери) дозволяють досить швидко розфарбувати велику ділянку поверхні. Крім того, існують фломастери з кінчиком у формі пензля, які дають можливість варіювати товщину лінії в залежності від кута нахилу фломастера.

Слід зазначити, що більшість ілюстраторів використовують фломастери, розчинником у яких є спирт, так як чорнило швидко випаровуються і висихає. При цьому кольори змішують, накладаючи штрихи одного кольору на інший. Після висихання чорнила колір залишається незмінним, і можна працювати, накладаючи інші тони не побоюючись, що вони призведуть до спотворення кольору. Кольори таких фломастерів напівпрозорі і дозволяють отримувати оптичне змішування кольорів, утворюючи ефект лесировки на поверхні білого паперу.

При роботі з фломастерами на водній основі слід враховувати їх здатність до більш тривалого висихання, що може призвести до спотворення кольору при накладенні кольорових шарів один на другий. Також при проведенні по штрихам мокрим пензликом, чорнило буде переходити на інші зони рисунка.

Своєю чергою деякі виробники пропонують фломастери, основа яких – вода і пігментний наповнювач, схожий на гуаш, що дає абсолютно непрозорі кольори і дуже підходить для робіт, де потрібно створити сегменти щільного кольору [6, 137].

Серед різних технік рисунку помітне місце належить fashion-ілюстрації, що створюється за допомогою туші. *Туш* – це рідка субстанція з високою фарбувальною здатністю, що дозволяє робити чіткі і контрастні ескізи, якщо працювати з густою тушшю, і ескізи з хвилястими, прозорими і тонкими лініями, якщо розвести їх водою. Серед її різновидів можна згадати рідку, концентровану і суху в формі плиток або паличок. Як відомо, високоякісна туш має насичений чорний колір. Існує також різнокольорова туш, але її використання допускається в роботах у виняткових випадках.

Техніка виконання тушшю досить різноманітна. Так, ретельне і точне опрацювання ескізу досягається при роботі з пером, навпаки, заливка тонкими тональними градаціями можлива за допомогою пензля [15, 11].

Особливістю рисунків, зроблених тушшю, є штрихова манера виконання та їх світлостійкість. При цьому складність роботи полягає в особливій чутливості пера, що легко змінює характер лінії.

Слід зазначити, що fashion-ілюстрація тушшю робиться швидко і вимагає хорошої підготовки, особливо, якщо твір виконується спонтанними штрихами, які практично неможливо виправити. Крім модних ескізів, виконаних виключно лініями, можуть бути зроблені ескізи і начерки, виконані тільки за допомогою

плям туші різної насиченості. У цьому випадку вважаємо за доцільне використання товстих пензлів середнього розміру [6, 65].

Акварель, мабуть, найулюбленіша техніка сучасних ілюстраторів. Її текстура дає змогу створювати різноманітні тональні переходи і мальовничі відтінки, робити красиві заливки, застосовувати безліч прийомів (по-сирому, по-сухому, лесировки, ефект парафіну тощо). Єдиний недолік акварелі – неможливість отримання глибоких темних тонів.

На відміну від акварелі, гуаш дає змогу працювати в декілька шарів. Крім цього, гуаш має певну перевагу для fashion-ілюстратора, тому що дозволяє вносити зміни до досягнення потрібного результату в оздобленні, кольорі або текстурі кожного предмета одягу. Вважаємо, що як засіб ретуші гуаш практично незамінна, особливо в ілюстраціях моди, де потрібен високий рівень оздоблення і деталізації, матеріалізації об'єкта. Однак за глибиною темного тону гуаш поступається навіть акварелі, оскільки при висиханні вона сильно світлішає, що дуже ускладнює роботу [3, 157].

Акрилові фарби – це найбільш сучасний художній засіб. Вони можуть бути матовими або прозорими, що дає можливість отримати тонку проробку модного ескізу. Завдяки тому, що фарби швидко висихають, вони не змішуються при накладанні одного шару на інший.

Олійний живопис – це ще одна з живописних технік, що використовується при створенні fashion-ілюстрації. Треба сказати, що модні ілюстратори не часто використовують олійні фарби у своїх ілюстраціях, оскільки процес їх створення достатньо довгий.

Для нетрадиційних технік, таких як вишивка, аплікація характерним є використання паперу, різної фурнітури, ниток, пряжі, шкіри та хутра. Також fashion-ілюстрації доповнюють блискітками, стразами, стрічками і навіть шматочками тканини.

Аплікація відрізняється від інших видів образотворчої техніки силуетністю, площинним узагальненим трактуванням образу, однорідністю кольорової плями, виразністю зображення, більш узагальненою формою.

У *колажній* техніці використовуються різні текстури, фактури, графіка, фото. Техніка колажу дозволяє брати форми, які вже існують, і об'єднувати їх для створення щось принципово нового [1, 68]. Прикладом може служити Polyvore – сервіс з безкоштовною реєстрацією для створення особистих колажів із одягу, взуття, аксесуарів, прикрас, косметики, предметів побуту та інтер'єру.

Найбільш поширеною і сучасною альтернативою традиційним видам технік зі створення fashion-ілюстрацій є «цифровий живопис». Це електронні зображення, створені за рахунок використання комп'ютерних імітацій традиційних інструментів художника (пензля, олівця, пастелі, фломастерів тощо). На ранг гідної імітації живопису або графіки претендують кілька програм: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Fractal Design, Painter, Corel Photo Paint Image Composter.

Варто врахувати, що найбільш яскраво виділяються роботи, що імітують олівець і акварель, вони ж найчисленніші. Тут можна виділити стиль «олівцевої замальовки» та «акварельної замальовки». Особливістю «олівцевої замальовки»

є незавершеність рисунка. Такий ефект досягається за допомогою застосуванням комп'ютерних фільтрів, що імітують олівець. Навпаки – імітація роботи пензлем створює ефект «акварельної замальовки». Відрізнити такі fashion-ілюстрації від звичайної замальовки олівцем неможливо, оскільки тут присутнє «приховане» використання програми Photoshop.

Як відомо, особливе місце в роботі сучасних fashion-ілюстраторів займає фотографія. Відзначимо, що експерименти ілюстраторів з фотографією практично безмежні: починаючи від простого «технічного» фотомонтажу, що передбачає об'єднання розрізнених фотографій в колаж з окремою проробкою будь-яких деталей на планшеті, і закінчуючи використанням образу з фотографії як шаблон для створення рисованої ілюстрації [2, 182].

На основі аналізу fashion-ілюстрації, створених за допомогою комп'ютерних програм, вважаємо за доцільне виділити три види «цифрового живопису»: fashion-ілюстрації, створені виключно на комп'ютері («електронна ілюстрація»); fashion-ілюстрації з використанням готової фотографії та пост-обробки в Photoshop («електронний гіперреалізм»); fashion-ілюстрації, створені за принципом змішаної техніки (наприклад, «електронний колаж»).

Отже, змішані техніки дозволяють об'єднувати абсолютно різні матеріали у єдине ціле.

Слід зазначити, що просте використання різних фільтрів Photoshop заради створення ефектної fashion-ілюстрації не задовольняє запити сучасних художників. Останнім часом стало очевидним, що ілюстраторів все більше цікавить можливість перетворення статичної ілюстрації у рухливу ілюстрацію. Багато з них намагаються застосовувати нові технології з метою створення «мультиплікаційних ілюстрацій» і записують короткі відеоролики, в сюжет яких так чи інакше вписується ілюстрація. Інтерес ілюстраторів моди до можливості зробити своїх персонажів «живими» можна пояснити великим інтересом художників до відеоарту та відеоінсталяції, «що позначається на інтересі дизайнерів до з'єднання – речового, предметного і віртуального».

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні та систематизації теоретичних положень про поняття fashion-ілюстрації, її технік виконання і специфіки художньої подачі.

Висновки. Отже, створення fashion-ілюстрацій – це один із провідних напрямів у fashion індустрії з рекламування виробів текстильної та легкої промисловості. Матеріали, техніки і технології є важливою частиною сучасної fashion-ілюстрації, що передбачає їх дослідження і систематизацію. Вважаємо за доцільне виділити чотири види технік по їх створенню: традиційні, нетрадиційні; комп'ютерні; змішані. Крім всіх існуючих матеріалів і технік, відзначені також основні комп'ютерні програми, що дозволяють створювати або імітувати живопис і графіку: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Fractal Design, Painter, Corel Photo Paint Image Composter. Виділено два способи створення ілюстрацій з використанням фотографій: перший – «технічний» фотомонтаж, який передбачає об'єднання розрізнених фотографій в колаж з окремою промальовкою будь-яких деталей на планшеті; другий – створення мальованої ілюстрації з викорис-

танням фотографії в якості шаблону. На основі аналізу fashion-ілюстрації, створених за допомогою комп'ютерних програм, пропонуємо три види «цифрового живопису»: fashion-ілюстрації, створені виключно на комп'ютері – «електронна ілюстрація»; fashion-ілюстрації з використанням готової фотографії та постобробки в Photoshop – «електронний гіперреалізм»; fashion-ілюстрації, створені за принципом змішаної техніки – «електронний колаж».

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні історії виникнення fashion-ілюстрацій і висвітленні стилістики робіт найвідоміших художників у цій області.

Література

1. Blackman C. (2004). 100 Years of Fashion Illustration. London: Laurence King Publishing [in English].

2. Hagen K. (2011). Fashion Illustration for Designers.: Prentice Hall [in English].

3. Hopkins J. (2010). Basic Fashion Design Fashion Draw. Singapore: AVA Book Production Pte. Ltd. [in English].

4. Андреева Р. П. Энциклопедия моды: справочное издание / Р. П. Андреева. – СПб.: Литера, 1997. – 416 с.

5. Гусейнов Г. М. Композиция костюма: учеб. пособ. вузов / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2011. – 432 с.

6. Деллель Х. Эскиз и рисунок. Том 2 / Х. Эберле, Х. Деллель. Изд-во: ЭДИПРЕСС-КОНЛИГА, М.: 2015. – 248 с.

7. Зубова Н. Журнал Высокой моды. Мода 1850 годов / Н. Зубова. Изд-во: Белый город, М.: 2012. – 188 с.

8. Кирпер А. Фэшн-иллюстрация: вдохновение и приемы / А. Кипер; пер. с англ. Е. Бакушев. М.: Попурри, 2015. – 144 с.

9. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория / Н. А. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2009. – 224 с.

10. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособ. / А. Н. Лавреньев. – М.: Гардарики, 2008. – 320 с.

11. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб, 2000. – 347 с.

12. Розенсон И. А. Основы теории дизайна / И. А. Розенсон. – СПб.: Питер, 2007. – 224 с.

13. Рудин Н. Г. Руководство по цветоведению / Н. Г. Рудин. – М.: Гизлегпром, 1996. – 70 с.

14. Чаговец Т. П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись. Графика. Скульптура / Т. П. Чаговец. М.: Планета музыки, Лань, 2013. – 208 с.

15. Эберле Х. Эскиз и рисунок. Том 1. / Т. Сало, Х. Эберле. М.: Эдипресс-конлига, 2012. – 152 с.

References

1. Blekmen K. (2004). 100 Years of Fashion Illustration. Laurence King [in English].

2. Hagen K. (2011). Fashion Illustration for Designers. Prentice Hall [in English].

3. Hopkins J. (2010). Basic Fashion Design Fashion Draw. Singapore: AVA Book Production [in English].

4. Andreeva R. P. (1997). Entsiklopediya mody. Spravochnoe izdanie. SPb.: Litera [in Russian].

5. Guseynov G. M. (2011). Kompozitsiya kostyuma: ucheb. posob. vuzov. M.: Akademiya [in Russian].

6. Dellel, Kh. & Eberle, Kh. (2015). Eskiz i risunok. Vol. 2. M.: Edipress-konliga [in Russian].

7. Zubova N. (2012). Zhurnal Vysokoy mody. Moda 1850 godov. M.: Belyy gorod [in Russian].

8. Kirper, A. & Bakushev, Ye. (2015). Feshn-illyustratsiya: vdokhnovenie i priemy. M.: Popurri [In Russian].
9. Koveshnikova N. A. (2009). Dizayn: istoriya i teoriya. M.: Omega-L. [in Russian].
10. Lavrentev A. N. (2008). Istoriya dizayna: Uchebnoe posobie. M.: Gardariki [in Russian].
11. Mankovskaya N. B. (2000). Estetika postmodernizma. SPb [in Russian].
12. Rozenson I. A. (2006). Osnovy teorii dizayna. SPb.: Piter [in Russian].
13. Rudin N. G. (1996). Rukovodstvo po tsvetovedeniyu. M.: Gizlegprom [in Russian].
14. Chagovets T. P. (2013). Slovar terminov po izobrazitelnomu iskusstvu. Zhivopis. Grafika. Skulptura.: Planeta muzyki, Lan [in Russian].
15. Eberle, Kh. & Salo, T. (2012). Eskiz i risunok. Edipress-konliga, Vol. 1 [in Russian].

УДК 398.8:78.071.1(477)"19/20"

Фурдичко Андрій Орестович,
кандидат культурології, доцент
кафедри народнопісенного та хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
akniaz@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ АЛЬТЕРНАТИВНИЙ ФОЛЬК: ВАРІАТИВНА СКЛАДОВА

Мета статті: визначити сферу української народної музики альтернативного простору; проаналізувати основні напрямки фольк-альтернативних стилів; означити проблематику стилів взаємопереплетення, як у рамках альтернативної та фольк-музики, так у жанрах і стилях альтернативної музики. **Методологія дослідження:** теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанровими і стильовими принципами усної народної творчості і стилів альтернативної музики); історичний і порівняльний метод (для виявлення загальних і відмінних особливостей фольку та альтернативи). **Новизна роботи** зумовлена тим фактом, що досі не розглядали весь фактичний конгломерат української народної альтернативи, тому вперше під «одним дахом» зроблено спробу зібрати великий пласт української музики такого роду. **Висновки.** Результати дослідження підтверджують ідею, що Україна має багато фольк-альтернативних музичних формацій, які створюють яскраві та оригінальні жанри і представляють Україну на платформі світової музики. Представлені результати мають важливе значення і надають можливість спостерігати за багатоформатністю і професіоналізмом української фольк-альтернативної музики.

Ключові слова: альтернативний фольк, ф'южн, метал, готика, рок-н-рол, інді-фолк, хіп-хоп, фольк, панк, психоделіка.

***Фурдычко Андрей Орестович**, кандидат культурологии, доцент кафедры народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинский альтернативный фолк: переменные составляющие

Цель статьи: определить сферу украинской народной музыки альтернативного пространства; проанализировать основные направления фолк-альтернативных стилей; обозначить проблематику стилей взаемопереплетення, как в рамках альтернативной и фолк-музыки, так и в жанрах и стилях альтернативной музыки. **Методология исследования**: теоретический метод моделирования (для построения аналогий между жанровыми и стилевыми

© Фурдичко А.О., 2017

принципами устного народного творчества и стилей альтернативной музыки) исторический и сравнительный метод (для выявления общих и отличительных особенностей фольклора и альтернативи). **Новизна работы** обусловлена тем фактом, что до сих пор не рассматривался весь фактический конгломерат украинской народной альтернативы, поэтому впервые под «одной крышей» сделана попытка собрать большой пласт украинской музыки такого рода. **Выводы.** Результаты исследования подтверждают идею, что Украина имеет много фолк-альтернативных музыкальных формаций, которые создают яркие и оригинальные жанры и представляют Украину на платформе мировой музыки. Представленные результаты имеют важное значение и дают возможность наблюдать за многоформатностью и профессионализмом украинскогой фолк-альтернативной музыки.

Ключевые слова: фолк-альтернатива, фьюжн, металл, готика, рок-н-ролл, инди-фольк, хип-хоп, фолк-панк, психоделика.

Furdichko Andriy, *PhD in* cultural studies*, Associate professor, Associate professor of the department of Handwriting and Choral Art of the Kyev National University of Culture and Arts*

Ukrainian alternative folk: the variable components

Purpose of Article. To determine the scope of Ukrainian folk music alternative space; to define the main trends of folk-alternatives styles; to identify issues of styles interlacing and branches, as between the alternative and folk, and within the genres and styles of alternative music. **Methodology.** The methodology of research is the theoretical modeling method (for constructing analogies between genre and stylistic principles of oral folk creativity and ways of alternative music); historical and comparative method (to identify common and different genre and stylistic features of folk and alternative). **Scientific Novelty.** The novelty of the work caused by the fact that still was not considered all the factual conglomeration of Ukrainian folk alternative, so for the first time under «one roof» is an attempt to collect a broad stratum of Ukrainian music of the particular kind. **Conclusions.** The results of the research support the idea that Ukraine has a large number of folk-alternative musical formations which create bright and original genres and represent Ukraine on the platform of world's music. The present results are significant in terms of the opportunities to observe the diversity and professionalism of Ukrainian folk alternative music.

Key words: alternative folk, fusion, metal, gothic, rock-and-roll, indie folk, hip-hop, folk, punk, psychedelic.

Постановка проблеми. В епоху, коли реципієнт губиться серед розмаїття стилів, жанрів, течій, мистецтво доходить до рівня співіснування, переплетення давнього й витриманого часом із сучасним, ексцентричним. Так народилась і фольк-альтернатива в широкому значенні, що поєднує всі можливі варіації модерної та постмодерної електронної музики з автохтонними предковічними смислами народного мелосу. Створення альтернативного руху у світі має досить протяжну у часі історію. У 60-х рр. XX ст. усе почалось зі спротиву до запропонованих культурою зразків поведінки, а вже 1969 р. явище отримало назву контркультури (альтернативної культури). Поняття контркультури (запропоноване Дж. Янгером) позначало «сукупність викривлених або конфронтуючих цінностей» певної соціальної групи, що «містять як первинний елемент тему конфлікту з цінностями всього суспільства» [18, 116]. Прихильники контркультури відкрито порушують панівні культурні цінності, спосіб та норми поведінки й водночас намагаються встановити свою альтернативну субкультуру моральних норм і вартостей. Так контркультура стала ототожнюватися з принципово новим типом світогляду та свідомості, який є підривним

щодо панівної культури. Науковий світ часто трактує поняття контркультури як неполітичний протест молоді 1960-х років [17].

Основний зміст альтернативної культури виражається в тому, щоб бути іншим, відрізнятися в усьому – аж до перетворення елементів усталеної, масової культури суспільства на абсолютну її протилежність, а часом навіть тотальне заперечення [16]. Дослідник А.В. Мінаєв поряд із низкою визначальних складових молодіжної контркультури 1960-х рр. (молодіжний сленг, заперечення морально-етичних цінностей домінантної в суспільстві культури, ставлення до насильства, комунаризм, вживання психоделіків, сексуальна розкутість) ставить і рок-музику як одне із основних відгалужень альтернативної [8, 80]. Науковець В. Дряпіка стверджує, що чужий донедавна європейцям, типовий для рок-музики енергійний, емоційний ритм піштовхував до психологічної розкутості, акумулював у своїх лавах кола молоді. Характерними рисами рок-музики 1960-х рр. були притаманні як фольклору білих американців, так і негритянській музиці, а саме мелодійність англо-кельтської балади й експресивність, «гаряче» інтонування «блюзових тонів» [4, 39].

На думку американського рок-гітариста-віртуоза Дж. Хендрикса, якщо й можна щось змінити в цьому світі, то тільки за допомогою музики. Це стосується й українських альтернативних музикантів, які є соціально та політично активними. Відтак українська музика такого штибу є зразком позитивної соціальної сили, що виявляє свій культурний та естетичний протест.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині існує достатня кількість праць, що стосуються такої розгалуженої палітри музичної індустрії, як альтернатива. Проте специфікою досліджень, які вже існують, є те, що вони або описують загальний фон музичних подій, або аналізують певні суто локальні імпрези. Багато дослідників працюють не лише в рамках власне музичних тематик, а вводять музику до широкого кола культурологічних, культурософських та соціокультурних проблематик. Зокрема, у дисертаційній роботі А.В. Мінаєва «Молодіжний рух другої половини 60-х рр. XX ст. у країнах Західної Європи та США: ретроспективний аналіз» (2006) значення надається альтернативній контркультурі та рок-музиці, що стала одним із поштовхів до зародження субкультурних опозиційних явищ [9]. Методичні основи викладання музичної культури окресленого напряму висвітлені в книзі В. Дряпіка «Розкриваючи світ джазу, рок- і поп- музики» (1997). Про становлення, різноманітність течій розповідається в наукових розвідках О. Бойка, В. Окаринського. Л. Брюховецька, О. Євтушенко упорядкували своєрідний покажчик, де описано найбільш відомих митців культового для української альтернативної музики фестивалю-конкурсу «Червона рута» [6]. Міжнаціональні зв'язки польської та української музичної альтернативи описуються у праці В. Ріша. Вагоме значення для популяризації українських музичних альтернативних субкультур мають активна «просвітницька» діяльність у зазначеній сфері та праці О. Євтушенка [5] і Ю. Перетятка [10].

Мета статті: проаналізувати український фольк-альтернативний музичний простір; сформувати основні тенденції розвитку стилів, визначити якісні та кількісні показники цієї української музичної продукції на світовому artmusic-ринку;

означити проблематику стильових переплетень та відгалужень як між альтернативою та фольком, так і у межах жанрів та стилів альтернативної музики.

Виклад основного матеріалу. Поняття альтернативної музики має досить розмиті смислові рамки та багатоваріантність конотаційних навантажень. Західна традиція трактує термін у стосунку до одного з напрямків гітарного американського року 1990 року (англ. alternative music). Там же під «альтернативою» вбачають будь-яку музику, яка виходить за рамки «класичного авангарду». В українському музичному просторі альтернативною вважають музику, яка не входить ні до авангарду, ні до академічної традиції. Музичну альтернативу характеризують найперше різноманітні типи імпровізаційних виконань, що породжують таке міжстильове й міжвидове мистецьке явище, як синестезія (грец. synaesthesis – одночасне відчуття), де музика поєднується з іншими мистецтвами, точніше – межі між мистецтвами розмиваються зовсім; відтак показовим для альтернативи є використання «музичної графіки», що теж є своєрідною імпровізацією, яка стосується авторського виконання та створення ним же певного «портретного» стилю виконання[11, 43]. Важливою ознакою альтернативної музики є влаштовування акційних перформансів (відрепетирувані й театралізовані акції, так званий інструментальний театр). Неодмінними складовими широкого напрямку є використання різних технічних та електронних засобів, мультимедійних технологій, комп'ютерної модифікації звуків. Звідси беруться часті цитування, ремікси. А традиція цитування, створення реміксів, каверів напряму пов’язує альтернативну музику із загальномистецьким терміном «постмодернізм».

Щодо плацдармів та платформ, з яких поширюється альтернативна музика, то, безумовно, це досить велика кількість музичних та арт-фестивалів, що проводять в Україні: найстаріший рок-фестиваль, ровесник незалежності країни – «Тарас Бульба» (з 1991); «Woodstock Ukraine» (2012) – *open air* фестиваль, аналог світового благодійного музичного фестивалю «Peace, Love and Happiness» («Мир, любов і щастя»); – міжнародний рок-фестиваль «Славське рок-фест» (2007); рок та етно-фестиваль «Zaxidfest» (2009); масштабна культурна платформа «PORTO FRANKO ГОГОЛЬFEST»; «Арт-Поле» (2009); «СХІД-РОК» (2013); наймасштабніший фестиваль центральної України за останні кілька років – «Стопудівка»; «Atlas Weekend» (2015), у межах якого уже проводиться легендарне народне гуляння-ярмарок «Країна Мрій» та багато інших.

Показовою особливістю альт-музики є те, що вона перебуває в абсолютній опозиції до маскульту та поп-музики, тому на музичному ринку вважається неформатом, тобто неходовим продуктом. У силу цього виникають проблеми: звідки дізнаватися, де слухати та з яких музичних станцій власне транслювати подібну музику, оскільки, фестивальна традиція, інтернет-простір не можуть забезпечити потреби спраглого артспоживача. Такою платформою нині в Україні є інтернет-радіостанція «Radio Submarina», співзасновниками якого є В. Ляшенко та культовий кліпмейкер В. Придувалов. Щодо радіо, то його база вражає – майже 2000 треків (для порівняння, у ФМ-станцій – не більше 500). Група проекту стежить за новинками в сегменті альтернативної музики. Особ-

ливо це стосується українського продукту, тому що радіо налічує 50 % українського арту (рубрика «Hot Track») [12]. Проте існує мовна проблема, бо в основному українська альтернативна платформа – це англомовні тексти. У трек-листі лише відсотків 5 україномовного продукту.

Існують такі альтернативні конотації фольклорної мелодики: фольк-рок, прогресив-фольк, неотрадиційний фольк, неофольк, інді-фольк, фольк-метал, фольк-панк, мидивал-фольк-рок, электрик-фольк, інді-фольк, психоделічний фольк (етно хаос), фольк-джаз, фольк-бароко, антифольк, нова акустика, фольктроника, спейс-фольк, фольк-готика (дарк-фольк), ф'южн, фольк-соул, індастріал-фольк, рок-н-рол, нью-эйдж та інші. У статті ми розглянемо окремі з перелічених течій, які існували чи нині репрезентуються на українській музичній альт-платформі.

Напрям фольк-ф'южн (від англ. Fusion – злиття) – напрямок у рок-музиці, що виник на ґрунті джаз-року в 1970-х роках і є синтезом рок-музики та джазової імпровізації; термін також використовується для позначення змішання різних стилів, наприклад, фольк-музики із її сучасними стилями. Історія напряму в Україні почалась ще у 60-х роках ХХ ст.: студент київського університету О. Авагян почув якось молодіжний вокальний ансамбль «Веснянки», який виконував народні пісні, привезені з фольклорних експедицій. Вражений студент розпочав їздити разом з колективом українськими селами у пошуках синглів. Так він почав творити пісні в народному стилі і створив музичний гурт *«Марія-Оранта»*. Солістом став В. Вітер, який пізніше співатиме в *«Кобзі 96»*. Чиновники від культури змусили колектив змінити назву через тодішню боротьбу з «релігійною пропагандою». Учасники гурту перенайменувалися у *«Березень»*, але політичні гоніння не припинилися. Проте за короткий час існування гурту було створено понад два десятки професійних композицій у стилістиці фольк-біт.

Інший гурт *«Воанергес»* (1998) (грец. Βοανεργες, «Сини грому») – український «фольк-рок етно-ф'южн» гурт, що у своїх композиціях намагається відтворювати звучання давньоукраїнської музики. Предметом їхніх музичних пошуків є такий цікавий пласт, як обрядові пісні часів Київської Русі. Гурт практично реінкарнує, реставрує надзвичайно давній український фольклор та наше слов'янське коріння, роблячи це в стилістиці арт-року. Пісні виконують українською, староукраїнською, старослов'янською мовами. Такі їхні композиції, як от: «Манарафа», «Злата врата», «За Русь-Україну», «Посівна», «Народився Божий Син», «Вийду в долину» – повертають слухача до часу меча рицарської романтики. Учасник гурту Сармат каже: «Ми обрали реставровану нами музику Київської Русі на зламі епох, тобто – дохристиянську музику Русі похрещеної» [15].

Гурт «Матерія» (2014) творить у стилі фольк-ф'южн (лідер колективу: вокаліст, етнограф, в минулому солістка гуртів «Фолькнери» та «Рожаниця» Ю. Совершена). Працюють над давніми українськими автентичними піснями-сповідями, які самі ж збирають в етнографічних експедиціях по селах України. Спершу їхній музичний стиль визначався як романс. Після експериментів з інструментами та аранжуванням музиканти досягли оригінального звучання,

стиль якого визначають, як fusion-folk. Наприклад, українська народна пісня «Сирітка» представляє родинно-побутовий пласт фольку. На давність та автентичність тексту вказують такі слова, як *«пошла»* (замість літературного «пішла»), *«мітюнка»* (замість «матінка») тощо.

На межі фольк-ф'южну та фольк-джазу працює колектив «Lemko Bluegrass Band», які грають лемківські, гуцульські та галицькі пісні в стилі американського кантрі, а якщо точніше – в напрямку блюграс. Кожен з учасників формації ще до створення колективу займався фольковою музикою. Гуртівці вирішили створити власний універсальний спосіб донести українську культурну спадщину до всього світу. Цим способом і став стиль кантрі, який неочікувано гармонійно поєднується з лемківськими піснями. Окрім традиційних скрипки з контрабасом хлопці сміливо та з гумором поєднують німецький мелодеон з румунською скрипкою Штроха, балканську бузукі з гавайською слайд-гітарою чи гуцульську дримбу з американським 5-струнним банджо. Так, цікавими є в їхньому виконанні українські народні пісні: «Буковино ти зелена, ляно», «Шугай», «Ой, Марічко, чичері», «Ішло дівча лучками», лемківська композиція-полька «Ой крочком, коні, крочком». Група «Правиця» виконує веснянки та щедрівки в джазовій обробці, а також стрілецькі та повстанські пісні. Напирклад, «Повіяв вітер степовий», «Русалки», «Кривий танець», «Галочки», «Подоляночка». А колектив «Ойкумена», постійно перебуваючи у творчому пошуку, сміливо експериментуючи з різноманітними інструментами та аранжуванням, виконує сучасну україномовну авторську акустичну музику з елементами етно-джазу та цитування й стилізації українських народних пісень, використовує бандуру, сопілку та перкусійні ритми. Виконують гуцульську пісню «Гоцелка Ксеня», українську народну пісню «Чумаченько», обрядову – «Щедрик».

Легендарним став гурт «Мандри» (1997). Спершу звучання гурту було суто акустичне, згодом додався акордеон, новий барабанщик та бас-гітарист. Музика колективу – це суміш фольку, французького шансону, міського романсу, блюзу та регі. Відомі переспіви таких фольклорних текстів «Комарики-чубрики», «Орися», «Коло млину», «Ой-гой гриці-дриці». А практично всі композиції колективу пересипані цитуванням та стилізацією української фольклорної тематики. Фольклорні тексти, як «Комарики-чубрики», «Орися», «Коло млину», «Ой-гой гриці-дриці» – лише частина оброблених командою українських народних пісень. Велика кількість композиції «Мандрів» є авторськими адаптаціями української народної пісенної творчості, наявне цитування та стилізація української фольклорної тематики. Пісні адаптовані до коломийкового вірша.

Молодий колектив «OwamO» (2014) перетворює український фольклор на сучасний саунд. Усі пісні в репертуарі музикантів – з Північного Полісся. Важливим є те, що гуртківці використовують не тільки вже знані мотиви, а й самотужки записують унікальну народну музику в експедиціях. Гуртківці поєднують український фольклор із сучасним електро. Гуртківці працюють також над цілими циклами обрядових та ритуальних пісень-замовлянь. Відомі реінкарнацією давньої української пісні-замовляння «Ой одверни, Боже, хмару!», що належить до пласту обжинкових текстів (збирання врожаю наприкінці літа), які

виконують під час жнив і обжинків. Композиція «Ой, сяду я край оченечка» належить до родинно-побутових пісень, зокрема оспівана важка доля давнього українського дівоцтва. Свій стиль гуртківці визначають як post-folk-rock, що має спільні риси із fusion-folk.

Колектив «Burdon Folk Band» (2002) творить музику на традиційних українських мелодіях, ритуальних піснях, давніх баладах та танцях. Багато пісень взято з локальної традиції унікальних етнічних груп, котрі живуть на теренах карпатського регіону: лемки, бойки та гуцули. Зі всім цим багатокультурним міксом гурт творить своє власне унікальне звучання за допомогою скрипок, бузукі, ліри колісної, морахарпи, дримби, мандоліни, контрабасу та перкусії. На дебютній платівці «Карпатія» окрім мадярських чардашів, молдавської кадинжи та циганської польки можна почути й центрально-українські пісні, лемківські балади, русинські чардаші, а також гуцульські коломийки. Різдвяний проект «Вам колядочка» містить обробки давніх українських колядок.

Особливе місце на сучасній музичній сцені України посідає формація «ДахаБраха» (2000). Специфікою гурту є те, що музичні критики та наукові кола не можуть віднести колектив до якогось певного стилю. Самі виконавці мистецтво, яке вони творять, називають «етно-хаос». Їхні композиції побудовані на багатошаровості, різнотональності виконання; голоси співаків моделюються то високими, то низькими октавами; до музичного супроводу залучаються безліч абсолютно унікальних для українського музичного простору інструментів, які гуртківці привозять із різних куточків світу. Важливе місце посідає вибір текстів, оскільки, практична більшість репертуару – український пісенний фольклор, зібраний самими же виконавцями. Дебютний альбом «На добраніч» має такі народні пісні «За дуби», «Свашенька», «Татарин братко», «Івана Купала». Остання платівка – «Шлях» представлена такими фольковими композиціями, як «Ой ішов чумак», «Сєно», «Свирид» тощо. Гуртківці намагаються максимально зберегти прадавній український мелос, абсолютно автентично відтворюють акустичні та артикуляційні особливості мови регіонів України.

Дарк-фольк (apocalyptic folk, neofolk) як музичний жанр з'явився в середині 1980-х років у Великобританії у поєднанні індустріальної музики, акустичного пост-панку та психоделічного «ейсід-фольку». Основні світові команди, що фокусуються на цьому стилі: «Current 93», «Death In June», «Sol Invictus». З 2000-х розпочалася «третя хвиля» – даркфольк, яка продовжується досі. Особливість: відхід від готичної сцени та повернення до експериментування із музичними формами. На українській сцені вже практично культовим став гурт «Вій» (1991). Творчість колективу звертається до міфології, язичництва та слов'янського фольклору. Гурт характеризує свою музику як «dark ethno fusion». Етно-роковий стиль «Вія» має в собі елементи психоделіки, що нині виступає окремим музичним відгалуженням. Багато пісень мають поганську архаїку (язичницький культ поклоніння ідолам, а також ритуали цього культу) [14, 704]). Українські народні пісні «Ой на горі та женці жнуть», «Під облачком», «Чорна рілля» у виконанні гурту зазвучали абсолютно по-новому, отримавши порцію роково-баладної філософії.

Першими наближеними до концептів стилю групами стали київська «Вежа Хмар» (1996) (Повноформатні альбоми: «Плач» (1998), «Колискова» (1998), «Її Чотири Обличчя» (1999), «Сон» (2000), «Вода. Земля. Вогонь. Повітря» (2003), «Сім кроків» (2004)), творчість якої визначають як ритуальний ембієнт з готичним звучанням народних пісень. 2005 р. вийшла у світ перша українська музична збірка у жанрі «даркфольк» та суміжних стилях під назвою «Полин Квітне». Тут представлена пісенна та експериментальна музика українських виконавців із різним досвідом та статусом.

Фольк-готика. Величезний сегмент сучасної світової рок-культури, починаючи з середини 1980-х років, належить саме готичній філософії. В Україні зародження готичних ідей розпочалося у 1990-х, а кульмінаційної популярності досягло в середині 2000-х рр. Сталося це внаслідок очевидної привабливості середньовічно-романтичної естетики, зовнішнього підкреслено-суворого іміджу, високої дисциплінованості та ідейності справжніх готів. Найбільшу кількість готів збирав фестивальний бренд «Діти Ночі», де можна було почути все: від важких метал-готичних формацій до фольково-акустичних і електронно-ембієнтних проектів. Класичним прикладом музичної формації такого типу в Україні є гурт «Кому Вниз» (1988). В альманасі мистецтвознавця і музичного критика О. Євтушенка творчість колективу визначена, як «готик-фольк-індастріал-рок» [5, 98]. ««Кому Вниз» грають готичний індарстріал-рок, змішаний на романтичному символізмі та стародавніх традиціях, давній українській культурі й темній ренесансній філософії плюс вічний пошук чи то Бога, чи то значення життя» [5, 98]. Багато текстів, покладені командою на музику, мають літературне походження (Т. Шевченко, В. Самійленко), проте є й фольклорні тексти («Гей долиною…»). Також важливою є особливість фольклорного цитування, етномотивів, козацької романтики тощо.

Епатажний київський гурт «Оркестр Янки Козир» (або ОЯК, 2001) творить театралізоване арт-готик-фольк-класик-рок-шоу. З одного боку це адаптований фольклор, а з іншого – вибухова суміш хард і арт-року. На сцені – це грандіозне видовище, шоу, містерія, вистава. Виконання колективом української народної пісні «Цвіте терен» давно стало візитною карткою гурту. Інші народні пісні, оброблені музикантами: «Вівці мої, вівці», «Свічечка», «Відти гора, відти друга», «Два когути червоненькі» виконані в особливій, притаманній лише цьому гурту манері; постійні «ігрові комбінації» з голосом (то піано, то форте), давні фольклоні тексти й важка акустика та електроніка додають відомим композиціям готичного, глибинного звучання.

Фольк-панк трактується як «бунтівний фольк» – музичний напрям, який зародився у 1980-х роках, розвинувся з таких стилів, як політично- радикальний фольк, панк і традицій хіп-хопу; є символом виявлення позиції зростаючих рухів за соціальну справедливість і пряму демократію, які з'являються по всьому світу. Багато виконавців стилю за своїми політичними поглядами – ліві анархісти, а їхнє мистецтво відображає боротьбу за краще суспільство. «Гайдамаки» (1991) – всесвітньовідомий гурт, ветерани сцени. Їхня творчість – висококласний синтез фольку, року, ска, реггі, панку та абу; музиканти працюють у стилі

етно-року, або *«козацького року»,* беручи за основу своїх пісень українські фольклорні мотиви. «Гайдамаки» є постійними учасниками найгучніших фестивалів Європи та Америки. 1998 р. після виступів у клубах Берліна музику гурту німецька критика визначила як *karpaten-ska.* Ска (англ. *ka*) – музичний напрямок, що походить з Ямайки і бере свій початок наприкінці 1950-х рр. з таких стилів як ритм-енд-блюз, буги-вуги, каліпсо, менто [11, 218]. Альбом гурту «Кобзар» (2008) має надзвичайну популярність в Європі. Такі пісні платівки, як от: «Маланка», «Лелеки», «Маруся» – яскраво ілюструють фольклорне цитування та стилізацію. А композиція «Вітер віє» є українською народною піснею. За словами соліста гурту О. Ярмоли: «Фольклор – це носій первинної містики, тому часто використовую фольклорний матеріал [3]. 2012 р. з музикантів, які вийшли зі складу гурту «Гайдамаки», був створений колектив «Козак Систем». У 2014 р. вийшла платівка гурту в тандемі з Т. Чубаєм «Пісні самонаведення», де поєднується українська етніка, рокова мелодика та регбі. В основу платівки покладені українські народні, повстанські та стрілецькі композиції, а в новому релізі своєю чергою домінують варіації на тему козацьких пісень (народні, історичні пісні та думи у котрих оспівується Козацька доба та періоди визвольних війн). Зокрема, є такі композиції «Ой із-за гір», «Ой, там на горі», «До Тернополя», «А вже років триста».

«Перкалаба» (1998). За свою історію гурт записав 6 альбомів. Останній – «Джєрґа». Стиль франківської «банди» зазнав трансформації: від реггі, ска-панку і до традиційних гуцульських мотивів (етно-ска-панк). Колектив зараз у чомусь повторює попередній західний прорив «Гайдамаків», відігравши десятки концертних турів у Німеччині та в інших країнах Європи. Їхні тексти є суцільним інтертекстом усної західноукраїнської народної творчості та гуцульського діалекту. Копозиції «Пердо», «Чидро», «Гулєй», «Ой летіли Бугаї» тощо належать до колекції найвідоміших синглів української постмодерної музики.

«Гуцул Каліпсо» (1999). Тріп-хоп, натхненний «Братами Гадюкіними», ска, гуцульське коріння, буковинський фольк та регбі. Самі гуртківці визначають свій стиль, як гуцул-хоп – хіп-хоп із українсько-молдавськими фольклорними мотивами. У текстах використовують діалектні слова та суржик. Перший альбом «Рекет – гангстера» «Гуцули» випустили 2007 р., де перемішалися стьобна, майже панкова гострота слів – жвава вдача чернівецького фольку в мелодіях – яскрава бадьорість первинного ска в духовій секції. Не меншу дозу стьобності та суржиково-діалектного фольку презентує гурт «Юркеш» (2004), заснований співаком Ю. Нечистяком, більш відомим як Юрком Юрченком. 2006 р. у світ вийшов перший альбом «Ой».

«Joryj Kłoc» (2008). На арго давніх лірників та кобзарів Joryj Kłoc звучав, як «поважний, шанований чоловік» або ж: «Запеклі перці». Гурт розпочинав свою творчість, як електронний проект з додаванням давнього українського мелосу. Музиканти називають свою творчість дотепним виразом: «український обрядовий хіп-хоп дайбоже-етно-чорт». Колектив акомпонує на лірі, бухалі, контрагуслях. Увесь репертуар – народні пісні різних жанрів, починаючи з ро-

динно-побутових і завершуючи давніми дохристиянськими обрядовими наспівами. Наприклад, «співанка» «Ліс» є дуже давньою. За словами музикантів, ця пісня є частинкою стародавнього кустового обряду вшанування весняних духів і предків, який на сьогоднішній день зберігся лише в кількох поліських селах (про обряд «водіння куща» згадується ще у «Повісті минулих літ») [7]. Майже не видозмінюючи основну мелодику композиції, представили своє, більш сучасне бачення цього практично історичного народного твору [19]. В альбомі «KOZA» (пісні «Бог Єму», «Пан Господар», «Ріжки», «Ясен світ» тощо) усі співанки є давні й малознані широкому загалові, або ж заспівані саме у своєму первинному прочитанні, без втручань у первинний текст.

«Пропала грамота» (1998) працює в стилі рок, фанк, фольк. Його альбом «Гонор» (2009) засвідчив, що заявлений музикантами стиль – так званий «подільський фундаменталізм», остаточно визрів у гримучу суміш фанку, бугі, психоделії та корінного подільського мелосу в супроводі самобутнього діалекту цього краю. Виконують такі народні пісні, як «Приймак», «Кармалюк». Платівки «Чудернацька сила», «Цейво» мають такі оброблені народні композиції: «Майстровая», «Да чумаки», «Чайка». Репертуар їхніх пісень містить у собі багато цитувань народних текстів, зворотів, епітетів («думкою сивою ген на землі», «чобіт османський топтав лани», «потайки журиться жура», «щастя в дрантивім мішку», «фіри чумацькії мальовані» тощо).

Цікавою стала спільна програма соліста гурту «Тартак» (1996), О. Положинського з тріо «Гуляйгород» (2002). Альбом поєднує в собі автентичний народний спів тріо з хіп-хопом «Тартака». Саме так абсолютно свіжого та сучасного звучання набули давні українські колядки «Рясна-красна», весільна, сирітська «Ой нема того», «Чорноморець». «Теорія Ґвалту» (2007) гурт, який грає в жанрах стріт-панк, ска й фольк-панк. Нині суміш їхніх стилів можна описати, як панк-рок (стріт-панк) з домішками українсько-ірландського фольку й ска-панку. Гурт, як і багато подібних йому, також переспівав народну пісню про українського месника Кармелюка «За Сибіром сонце сходить».

Фольк-метал. З'являється фольк-метал (анг. folkmetal) у середині 1980-х років, як один з напрямів металу, що увібрав у себе елементи фольку та етнічної музики. Це важча та музично навантаженіша за формою розвитку течія, що також містить у собі елементи арт-року. Одним із провідних представників українського метал-фольку є харківський гурт «Nokturnal Mortum» (1991), який у своїй творчості використовують такі народні музичні інструменти, як дримба, телінка, кобза, сопілка, окарина, коза, зітра, флейта, різноманітні перкусійні інструменти, домра, ліра, бубон, тамбурин, квач, дзвони. Альбом «Істина» (2017), зокрема такі його композиції «З чортом за пазухою», «Чорний мед», «Вовчі ягоди», «Дика вира» веде слухача глибоко в царини доязичницьких культів, де людина була здатна здобути прості, але суворі істини буття. Більшість пісень авторські, проте поетика текстів наскрізь фольклорна та цитує в інтертекстовому розумінні фольклорні джерела, стилізує мову творів під народну творчість.

Фольк-метал-гурт (козацький рок) «Тінь Сонця» (1999) – один з найбільш концертуючих рок-гуртів України. Своєрідною візитною карткою гурту є пісня

«Козаки» (народна назва «Їхали козаки»), що обрана музичною візитівкою Національної збірної України з футболу на ЄВРО-2016. Інструменти команди: бандура, скрипка та піаніно, ударні, гітари. «Хеві – метал в широкому розумінні дуже співзвучний з українським фольклором. Я інколи навіть жартую, що хеві – метал придумали козаки. Певною мірою так і є. Дуже багато наших пісень легко покласти у формат Iron Maiden» [1]. Своєрідним відгалуженням гурту є студійний сольний проект І. Лузана «Сонцесвіт» (ex-«Тінь Сонця») грає індастріал folk metal. Працюють у цій царині колективи «Рай Із Твоїх Снів» (скорочено P.I.T.C., або PITC, 2013) – фольк-павер-метал гурт та «Ірій» (2000), що грає у стилі фольк-метал з рисами напрямків дум-метал, готик-метал, паган-метал і симфо-метал. Тематика їхнів текстів – слов'янська міфологія, народні пісні тощо. Пісні «Ірію» мають і похмуру готику з духом забутого язичництва («Морок», «Ірій», «Легенда»), і сумну лірику із народними мотивами («Дівчина-трава», «На Івана, на Купайла», «Плач за Яснооким») тощо. «Holy Blood» (укр. «Свята кров», 1999) музичний гурт, що грає в стилі християнський метал. «Naturalspirit» (1997) – фольк-симфонік колектив, стилістика й тексти якого характерні *слов'ян*-металу: дохристиянство та історичні традиції, патріотизм. «Haspyd» (від давнього Гаспид – дідько, змій, 2009) – фольк/рідновірський колектив, композиції якого містять елементи дез-металу. В інструментуванні гітарні рифи доповнюють народні інструменти, як то: сопілка, скрипка, бандура, дримба тощо.

«Drudkh» (із санскриту – «ліс», 2006) – студійний фольк-блек-метал, інструментал-етнопроект, в якому поєднується атмосферний метал з українською лірикою та мелодійністю. «Оскільки, це світогляд та естетика, pagan-складова відчутна в усіх альбомах харківського колективу, у чотирьох із них будучи магістральною [14]. Їхній інструментальний, акустично-фольковий проект «Пісні Скорботи і Самітності» відсилає слухача до сюжетів українських народних легенд, дум та казок: «Захід Сонця в Карпатах», «Сльози Богів», «Стародавній Танець», «Чумацький Шлях», «Чому Буває Сумне Сонце», «Журавлі Ніколи Не Повернуться Сюди», «Сивий Степ».

Рок-н-рол. Засновниками й зачинателями культури рок-н-ролу у світі були Бо Діддлі, Чак Беррі, Фетс Доміно, Дітля Річард. Відтак на сцену вийшов усім відомий «король рок-н-ролу» Елвіс Преслі. Рок-н-рол був першим кроком до формування рок-музики, оскільки, пізніше стиль виконання вийшов за рамки простого рок-н-ролу й термін скоротили до одного слова «рок». Базою рок-культури вважають рок-н-рол (від англ. rock and roll – гойдатися й крутитися), у якому поєднується музика R&B і південно-західний американський фольклор кантрі-енд-вестерн. Особливостями раннього рок-н-ролу є: чітка ритмічна пульсація, характерний інструментарій (електрогітара, часто тенор-саксофон) та гучний вокал. «Воплі Відоплясова» (ВВ, 1986) – український рок-гурт, створений 1986 року. Прорив: 1997 р., після повернення з Франції був підписаний довгостроковий контракт з компанією Gala Records, що видала альбом «Музіка» з новими супер-хітами «Весна» й «Юра». 2008 р. гурт записав рок-версію державного гімну України. У плей-листі концертних виступів гурту «ВВ» регу-

лярно вміщуються «віночки» народних пісень з роковим аранжуванням, які мали величезний успіх: «Дібровонька», «Щедрик»; «Горіла сосна», «Їхали козаки»; «Підманула». «Ми починали з панк-року, потім грали етно-рок, зараз експериментуємо з електронним та оркестровим звучанням – це пошук ідеальної музичної форми», – каже Олег Скрипка [2].

Інді-фольк започаткований в 1990-ті роки виконавцями й авторами пісень з інді-рокспільноти під впливом фольк-музики 1950-х, 1960-х і кантрі та інді-року початку 1970-х рр. Жанр, зазвичай, пов'язують з фрік-фольком, психофольком, бароко-попом. В Україні представлений гуртом «Один в каное» (2010), особливістю якого є спів, перкусія та гітара – тріо, чия творчість базується на ніжному й глибокому вокалі Ірини Швайдак. Інший інді-рок гурт з частковим цитуванням фольклорної тематики та образності «Viviénne Mort» (2007).

Фольк-інді-рок група «Камо Грядеши» (2008). Репертуар гурту складається з пісень, записаних у фольклорних експедиціях. Авторське рок-аранжування народних композицій створює нове та оригінальне звучання в сучасній рок-музиці. Спадщина колективу складається з демо-робіт «Ой, на річці», «Утєня», «Петрівочка» та двох відеокліпів «Ой, на річці», «Утєня». З 2010 р. гурт працює з професійним фольклористом М. Бережнюком, який грає більше, ніж на 50-ти традиційних духових інструментах.

Висновки. За останні два десятиліття диференціація стилів альтернативної музики в поєднанні з усною народною пісенною творчістю відбувається надзвичайно швидко, тому що майбутнє мистецтва – в цікавих та неочікуваних поєднаннях вже знаного, у нових поглядах на прадавні речі. Можемо виділити кілька умовних підгруп виконавців, які працюють на межі ельтертативних жанрів та фольку: 1) колективи, які максимально автентично намагаються відтворити давній мелос у сучасній подачі, аранжуванні, слідують за мовою давніх текстів, самостійно організовують фольклорні експедиції («ДахаБраха», «Joryj Kłoc», «Burdon Folk Band», «Lemko Bluegrass Band», «Матерія» та ін.); 2) музичні команди, що адаптують та стилізують тексти українських народних пісень, надають їм дещо іншого, авторського звучання («Гайдамаки», «ВВ», «Оркестир Янки Козир», «Гуцул Каліпсо», «Мандри» та ін.); 3) гурти, що створюють авторські тексти, стилізуючи їх під народний стиль, використовуючи притаманну для фольклору лексику, коломийковий ритм тощо («Пропала грамота», «Мандри», «ВВ», «Тінь Сонця», «Перкалаба», «Юркеш»); 4) музиканти, що прагнуть відтворити не тільки фольклорні джерела, їхні поетику, стиль, а й створюють цілу філософську систему, концептуальні образи, що формують музичну ідеологію, наприклад, Київської Русі, козацької доби, дохристиянських часів («Кому Вниз», «Drudkh», «Nokturnal Mortum», «Вежа Хмар», «Вій»). Тема має відкриті перспективи подальших досліджень, зіставлень, описів, оскільки є цілий конгломерат абсолютно недоторканої з точки зору аналізу музики, якій слід надати знакових дефініцій та критичного розгляду. Ми ж лише зробили своєрідну екскурсію музичними залами української альтернативи, надавши їй форми та закріпивши за нею певну стильову нішу.

Література

1. Вітчизняний етно-рок: гурти, які має знати кожен. [Електронний ресурс]. Опубліковано: 16.03.2016. Режим доступу: http://www.krockyrock.com.ua/vitchy-znyany-j-etno-rok-gurty-yaki-maye-znaty-kozhen/
2. Дмитренко Н. Планета ВВ. / Н. Дмитренко // Україна Молода. – 2011. – Вип. 208. – 17 листопада.
3. Дрималовський О. Старух Г.: «В Україні відкрився новий фронт – проти народної культури» / О. Дрималовський // Високий замок. [Електронний ресурс]. Опубліковано: 12.08.2015. Режим доступу: http://wz.lviv.ua/interview/137631-hordii-starukh-v-ukraini-vidkryvsia-novyi-front-proty-narodnoi-kultury
4. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп- музики / В. Дряпіка – К.; Кіровоград: Трелакс, 1997. –39 с.
5. Євтушенко О. Українська рок-антологія. Легенди химерного краю / О. Євтушенко. – К. : Автограф, 2004. – 296 с.
6. Зірки «Червоної Рути» / Упоряд. Л. І. Брюховецька, О. М. Євтушенко. – К. : Вид. дім «КМ Academia», 1993. – 143 с.
7. Кітова С. «Водіння куста» на Поліссі / С. Кітова // НТЕ. – 1972. – №3. – С. 67-73.
8. Мінаєв А. Поняття «субкультура» та «контркультура» в контексті молодіжного протесту другої половини 60-х рр. XX ст. в країнах Західної Європи та США / Мінаєв А. // Історична панорама: Збірник наукових статей ЧНУ. Спеціальність «Історія». – Чернівці: Рута. – 2007. – Вип. 3. – С. 72-85.
9. Мінаєв А. В. Молодіжний рух другої половини 60-х рр. XX ст. в країнах Західної Європи та США: ретроспективний аналіз : автореф. дис. канд. іст. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / А. В. Мінаєв. – Чернівці, 2006. – 20 с.
10. Перетятко Ю. Львівський рок: півстоліття боротьби. Мемуарно-довідкова збірка / Ю. Перетятко. – Л. : Вид. «Лібра–ВР», 2007 – 120 с.
11. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. – М. : Директ Медиа Паблишинг, 2008. – 312 с.
12. Рік у ефірі: Radio Submarina відсвяткувала день народження концертом у Києві. [Електронний ресурс]. Опубліковано: 28.03.17. Режим доступу: https://noizr.com/ua/news/ukraine/rik-u-efiri-radio-submarina-vidsviatkuvala-den-narodzhennia-kontsertom-u-kiievi/:1499/
13. Словник української мови: в 11 томах. – 1975. – Том 6. – С. 704. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://sum.in.ua/
14. Солодовник М. Український феномен: справжнє мистецтво не залежить від піару / М. Солодовник. [Електронний ресурс]. Опубліковано: 25.04.12. Режим доступу: http:// tyzhden.ua /Culture/47434
15. У Калуші виступив київський гурт «Воанергес» [Електронний ресурс]. Опубліковано: 20.01.16. Режим доступу: http://vikna.if.ua/news/category/kl/2016/01/20/47889/view
16. Шерстюк М. Лінгвокультурний простір української альтернативної музики (музика незалежної України) / М. Шерстюк, 2016. – Praha, [Електронний ресурс]. Режим доступу: file:///C:/Users/Uzer/Downloads/DPTX_2014_2_11210_0_408348
17. Якуба О. Молодіжні рухи та їх базова типологізація / Якуба О. // «Ї»: Незалежний культурологічний часопис. Покоління і молодіжні субкультури. – 2002. – Ч. 24. – С. 128-129.
18. Leech K. Youthquake. The growth of a counter-culture through two decades. – London, 1973. – P. 116-117.
19. Joryj Kłoc. Ліс [Електронний ресурс]. Опубліковано: 15 квітня 2015. Режим доступу: http://notatky.com.ua/joryj-kloc-lis-klip/

References

1. The domestic ethno-rock, bands who should know everyone. (2016). Retrieved from: http://www.krockyrock.com.ua/vitchy-znyany-j-etno-rok-gurty-yaki-maye-znaty-kozhen/ [in Ukrainian].

2. Dmytrenko, N. (2011). Planet of VV. Ukraina Moloda, Vol. 208. – 17 of November [in Ukrainian].

3. Drymalovskyi, O. (2015). Starukh G. : «Ukraine has opened a new front – against popular culture». Vysokyi Zamok. Retrieved from: http://wz.lviv.ua/interview/137631-hordii-starukh-v-ukraini-vidkryvsia-novyi-front-proty-narodnoi-kultury [in Ukrainian].

4. Driapika, V. (1997). Revealing the world of jazz, rock and pop music. Kyiv, Kirovohrad: Trelaks [in Ukrainian].

5. Yevtushenko, O. (2004). Ukrainian rock anthology. The legends of chimeric edge. Kyiv: Avtohraf [in Ukrainian].

6. Briukhovetska, L. I., & Yevtushenko, O. M. (1993). The stars of «Chervona ruta». Kyiv: «KM Academia» [in Ukrainian].

7. Kitova, S. (1972). The rite «Vodinnia kusta» in Polissia. NTE, 3, 67-73 [in Ukrainian].

8. Minaiev, A. (2007). The term «subculture» and «counterculture» in the context of youth protest of the second half of the 60's. XX century. in Western Europe and the US, 3, 72-85 [in Ukrainian].

9. Minaiev, A. (2006).Youth motion of the second half of the 60s. XX century. in Western Europe and the USA: a retrospective analysis Extended abstract of candidate's thesis. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].

10. Peretiatko, Yu. (2007). The Lviv rock: half a century of struggle. Memoirs and reference collection. Lviv: «Libra-VR» [in Ukrainian].

11. Riman, G. (2008). Music dictionary. Moskva: Direkt Media Pablishing [in Russian].

12. A Year in broadcast: Radio Submarina celebrated the birthday concert in Kiev. (2017). Retrieved from: https://noizr.com/ua/news/ukraine/rik-u-efiri-radio-submarina-vidsviatkuvala-den-narodzhennia-kontsertom-u-kiievi/:1499/[in Ukrainian].

13. Dictionary of Ukrainian language, in 11 volumes (1975). (Vols. 6), (p. 704) Retrieved from: http://sum.in.ua/ [in Ukrainian].

14. Solodovnyk, M. (2012). Ukrainian phenomenon: real art is not dependent on PR. Retrieved from: http://tyzhden.ua/Culture/47434 [in Ukrainian].

15. Kyiv band «Voanerges» gave a concert in Kalush. (2016). Retrieved from: http://vikna.if.ua/news/category/kl/2016/01/20/47889/view [in Ukrainian].

16. Sherstiuk, M. (2016). Linguistic and cultural space of Ukrainian alternative music (music of independent Ukraine). Retrieved from: file:///C:/Users/Uzer/Downloads/DPTX_2014 _2_11210 _0_408348 [in Ukrainian].

17. Yakuba, O. (2002). Youth motion and their basic typologization. «Yi»: Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys. Pokolinnia i molodizhni subkultury, 24, 128-129 [in Ukrainian].

18. Leech K. Youthquake. (1973). The growth of a counter-culture through two decades. London [in English].

19. Joryj Kłoc. (2015). The Forest. Retrieved from: http://notatky.com.ua/joryj-kloc-lis-klip/ [in Ukrainian].

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
chouprina@ukr.net

Захарчук Євгенія Олексіївна,
магістр кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
zievgeniya@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА СИНТЕЗ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ЕТНІЧНОГО СТИЛЮ ПРИ ФОРМУВАННІ ПРОЕКТНОГО ОБРАЗУ В ІНДУСТРІЇ МОДИ

Мета роботи. Виявлення характеру впливу художньо-композиційних характеристик національного костюма у проектуванні сучасного одягу та визначення критеріїв оцінки естетичної виразності модного вбрання в етностилі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні порівняльно-аналітичного апарату передпроектних досліджень. За результатами проведення літературно-аналітичного методу здійснено порівняльний аналіз, в якому систематизовано композиційну будову традиційного вбрання та визначено засоби її трансформації в умовах функціонування сучасної індустрії моди та дизайну костюма. **Наукова новизна.** У ході проведеного аналізу визначено засоби трансформації та синтезу художньо-композиційних елементів етнічного стилю при формуванні проектного образу в індустрії моди. **Висновки**. У сучасній моді не відбувається цитування тих чи інших етнічних мотивів, дизайнери здійснюють трансформацію певних фольклорних елементів, зберігаючи їхнє семантичне значення та поєднуючи із сучасними модними тенденціями. Етностиль не припиняє бути актуальним в нових сезонах моди, тому що він вже огорнув практично всі основні та колоритні народи Відповідно до таких актуальних тенденцій сучасної індустрії моди як глобалізація та персоніфікація проектних образів, провідні дизайнери створюють колекції різноманітних стильових рішень, але саме етнічні культури завоювали їхні серця. У дизайні одягу це виявляється в пошуках натхнення у традиційному костюмі та створенні моделей з етнічними нотами. На додаток до костюма модельєри звертаються також до декоративно-прикладного мистецтва та усної народної творчості. Тому, можна сміливо сказати, що народні традиції продовжують жити у моделях, які створюють всесвітньовідомі дизайнери та споживають користувачі масового сегменту ринку індустрії моди.

Ключові слова: індустрія моди, етностиль, національні мотиви, проектний образ, модний продукт, модна тенденція, масова мода, сегмент модного ринку, модний образ.

Чуприна Наталья Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна;* ***Захарчук Евгения Алексеевна,*** *магистр кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Трансформация и синтез художественно-композиционных элементов этнического стиля при формировании проектного образа в индустрии моды

Цель работы. Выявление характера влияния художественно-композиционных характеристик национального костюма в проектировании современной одежды и определение

© Чупріна Н.В., Захарчук Є.О., 2017

критериев оценки эстетической выразительности модного наряда в этностиле. **Методология** исследования заключается в применении сравнительно-аналитического аппарата предпроектных исследований. По результатам проведения литературно-аналитического метода осуществлен сравнительный анализ, в котором систематизировано композиционное строение традиционного наряда и определены средства его трансформации в условиях функционирования современной индустрии моды и дизайна костюма. **Научная новизна.** В ходе проведенного анализа определены средства трансформации и синтеза художественно-композиционных элементов этнического стиля при формировании проектного образа в индустрии моды. **Выводы**. В современной моде не происходит цитирования тех или иных этнических мотивов, дизайнеры осуществляют трансформацию определенных фольклорных элементов, сохраняя их семантическое значение и соединяя с современными модными тенденциями. Этностиль не прекращает быть актуальным в новых сезонах моды, потому что он уже охватил практически все основные и колоритные народы В соответствии с такими актуальными тенденциями современной индустрии моды как глобализация и персонификация проектных образов, ведущие дизайнеры создают коллекции разнообразных стилевых решений, но именно этнические культуры завоевали их сердца. В дизайне одежды это проявляется в поисках вдохновения в традиционном костюме и создании моделей с этническими нотами. В дополнение к костюму модельеры обращаются также к декоративно-прикладному искусству и устному народному творчеству. Поэтому можно смело сказать, что народные традиции продолжают жить в моделях, которые создают всемирно известные дизайнеры и используют потребители массового сегмента рынка индустрии моды.

Ключевые слова: индустрия моды, этностиль, национальные мотивы, проектный образ, модный продукт, модная тенденция, массовая мода, сегмент модного рынка, модный образ

Chouprina Natalia, *Ph.D, associate professor,associate professor of Department of fashion design of Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Zaharchuk Yevgenija,*** *Competitor of Master's degree at the Department of fashion design of Kyiv National University of Technologies and Design*

Transformation and synthesis of art-composite elements of the ethnic style in the formation of design image in the fashion industry

Purpose of Article. Identification of the nature of artistic and compositional characteristics influence of the national costume in the design of modern clothing and determine the criteria for assessing the aesthetic expressiveness of a fashionable dress in ethnic style. The **methodology** of the research is to apply the comparative-analytical apparatus of pre-design studies. As a result of the literary-analytical method, a comparative analysis was carried out in which the compositional structure of the traditional outfit was analyzed and systematized, and the means of their transformation were determined in the conditions of the modern fashion industry and costume design. **Scientific novelty.** In the course of the analysis, the means of transformation and synthesis of artistic-compositional elements of ethnic style during the formation of a design image in the fashion industry have been identified. **Conclusions**. In the modern fashion, there is no quotation of certain ethnic motives, designers carry out the transformation of certain folklore elements, preserving their semantic value and combining with contemporary fashion trends. Ethnic style does not cease to be relevant in the new fashion seasons because it has already enveloped virtually all the main and colorful peoples. According to such topical trends of the modern fashion industry as globalization and personalization of design images, leading designers create collections of various stylistic solutions, but ethnic cultures have conquered them the heart. In the design of clothing, this is found in search of inspiration in the traditional costume and the creation of models with ethnic notes. In addition to the costume designers also turn to decorative and applied arts and oral folk art. Therefore, one can safely say that traditional folk traditions continue to live in the models created by world-renowned designers and consumers of the mass market segment of the fashion industry

Key words: fashion industry, ethnic style, national motives, design image, fashion product, fashion trend, mass-market fashion, fashion market segment, fashion image.

Нині історико-культурний дизайн стає актуальним в усій промисловості (архітектура, одяг, інтер'єр і т. д.) й охоплює практично весь світ. Кожний народ цінує та оберігає своє набуте минуле і боїться його втратити, адже ці знання та цінності, які накопичувалися роками, є чудовою базою для створення та втілення нових ідей у майбутнє.

Актуальність теми дослідження. Роздумуючи над створенням гардеробу етнічної спрямованості, варто уважно вивчити характерні особливості того чи іншого мікростилю, щоб визначити, що найбільше подобається споживачеві, який складає основу обраного сегменту ринку модного одягу. Крім того, сьогоднішня мода цінує індивідуальність і не вимагає дотримуватися мейнстріму офіційних модних тенденцій. Пройшовши через хвилі масового захоплення японською, індійською та скандинавською тематиками, модна наука тепер пропонує жінкам не «зациклюватися» на чомусь одному, а споживати різні варіанти, не втомлюватися вражати оточуючих новими образами, шукати і знаходити себе.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До визначення основних принципів етнодизайну у своїх роботах звертались багато дослідників та мистецтвознавців. Зокрема, сторичний дискурс щодо становлення і розвитку моделювання костюма та створення професійної школи моделювання в Україні представлено в працях З.Тканко та О. Коровицького [1, 15-36]; Л.П. Саннікова репрезентує нові розвідки в формуванні староукраїнської культури, пошук першоджерел, з якої вона походить, та надає пояснення семіотичних значень орнаментальних етномотивів [2, 147-164]. Існує також багато аналітично-проектних досліджень, в яких автори визначають принципи адаптації етнічних мотивів до вимог сучасної індустрії моди. Так, в дослідженні щодо застосування етнічних мотивів в сучасному дизайні костюма І.Л. Гайова, Н.В. Чупріна та К.І. Паламар представили науково обґрунтований матеріал для переосмислення принципів формування етностилю в сучасній індустрії моди, збагачення традиційного погляду на етнокультуру зовсім новою, суто проектною інформацією [3]. Своєю чергою К.Р. Тимочко та С.Г. Кулешова звертаються у своїх роботах до питань розробки колекції жіночого одягу в етностилі за методикою підвищення художньої довершеності виробу [4, 66-73], а Є.А. Охріменко та Н.В. Чупріна визначають, які основні фактори етнокультури впливають на формування та розвиток проектного образу в сучасній індустрії моди, з позицій застосування досвіду попередніх епох та національного естетичного ідеалу сучасності [5, 282-291].

Відповідно метою даного дослідження можна визначити розкриття найбільш характерних засобів трансформації етнічних мотивів за їхньої асиміляції в сучасному проектному образі та критерії їхнього синтезу із сучасними тенденціями індустрії моди.

Виклад основного матеріалу. Кожна людина зранку постає перед вибором одягу. «Що вдягнути?» – це запитання завжди виникає, всі швидко прокручують свої плани на день, щоб вибрати відповідний одяг. Та саме тут починається проблема, адже існує так багато критеріїв вибору – це сучасна мода, комфортність, особистий стиль, призначення одягу і найголовніше – це бажання..., бажання, щоб ці всі критерії поєдналися в одному «look». Та бути модним у XXI-

му столітті вже не так і легко, адже кожна людина хоче показати, що вона індивідуальна, тому прагне йти на різноманітні експерименти, а головна мета дизайнера чи професійного стиліста – допомогти в цьому [6].

Але, оскільки дизайнери є творчими самодостатніми людьми, які не лише намагаються задовольнити потреби споживача, а й висловити своє власне відчуття гармонії та естетики, і не працюють без джерела натхнення, їм на допомогу найчастіше приходить етностиль, тому що зазвичай саме він підходить особам, які не бажають дотримуватися загальновизнаних правил і постійно перебувають у пошуках нових поєднань унікальних та незвичайних елементів свого образу.

Отже, багато дослідників-теоретиків та дизайнерів-практиків визначають «етностиль» як одяг, в якому застосовуються та видозмінюються елементи крою, орнаменту та декорації народного вбрання, хоча в сучасних інтерпретаціях сам національний костюм ніколи не повторюється на всі 100%. Цей стильовий напрям внутрішньо багатий та різноманітний, адже він складається з незліченої кількості течій в одязі, які вважаються незалежними. Кожна нація в цьому світі має свою історію та смак, вони відображуються в гардеробі та предметах побуту. Особливою цінністю є принт кожного етносу, оскільки він завжди неперевершений, своєрідний та яскравий. У певних випадках силуети окремого одягу позичають та пристосовують під сучасні тенденції (це стосується, наприклад, індійського сарі, японського кімоно тощо).

Шанування народних традицій і етнічних стереотипів є дуже важливим фактором для сучасного світу, бо від цього залежить не тільки доля етнокультури, а й наявність нації як такої. Стимулом до цього є національна самосвідомість – це не тільки осмислення того, яке у сучасників відношення до народної культури, а й перенесення поняття культури в згуртування нації, у формування її інтересів. Це все відіграє велику роль сьогодні, адже етнічна культура та її основні складові (матеріальна та духовна культура) є серцевиною культури та основою державності.

Отже, етнокультура має свій стиль, як у побуті та звичаях, так і в одязі. Сучасники не завжди дотримуються народних звичаїв, та їх завжди тягне до національних традицій – того, що в сучасній індустрії моди зветься «етностилем». В умовах формування етностилю можна опиратися на народні традиції, звичаї та вбрання [7]. Особливості розвитку національного стилю в сучасній моді можна спостерігати в колекціях одягу таких дизайнерів та брендів, як: Dolce & Gabbana, Роксолани Богуцької, Юлії Айсиної, Ксенії Кірєєвої, Оксани Караванської, Ів Сен-Лорана, Віти Кін, Ірини Діль, Лілії Пустовіт, Varenyky Fashion. Декоруванням народним орнаментом аксесуарів, які формують проектний образ, а саме сумок, клатчів та взуття займається дизайнер Анна Марчук.

Так званий «національний стиль» в сучасному модному одязі відрізняється тим, що є життєрадісним і досить зручним, адже йому не властиві фіксовані форми та облягаючі силуети. Це передусім повітряні, легкі, спадаючі тканини. Головним шанувальником такого вбрання є молодь, адже навіть сьогодні цей

стильовий напрям є певним знаком протесту проти того одягу, який пропонує офіційна мода для використання щодня.

«Етностиль» в сучасній індустрії моди вийшов на перші позиції в усіх сегментах модного ринку, і це не дивно, тому що, як кажуть «все нове – це добре забуте старе». Усім вже набридли якісь «божевільні» рішення креативних дизайнерів, і хочеться, щоб одяг поєднував в собі три якості: індивідуально, красиво та комфортно (особливо – комфортно). Комфорт у сучасного масового споживача асоціюється з домом, сім'єю, тобто з тими місцями, де він почувається захищеним, адже щодня втрапляє в «реальне життя», яке не жаліє, воно супроводжується постійними стресами та дуже важливо, щоб хоча б одяг створював комфорт (такий собі своєрідний захист). «Народний стиль» є зручним та практичним за рахунок його вільного крою, але його не можна назвати нудним, він завжди оздоблений різноманітним декором, як то бісером, разючою вишивкою, бахромою, поєднує в собі тканинні текстури. Його найвища цінність полягає, напевно, в тому, що цей стильовий напрям розвивається, як у високій моді, так і в сегменті «mass market».

Головні особливості, з яких і формується етнічний образ, виражаються в яскравих кольорах, мозаїчних принтах, дрібних кольорових візерунках та квіткових орнаментах. Зазвичай це залежить від етносу, до якого прив'язаний актуальний проектний образ та модний наряд, хоча в останні десятиліття відбувається асиміляція, яка забезпечує максимальне розмаїття таких проектних образів. А матеріали, які використовують в колекціях, зазвичай обирають з натуральних бавовняних матеріалів, льону, шовкової тканини й вовни, що відповідає актуальному, з точки зору модних тенденцій та життєвих потреб, аспекту екологічності сучасної моди. Звісно, «етностиль» також можна доповнити традиційно народними аксесуарами, та це вже не буде стандартний набір з коштовних металів і каменів, а принаймні їхній модний стайлінг.

Нині, при створенні одягу в «етностилі», провідні бренди модного одягу стали замінювати натуральні тканини на штучні, а прикраси стали виконуватися з ненатуральних матеріалів. Що стосується фасонів вбрання в такому ансамблі, то вони практично всі виконується у вільному кроі. У такій інтерпретації сучасний споживач відчуває себе дуже зручно і комфортно (особливо, якщо звернутися до початку створення «етностилю», то одразу все стане зрозумілим) [8].

Поява цього стильового напряму в 60-тих роках XX століття заснована на нескореності, адже в той час весь світ перебував під впливом «міні», внаслідок цього одяг ставав все відвертішим та коротшим. Та паралельно саме в цей час відбувався розквіт субкультури «хіпі», в основі якої лежить протиставлення відвертого «міні» традиційним уявленням абсолютно протилежної точки зору, спрямованої на відродження романтичних тенденцій пасторальності та етнічних аспектів при створення актуального модного образу. На блискучі металізовані тканини в контексті з натуральними етнічними мотивами з'явилась відповідь у вигляді багаточислених оборок, пластичних матеріалів, орнаментальності декору та етнічно орієнтованих аксесуарів.

Культура «хіпі» протистояла сформованим соціальним цінностям, і вони боролися практично з усім світом, в якому все вирішувалось за гроші, домінувала постійна брехня та нещирість. Таке «несхвалення» масових цінностей відображалося як у зачісці, так і у створенні своєї моди в одязі, представники цієї хвилі протесту масовій моді хотіли відчувати себе в цьому образі комфортно, долаючи внутрішні та зовнішні перешкоди. Протестуючи проти створеної фінансової системи, вони навпаки хотіли якомога ближче поєднатися з природою, довести всім, що щастя не в грошах та владі, а розумінні себе і свого «Я» передусім.

Ця культура не використовувала в одязі тільки традиційно-національні елементи, адже це було б схоже на плагіат, а от поєднання костюмів та орнаментів всіх народів світу давало їм можливість вивести свій оригінальний та неповторний стиль. Та завдяки хіпі сучасна індустрія моди має чітко сформований «етностиль» в одязі, який на всі 100 відсотків вдовольняє специфіку сучасного життя. Узагалі фольклорний стиль давно став одним з провідних у дизайні актуального одягу та сучасного іміджу. Традиційний одяг – це важливе джерело вивчення етнічної історії кожного народу, розуміння його стилю, кліматичних умов та побуту, тому етнічний стиль завжди привертав увагу дизайнерів всього світу. Елементи так званого «народного стилю» або етностилю є в майже кожного знаменитого дизайнера: хтось надихався Японією, хтось Україною, Африкою чи Росією, це все суто індивідуально.

Вважається, що перший всесвітньо дизайнер, що застосував мотиви етнічного стилю в своїй колекції, був Ів Сен-Лоран. 1960 року він випустив на подіум колекцію «рокерських наречених», в ній були шкіряні блузони та чорні «водолази». Аристократичне суспільство не сприйняло цю колекцію, а інші модельєри та преса взагалі розкритикували цю авангардну (на той час) спробу. Це призвело до того, що Ів Сен-Лоран покинув будинок моди «Dior», і саме ця ситуація відкрила йому можливість творити саме те, що хоче він. Коли дизайнер почав працювати в етнічному напрямі, то виявилось, що «народний стиль» різко став аристократичним, ексклюзивним та отримав салонний вигляд. У свої колекції того року за джерело натхнення він брав елементи та мотиви Стародавнього Китаю, Африки, Перу, Марокко. В інтерпретації Ів Сен Лорана африканська колекція відрізнялась недорогими матеріалами та яскравими кольорами; застосовувалося дерево, льон, скло і солома. Його наступна, індіанська, колекція додала в сучасний проектний образ та етнічний стиль особливої легкості. Іншого сезону, китайська колекція відомого Будину моди, в якому творив Ів Сен-Лоран, внесла небуденні рожеві, жовті, помаранчеві і лілові кольори в актуальний модний образ. «Та найкрасивішою колекцією була російська», визначив кутюрьє, коментуючи свої експерименти з етнічними традиціями як джерелом натхнення при формуванні модних тенденцій індустрії моди. А відома картина Матісса «Румунська блузка» («La Blouse Roumaine») надихнула Ів Сен-Лорана на створення нової неординарної колекції в етностилі.

Рис. 1. Модель Ів Сен Лоран в етностилі

Рис. 2. Картина Матісса «Румунська блузка»

Японський дизайнер Кензо також деякою мірою вплинув на формування основних критеріїв етностилю. Він поєднував південноамериканські, східні та скандинавські елементи з простим покроєм кімоно. Модельєр застосував індійську пайджаму, російські косоворотки, індіанські бахрому, хутряні шапки - ці всі його експерименти призвели до злиття класичного або спортивного стилю з мотивами та елементами «Етно».

Своєю чергою вже багато років поспіль ще один всесвітньо відомий кутюрьє Жан-Поль Готьє використовує фольклорний стиль в кожній своїй колекції (починаючи з 1976 року). Натхнення для своїх проектних образів він знаходить на вулиці. Після того, як модельєр побачив хасидських рабинь, він створив колекцію «Раббі-шик». А для колекції «Тату» джерелом натхнення була Південно-Східна Азія, яка внесла в моду графіті, пірсинг, імітацію татуювань етнічного спрямування тощо.

2013 року бренд Dolce & Gabbana створив колекцію одягу, в якій домінуючими елементами декору була українська вишивка. Одяг завоював відомих модниць і весь світ різко зацікавився традиціями української культури.

Рис. 3, 4. Колекція Dolce&Gabbana (сезон весна-літо 2015)

В одному з наступних сезонів Роксолана Богуцька (український дизайнер) створила колекцію, застосовуючи проектні та композиційні характеристики вишиванок, штанів та юбок (такий собі «офісний етностиль»). Цей одяг призначений для тріумфальних жінок, які цінують елегантний наряд та сприяють презентації етнокультурних традицій України серед широких верств споживачів модних продуктів та стандартів у світі.

Отже, в сучасній індустрії моди «народний образ в одязі високо цінується, адже як не парадоксально, саме повернення до фольклору та історії зараз створює колосальну новизну і різноманітність. Максимум натуральності і комфорту – це основні рамки, яких дотримується фольклорний наряд» [9; 10], що дуже пасує для сучасного ритму життя, створюючи за допомогою одягу душевний та фізичний затишок як на роботі, так і на прогулянці.

Рис. 5. Моделі одягу в етностилі від Роксолани Богуцької

Головні особливості, з яких і формується так званий «народний» образ виражаються в яскравих кольорах, мозаїчних принтах, дрібних кольорових візерунках та квіткових орнаментах. Зазвичай це залежить від народу, до якого прив'язаний наряд, хоча в останні десятиліття відбувається асиміляція, яка забезпечує максимальне розмаїття проектних образів, створених на основі трансформації елементів етностилю. А тканину, яку використовують в колекціях, зазвичай вибирають з натуральних бавовняних матеріалів, льону, шовкової тканини чи вовни. Звісно, етностиль також можна доповнити щиро народними аксесуарами. Та це вже не буде стандартний набір з дорогоцінних металів та каменів, а привнесення певних елементів вінтажу в актуальний модний образ [7].

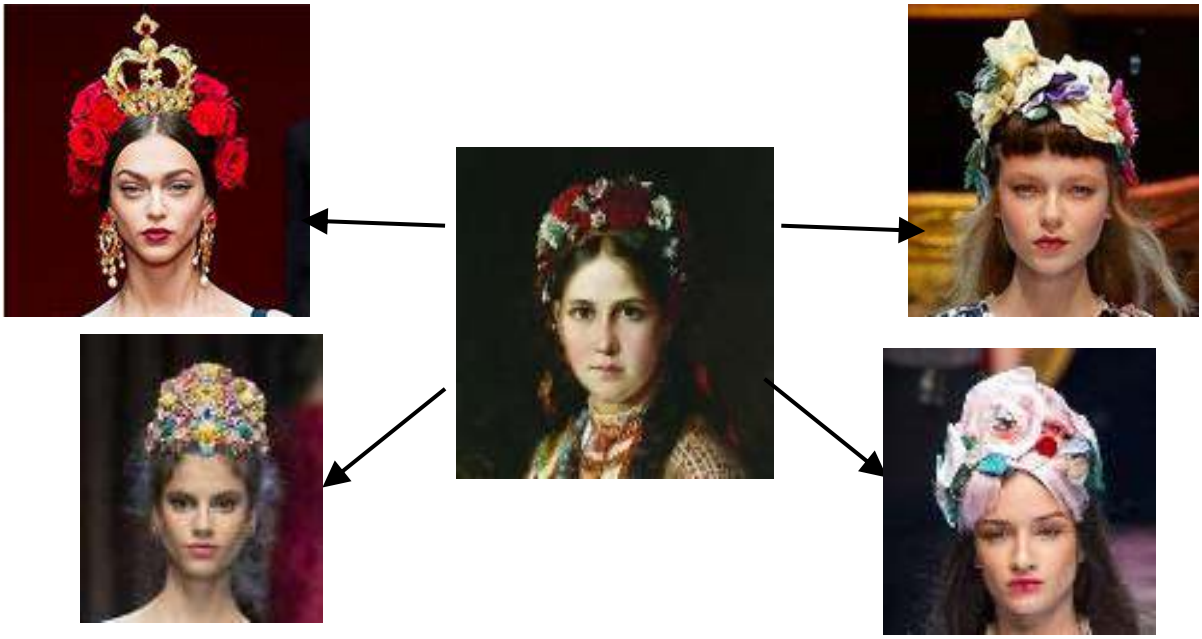
Якщо акцентувати увагу на типових елементах фольклорного стилю, можна побачити, що провідні модельєри світової індустрії моди беруть для трансформації певні найбільш розтиражовані проектні фактори: намисто, сорочку, хустку, головний убір та вінок (див. схеми 1, 2); для декорування вбрання обирають вишивку, символіку з писанок та орнамент культур (див. схему 3).

Але в сучасній моді не відбувається цитування тих чи інших етнічних мотивів, дизайнери здійснюють трансформацію певних фольклорних елементів,

зберігаючи їхнє семантичне значення та поєднуючи із сучасними модними тенденціями.

Схема 1

Трансформація вінка в сучасній моді



Етностиль не припиняє бути актуальним в нових сезонах моди, тому що він вже огорнув практично всі основні та колоритні народи. Саме ці основні національні традиції поєднують в собі велику кількість різноманітного орнаменту, вишивки, тканини та хутра, тобто створення так званого образу «дорого-багато», а талановиті дизайнери створюють нові форми одягу з цим наповненням. Особливо цінується вишивка, вона магічним образом підходить до будь-якого стилю в одязі [6].

Схема 2

Декоративна трансформація намиста у модному образі

Етно-одяг для сучасного суспільства масового споживання є ковтком свіжого повітря серед стомливих та вічно мінливих від сезону до сезону кричущих костюмів. Саме це дає сучасному споживачу можливість не підлаштовуватися під загальний масовий ринок одягу, а підкреслювати свою індивідуальність за допомогою оригінального образу етно-стилю. Як вдно з результатів проведеного аналізу, найбільш активно в етностилі модельєри використовують квіткові мотиви, адже це завжди виглядає оригінально. Цей стиль є абсолютно інтернаціональним. Він увібрав в себе характерні фасони, принти, забарвлення і декор різних народів, що населяють нашу планету. Крім того, в залежності від кліматичних умов, кожен з цих образів отримав свою «спеціалізацію».

Схема 3

Трансформація вишиванки при створенні актуального проектного образу в індустрії моди

Наукова новизна. У ході проведеного аналізу визначено засоби трансформації та синтезу художньо-композиційних елементів етнічного стилю при формуванні проектного образу в індустрії моди.

Висновки. Відповідно до таких актуальних тенденцій сучасної індустрії моди як глобалізація та персоніфікація проектних образів, провідні дизайнери

створюють колекції різноманітних стильових рішень, але саме етнічні культури завоювали їхні серця. У дизайні одягу це виявляється у пошуках натхнення у традиційному костюмі та створенні моделей з етнічними нотами. На додаток до костюма модельєри звертаються також до декоративно-прикладного мистецтва та усної народної творчості. Тому можна сміливо сказати, що традиційні народні традиції продовжують жити у моделях, які створюють всесвітньо відомі дизайнери та споживають користувачі масового сегменту ринку індустрії моди.

Література

1. Тканко З. Моделювання костюма в Україні XX століття: навч. посібник / З. Тканко, О. Коровицький. – Львів, 2000. – 94 с.

2. Саннікова Л. П. Свята мова творця у звичаї народу: еніофеноменологія староукраїнської культури / Л. П. Саннікова. – К.: Аратта, 2005. – 776 с.

3. Чупріна Н.В. Етнодизайн та його реалізація в сучасному проектуванні костюма в індустрії моди / Н.В. Чупріна, І.Л. Гайова, К.І. Паламар // Технології та дизайн. – 2016. – № 3. [Ел. ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_13.

4. Тимочко К.Р. Розробка колекції жіночого одягу в етно стилі за методикою підвищення художньої довершеності виробу / К.Р. Тимочко, С.Г. Кулешова // Вісник КНУТД. – 2013. – №4. – С. 66 – 73.

5. Чупріна Н.В. Розвиток тенденцій ретроспективності в індустрії моди кінця XX – початку XXI століть / Н.В. Чупріна, Є. А. Охріменко // Вісник КНУТД. – 2015. – № 3 (86). – С. 282 – 291.

6. Маєрчик Марія. Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури) [Ел. ресурс] –Режим доступу: http: // etno.kviv. uar.net/vvd/vvdetn/Body/Art08.htm

7. Надвідна Л. Етностиль у тренді // Л. Надвідна [Ел. ресурс]: Режим доступу: meridian.kpnu.edu.ua/2014/06/15/etno-styl-u-trendi/

8. Фольклорний стиль в одязі. [Ел. ресурс] – Режим доступу: http:// www.strana-ua.net/news/folklornij_stil_v_odjazi/2014-09-02-44

9. Етно одяг – повернення до фольклору. [Ел. ресурс] – Режим доступу: http://vseznajka.com.ua/etno-odyag-povernennya-do-folkloru/

10. Використання етнічних мотивів у сучасному українському одязі. [Ел. ресурс] – Режим доступу: http://www.uchika.in.ua/vikoristannya-etnichnih-motiviv-u-suchasnomu-ukrayinsekomu-ody.html

References

1. Tkanko, Z. & Korovic'kij, O. (2000). Modeling a costume in Ukraine of the twentieth century. L'viv [In Ukrainian].

2. Sannikova, L.P. (2005). Holy language of the creator in the customs of the people: eniofenomenology of old-Ukrainian culture. Kyiv: Aratta [In Ukrainian].

3. Chouprina, N.V., Gajova, I.L. & Palamar, K.I. (2016). Ethnodesign and its realization in modern designing of a costume in the fashion industry. Tehnologii ta dizajn, 3. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_13. [In Ukrainian].

4. Timochko, K.R. & Kuleshova, S.G. (2013). Development of a collection of women's clothing in ethno-style by the method of increasing the artistic perfection of the product. Visnik KNUTD, 4, 66-73 [In Ukrainian].

5. Chouprina, N.V. & Ohrimenko, Ye. A. (2015). Development of retrospective tendencies in the fashion industry of the late XX - early XXI centuries. Visnik KNUTD, 3 (86), 282 – 291 [In Ukrainian].

6. Maєrchik, Marija (29.01.2017). Clothes as a symbolic body (on materials of Ukrainian traditional culture). Retrieved from http: // etno.kviv. uar.net/vvd/vvdetn/Body/Art08.htm [In Ukrainian]

7. Nadvidna, L. (13.08.2017). Ethnostyle in the trend. Retrieved from meridian.kpnu.edu.ua /2014/06/15/etno-styl-u-trendi/ [In Ukrainian].

8. Folklore style in clothes. (23.11.2016). Retrieved from http:// www.strana-ua.net/news/folklornij_stil_ v_odjazi/2014-09-02-44 [In Ukrainian].

9. Ethnic Clothes – Turned to Folklore (03.04.2017). Retrieved from http://vseznajka. com.ua/etno-odyag-povernennya-do-folkloru/ [In Ukrainian].

10. The use of ethnic motives in modern Ukrainian clothes (08.06.2017). Retrieved from http://www.uchika.in.ua/vikoristannya-etnichnih-motiviv-u-suchasnomu-ukrayinsekomu-ody.html [In Ukrainian].

УДК 792. 077 (477)

Ян Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СТАТУС

Мета роботи. Статтю присвячено дослідженню статусу українського музично-драматичного театру в суспільно-політичних умовах Російської та Австрійсько-Угорської імперій наприкінці XIX – початку XX століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів. Зазначений комплексний методологічний підхід надає можливість дослідити ідейно-естетичну спрямованість творчої діяльності українського музично-драматичного театру, визначити його внесок у культурно-мистецьку панораму, започаткування міжетнічного загальнонаціонального діалогу. **Наукова новизна роботи** полягає у встановленні специфічних особливостей українського музично-драматичного театру як соціокультурного феномену, визначенні його місця і ролі в полікультурному середовищі Російської та Австрійсько-Угорської імперій наприкінці XIX – початку XX століття. **Висновки.** Український музично-драматичний театр у час тотальних державних та цензурних заборон як компонент системи тогочасного соціуму, інтегруючись в культурно-історичну форму полікультурного суспільства, став яскравим історико-культурним явищем, набував статусу соціокультурного феномену, виконував етнозберігаючу, етноконсолідуючу функції, сприяв національному самоутвердженню, збереженню власної культурної ідентичності.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, національно-культурне відродження, національна ідентичність, соціокультурний статус, соціосфера театру, український музично-драматичний театр, репертуар.

Ян Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинский музыкально-драматический театр конца XIX – начала XX века: социокультурный статус

Цель работы. Статья посвящена исследованию статуса украинского музыкально-драматического театра в общественно-политических условиях Российской и Австро-Венгерской империй конца XIX – начала XX века. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов. Ука-

© Ян І.М., 2017

занный методологический подход позволяет исследовать идейно-эстетические, творческие аспекты деятельности украинского музыкально-драматического театра, определить его вклад в культурно-художественную панораму, развитие межэтнического общенационального диалога. **Научная новизна работы** заключается в анализе особенностей украинского музыкально-драматического театра как социокультурного феномена, определении его роли в этнокультурной среде Российской и Австро-Венгерской империй в конце XIX – начале XX века. **Выводы**. Украинский музыкально-драматический театр как компонент социокультурной системы, интегрировавши в культурно-историческую форму поликультурного общества, приобретает статус социокультурного феномена, пропагандирует национальную культуру, способствует осознанию и сохранению национально-культурной идентичности.

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, национальное возрождение, национальная идентичность, социокультурный статус, социосфера театра, украинский музыкально-драматический театр, репертуар.

Yan Irina, *Ph.D in Arts, Associate Professor, Doctorant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian music and drama theatre of late XIX – beginning XX century: sociocultural status

Purpose of Article. The article considers the status of Ukrainian music and drama theatre in the socio-political conditions of the Russian and Austro-Hungarian empires of late XIX – beginning XX century. **The research methodology** is based on the usage of historical-cultural, comparative, and art-historical methods. The mentioned methodological approach allows to explore the ideological and aesthetic content of the creative activity of Ukrainian music and drama theatre, determine its contribution to the cultural-artistic panorama, and the initiation of interethnic national dialogue. **The scientific novelty** of the work is the analysis of specific features of the Ukrainian music and drama theatre in as a sociocultural phenomenon, determination of its role in the ethnocultural space of the Russian and Austrian-Hungarian empires of late XIX – beginning XX century. **Conclusions.** The Ukrainian music and drama theatre was researched as a component of the social aspect, was integrated into the cultural and historical form of a polycultural society, acquired the status of a socio-cultural phenomenon, that performs ethnic consolidating function, promotes national culture as well as national theater art.

Key words: Ukrainian theatrical culture, sociocultural processes, cultural revival, national identity, sociocultural status, social sphere of theatre, Ukrainian music and drama theatre, repertoire.

На сучасному етапі розвитку української державності вельми актуального значення набувають питання вивчення та збереження національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Впродовж століть українське театральне мистецтво було середовищем збереження традицій, духовного пізнання, духовних цінностей. Дослідження історичних, ментальних засад українського театрального мистецтва, осягнення його як феномену, який здатний ілюструвати динаміку духовного поступу українського суспільства є одним із пріоритетних напрямів національного наукового простору.

Висвітленню історико-культурних передумов становлення українського театрального мистецтва присвячені праці Д. Антоновича [2], Н. Андріанової [1], О. Красильникової [12], Б. Романицького [19] та ін. Проблематику перебігу національно-визвольного руху аналізованого періоду досліджують у своїх роботах С. Єкельчик [11], О. Лиса [14], О. Малюта [15], В. Цапко [23] та ін. Окремим аспектам становлення та розвитку українського театрального мистецтва в контексті національно-культурного відродження присвячені праці В. Бурдуланюка [3],

Н. Дорощук [9], І. Жданової [10] та ін. Водночас, попри значимість доробку вчених, соціокультурний аспект становлення та розвитку українського музично-драматичного театру ще потребує мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми статті, метою якої є дослідження статусу українського музично-драматичного театру в умовах полікультурності Російської та Австрійсько-Угорської імперій наприкінці XIX – початку XX століття.

В означений період українська культура як потужна національна система зазнала значних переслідувань з боку імперської влади, державних владних структур, що організували спеціально для неї відповідну законодавчу базу, метою впровадження якої була інтеграція українства в імперське суспільство, і, як наслідок, – уніфікація історичної пам'яті, національної ідентичності та перспективи української нації.

Система державних законодавчих, виконавчих, судових органів, впроваджуючи імперський русифікаторський режим, намагалася перешкодити розвитку наймасовішого, найбільш соціально значущого виду національної культури – українського театру.

Націєтворчу, етноконсолідуючу роль українського театрального мистецтва підкреслював Д. Антонович, зазначаючи наступне: «Український театр в російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, і можна сказати з повним правом, що українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу» [2, 182]. Вплив театрального мистецтва на підсвідомість широкого етнокультурного загалу усвідомлював і імперський уряд. Сумнозвізний указ 1876 року, забороняючи українське друковане слово, мав спеціальний пункт про театр, в якому «заборонялися малоросійські сценічні вистави та читання, а також тексти до музичних нот» [6, арк.37].

Даний наказ доповнював циркуляр Головного управління у справах друку від 21 березня 1884 року у якому були оприлюднені правила постановки театральних вистав, що засвідчували тотальний державний контроль над українським театральним мистецтвом. У цьому документі наголошувалося на наступному: «Відповідно до Закону т. XIV, по продовженню 1876 введено нагляд за театральними виставами і видовищами, і оголошено наступні правила: 1) всі п'єси, затверджені Головним управлінням у справах друку та розіслані у алфавітному каталозі дозволяються до постановки на сцені; 2) всі п'єси, дозволені до постановки з виключеннями деяких місць повинні мати дозвіл драматичної цензури та подані до місцевого відділення поліції; 3) за вірність виконання дозволених до постановки спектаклів згідно цензурного оригіналу відповідає антрепренер. До обов'язків Поліції належить контролювати: а) щоб під виглядом п'єс дозволених до подання не було п'єс, дозволених з винятками, або не розглянуті чи зовсім заборонених драматичною цензурою; б) в афішах або програмах назви були п'єси дозволені драматичною цензурою; в) кожна афіша і всі відомості про театральні вистави доставлялися терміново на перевірку у Головне Управління у справах друку» [7, арк.2].

Окрім законодавчих та цензурних заборон на заваді діяльності українських музично-драматичних колективів поставали й адміністративні утиски. Згід-

но зі ст.145 і 146 частини XIV «Статуту про упередження і припинення злочинів», протягом календарного року заборонялися драматичні та оперні вистави до 113 днів в основному під час церковних свят [6, арк.38]. Усі ці законодавчі перепони негативно позначилися на географії гастрольних подорожей українських музично-драматичних колективів.

Аналіз архівних матеріалів показує, що жорсткому цензурному контролю були піддані благодійницькі вистави українського музично-драматичного театру. 26 липня 1882 року міністр О. Толстой видав наказ № 2074, у якому визначалися основні правила постановки благодійницьких вистав. Мотивація введення цього документу була наступною: «Дійшло до відома те, що дуже часто під виглядом публічних благодійницьких вистав з публіки збираються кошти не на той предмет, який офіційно оголошено, а на дії, які загрожують державному та громадському правопорядку. У зв'язку з цим постановка публічних театральних вистав з благодійницькою метою дозволяється тільки з дозволу місцевої поліції і тим антрепренерам, які визнають наступні правила: 1) продаж всіх вхідних квитків має відбуватися у заздалегідь вказаних місцях під наглядом уповноваженою місцевою поліцією особою; 2) під наглядом цієї ж рекомендованої особи відбуваються виплати зборів та витрат стосовно влаштування театральних вистав; 3) всі збори від постановки спектаклю надаються уповноваженій особі; 4) квитанції стосовно отримання сум з благодійницьких спектаклів надсилається поштою уповноваженою особою губернатору як доказ точного виконання його доручення» [7, арк.4].

Таким чином, аналіз архівних офіційних документів засвідчує той факт, що вся ця наглядово-каральна система була лише знаряддям імперської влади, що ефективно захищало імперські інтереси перед інтересами національними: громадськими, науковими, освітніми та мистецькими. Цензура виступала передусім як гарант держаного спокою, а вся ця нормативно-правова база була покликана проводити русифікаторську імперську політику.

Зазначимо, що в аналізований період в Російській імперії всі російські трупи знаходились під керівництвом державної інституції – Російської дирекції імператорських театрів, яка забезпечувала проведення імперської русифікаторської політики в театральній галузі. У цей час Дирекція імператорських театрів здійснювала контроль над діяльністю 216 професійних театрів, 190 з яких становили провінційні трупи. Їхня діяльність регламентувалася державними документами «Правилами керівництва російсько-драматичних трупами імператорських театрів» (1882 р., 1904 р.). Ці документи визначали ідейно-творчий напрям діяльності імперських російсько-драматичних труп, містили посадові інструкції службовців, посадові оклади, правила планування репертуару та організації роботи над театральними постановками, норми авторських гонорарів тощо [10, 77].

Вивчення історичних документів показує, що театральні драматичні, оперні трупи знаходилися на державному утриманні та мали непоганий фінансовий стан. Зокрема, високу платню отримували артисти, які служили безпосередньо при імператорському дворі. Музично-драматичні трупи, перебуваючи на державному утриманні мали належні умови для постановки вистав, дотації, але жорсткі рамки

імперської доктрини не дозволяли театру бути мистецькою трибуною, яка пропагує передовий демократичний світогляд, світові духовні цінності [10, 78].

Український музично-драматичний театр, пропагуючи національну культуру, традиції офіційного статусу не мав, внаслідок чого не перебував на державному утриманні та окрім всього, був скутий імперською цензурою, переслідуваннями та знаходився під частковою забороною. Проте, перебуваючи в жорстких умовах імперської доктрини, український музично-драматичний театр стверджував новий образ вільної України, національну ідею та символи національного визволення.

Зазначимо, що український музично-драматичний театр вийшов із народу, синтезував не тільки принципи «перетворення» та «діяння», а й гру, автентичний та вторинний фольклор, побут, обряди, етнографізм. Таким чином, соціальна сутність українського музично-драматичного театру дозволяє йому виступати в ролі соціального інституту, який своєю діяльністю забезпечує історичну спадкоємність, засвоєння та відтворення культурних, соціальних цінностей, правил, норм та стандартів.

Фундатори професійного національного театру – М. Кропивницький та М. Старицький у своїй творчості обстоювали принцип дотримання ідейно-естетичної системи реалізму, органічного зв'язку з масовим глядачем. Мету своєї діяльності видатні театральні митці вбачали у виведенні української театральної культури з колоніального стану на європейський шлях розвитку, в утвердженні національного стилю у власній творчості, популяризації української художньої спадщини серед широких верств населення. Завдяки самовідданій творчій праці національних театральних діячів українська театральна культура в аналізований період репрезентує себе суспільству, створює потужний культурний потенціал, завдяки якому українство вижило як нація.

Основний процес формування художньо-естетичних засад українського музично-драматичного театру проходив у театральних трупах М. Кропивницького та М. Старицького. Український музично-драматичний театр – явище складне, самобутнє, його яскраві мистецькі риси зросли на ґрунті досвіду корифеїв української сцени. Мистецьке новаторство М. Кропивницького та М. Старицького виявилося у постановці різноманітних за жанровими відтінками музично-драматичних вистав. Їхня багатогранна діяльність мала особливе значення для формування художніх засад національної музично-сценічної культури [16, 19].

М. Кропивницький та М. Старицький були геніальними акторами, режисерами, неперевершеними майстрами музичної режисури, які здійснювали майстерні постановки як соціально-психологічних драм з музичним оформленням так опер та оперет. Поступово розширюючи репертуар своїх колективів, видатні майстри української сцени відходили від етнографічно-натуралістичного зображення, зовнішнього підкреслення національного колориту сценічної дії, проводячи ретельну роботу з акторами над розкриттям драматургічних образів психологічної і високо поетичної правди.

Музично-драматичні вистави трупи М. Кропивницького та М. Старицького відбувались на високому професійному рівні. Над підготовкою вокальних та му-

зичних епізодів з акторами трупи, хористами та оркестрантами разом з диригентом В. Васильєвим-Святошенком працював М. Лисенко, допомагаючи опанувати характер кожного вокального номера. Музикальність і піднесена поетичність, близькі природі оперного театру, органічно поєднувалися у постановках корифеїв з глибокою правдою життя, народного побуту навіть у найдрібніших сценічних деталях. Музично-хореографічні картини, мізансцени, сольні й хорові сценічні епізоди сприяли переконливому розкриттю ідейного змісту сценічного твору [16, 30].

Декораційне оформлення було важливою органічною складовою драматургічної палітри українського музично-драматичного театру, синкретичного за своєю суттю. В умовах безперервних імперських утисків, що були спрямовані на знищення українського етносу та української культури, поєднуючись із акторською грою, музикою, хореографією національні декорації пропагували етнографічні особливості, звичаї українців, сприяли усвідомленню власної національної ідентичності. Національне декораційне оформлення в українських музично-драматичних виставах виступало як важливий засіб удосконалення психологічної типізації дійових осіб, відтворювало етнографічно-побутову атмосферу сценічної дії, сприяло достовірному, глибокому розкриттю художнього змісту твору та справляло безпосередній вплив на глядача.

Плідна творча праця корифеїв національної сцени, в основі якої були шевченківські заповіді та ідеали, стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, котре консолідувало регіональні наддніпрянські, галицькі, закарпатські мистецькі еліти. Діяльність музично-театральних колективів Наддніпрянщини була позначена на початку XX ст. на теренах Австрійсько-Угорської імперій єдністю. І. Франко з цього приводу зазначав: «Український театр, який постав і виріс під обухом проскрипції і цензури в Росії, мав з кожного погляду рішучий і корисний вплив на розвиток українського театру в Галичині. Бо не тільки репертуар українського театру в Галичині запозичений майже цілком (з невеличкими винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для вистав українських п'єс, мусять виглядати на зразок костюмів на Україні…але також і щодо гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України» [25]. Самовіддана творча співпраця, взаємне творче збагачення, спільні виступи у виставах, музично-драматичних вечорах, обмін набутим сценічним досвідом наддніпрянських та галицьких театральних діячів, стали міцною основою для подальшого розвитку українського театрального мистецтва.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. українські музично-драматичні колективи самовіддано працюючи, долаючи імперські заборони та цензурні рамки, охопили своєю багатоаспектною гастрольною діяльністю багатонаціональні території Російської та Австрійсько-Угорської імперій. Виступи українських музично-драматичних колективів за своєю суттю мали національну, художньо-естетичну та просвітницьку спрямованість. Оригінальний український репертуар віддзеркалював національний психологічний тип українців, пропагував їх традиції, обряди та був зрозумілим і надзвичайно популярним серед широких кіл поліетнічної громади.

Основу репертуару тогочасного театру становили п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Вуси», «Дай серцю волю, заведе в неволю…», «Розгардіяш», «Скрутна доба», «Перед волею», «Страчена сила», «Конон Блискавиченко» М. Кропивницького, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «У темряві», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Юрко Довбуш» М. Старицького, «Сава Чалий», «Мартин Боруля», «Паливода», «Лиха іскра», «Суєта», «Понад Дніпром», «Житейське море», «Наймичка», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна», «Чабан» І. Карпенко-Карого, «Вечорниці» П. Ніщинського та ін. [17, 232].

Численні рецензії, відгуки, статті тогочасної періодики засвідчують, що виступи українських музично-драматичних колективів були значною подією для багатонаціональної громади і завжди супроводжувалися аншлагами. Українські вистави національних музично-драматичних колективів пропагували національний психологічний тип української нації, її культурні традиції та звичаї, пробуджували інтерес та любов до української драматургії, української культури, сприяли формуванню духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків глядачів, виступали потужним генератором української сценічної практики.

Таким чином, у час імперських заборон, всеохоплюючої русифікації суспільства, український музично-драматичний театр як компонент системи тогочасного соціуму, інтегруючись в культурно-історичну форму полікультурного суспільства, став яскравим історико-культурним явищем, набував статусу соціокультурного феномену, виконував етнозберігаючу, етноконсолідуючу функції, сприяв національному самоутвердженню, збереженню власної культурної ідентичності.

Література

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.

2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.

3. Бурдуланюк В. Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX – на початку XX ст. : дис. … канд. іст. наук: 07.00.01 / В. Бурдуланюк; Прикарпатський ун-т імені В. Стефаніка. – Івано-Франківськ, 1996. – 179 с.

4. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 180 с.

5. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак. – Київ : Генеза, 2000. – 356 с.

6. ДАОО. – Ф.2. – оп.1. – Спр. 1504: Циркуляр Головного управління у справах друку від 16 жовтня 1881 р. – арк. 37-38.

7. ДАОО. – Ф.5. – оп.1. – Спр. 374: Циркуляр Головного управління у справах друку від 21 березня 1884 р. № 2.074. – арк. 2.

8. ДАОО. – Ф.5. – оп.1. – Спр. 374: Циркуляр Головного управління у справах друку від 26 липня 1882 р. № 2.074. – арк. 4.

9. Дорощук Н. Український культурно-національний рух у Російській імперії (кінець XIX – початок XX ст.) : дис ... канд. іст. наук: 07.00.01 / Н. Дорощук; Київський нац. ун-т імені Т. Шевченка. – К. 1997. – 197 с.

10. Жданова І. Художня інтелігенція Наддніпрянської України в останній чверті XIX – на поч. XX ст.: дис. …канд. іст. наук: 07.00.05 / І . Жданова; НАН України. Ін-т нац. відносин і політології. – К., 1995. – 198 с.

11. Єкельчик С. Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху II половини XIX ст. / С. Єкельчик. – Мельбурн, 1994. – 126 с.

12. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.

13. Кропивницький М. Твори в 6-ти томах / М. Кропивницький. – Київ: Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.

14. Лиса О. Політичні настрої інтелігенції Наддніпрянської України другої половини XIX – початку XX ст. : дис ... канд. іст. наук: 07.00.01 / О. Лиса. – Переяслав-Хмельницький : Б.в., 2010. – 215 с.

15. Малюта О. «Просвіти» і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства «Просвіта» : монографія / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.

16. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / ред. : В. Сидоренко. – 2 вид., стер. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 1056 с.

17. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. / А. Новіков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.

18. Рафальський О. Національні меншини у XX ст.: історіографічний нарис / О. Рафальський. Інститут політичних і етнонаціональних досліджень. – К., 2000. – 445 с.

19. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав. УРСР, 1950. – 130 с.

20. Садовський М. Мої театральні згадки / М. Садовський. – К., 1980. – 245 с.

21. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.

22. Хороб С. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення.: автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01. / С. Хороб. – Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2002. – 45 с.

23. Цапко О. Діяльність товариства «Просвіта» в Україні (1891-1914 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / О. Цапко. – К., 1998. – 18 с.

24. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен, Нью-Йорк, 1980. – С. 168-248.

25. Франко І. Уваги про галицько-руський театр / І. Франко. Зібрання творів. – Том 33. – Київ, 1982.

26. Шурапов В. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. Шурапов. – Кіровоград: «Код», 2002. – 140 с.

27. Юрченко В. Матеріали цензурних установ у м. Києві як історичне джерело (1838 – 1917 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 / В. Юрченко; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – 15 с.

References

1. Andrianova, N.(1960). Ways of development of Ukrainian theater. Moscow: Znannia [in Russian].

2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].

3. Burdulanyuk, V. (1996). Cultural connection with Galicia from Naddniprianschyna in the of late XIX – beginning XX century. Extendet abstract of Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk: A publisn-designing department of V. Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

4. Vasulko, V. (1987). Theatre devotional life. Kyiv: Art [in Ukrainian].

5. Hrycak, Y. (2000). Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX-XX centuries. Kyiv: Genesis [in Ukrainian].

6. DAOO, F 2, op.1. Conjugation. 1504: Circular of the General Directorate of Press of 16 October 1881 [in Ukrainian].

7. DAOO, F 2, op.1. Conjugation. 374: Circular of the General Directorate of Press of 21 March 1882 [in Ukrainian].

8. DAOO, F 2, op.1. Conjugation. 374: Circular of the General Directorate of Press of 26 July 1882 [in Ukrainian].

9. Doroshchuk N. (1997) The Ukrainian cultural and national movement in the Russian Empire: of late XIX – beginning XX century. Extendet abstract of Doctor's thesis. Kyiv: Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].

10. Zhdanova, I. (1995). Art intelligentsia of Dniper Ukraine in the last quarter of the nineteenth – early XX century. Extendet abstract of Doctor's thesis. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine. National Institute relations and political science [in Ukrainian].

11. Yekelchyk, S. (1994). Awakening of a nation: to the concept of the history of Ukrainian national movement in the second half of the XIX century. Melbourne: Monash University [in Ukrainian].

12. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

13. Kropivnitskiy, M. (1968). Works. Kyiv: Derzhpolitvydav [in Ukrainian].

14. Lysa O. (2010). Political attitudes of Dniper Ukraine intelligentsia of the second half of XIX– early XX century. Pereyaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].

15. Maliuta O. (2008). "Enlightenments" and the Ukrainian state (the second half of XIX – early XX century). Kyiv: Education [in Ukrainian].

16. Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the XX century. (2006). Ed. : V. Sidorenko. Kyiv: Intertechnology [in Ukrainian].

17. Novykov, A. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XX century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].

18. Rafalsky, O. (2000). National minorities in the XX century: historiographical essay. Kiev: Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

19. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].

20. Sadowski, M. (1980). My memories theater. Kyiv: [in Ukrainian].

21. Starytska-Chernyakhivska, L. (2000). Selected Works: Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].

22. Khorob, S.(2002). The Ukrainian Drama of the end of the XIX-th – the XX-th beginning of the century in the system of modernistic artistic thought. Extendet abstract of Doctor's thesis. Lviv: National University named alter I. Franko, [in Ukrainian].

23. Tsapko, O. M. (1998). Social and political activities of «Prosvita» societies on Ukrainian lands in 1891-1914. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: A publish and designing department in the Kyiv M. P. Dragomanov National Pedagogical [in Ukrainian].

24. Shurapov V. (2000). Theater Mark Kropivnitskogo 120 years. Kirovograd : Code [in Ukrainian].

25. Franko, I. (1982). Attention to the Galician-Russian theatre. Kyiv: [in Ukrainian].

26. Yurchenko V. (2010). Materials of censorship institutions in the city Kyiv as a historical source (1838 – 1917). Kyiv: Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].

УДК 784.1 (477)

Павлюченко Пелагея Григорівна,
народна артистка України,
професор кафедри народнохорового мистецтва та фольклору
Київського національного університету культури і мистецтв

Шнуренко Тетяна Валентинівна,
викладач кафедри народнохорового мистецтва та фольклору
Київського національного університету культури і мистецтв
shnurenkotanya@ukr.net

ПІСНІ ПОДІЛЛЯ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ТА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета дослідження – виокремити характерні риси ментальності українців Поділля; на прикладі пісень з репертуару Явдохи Зуїхи висвітлити взаємовплив ментальності та народної творчості, розкрити роль і місце культури регіону в національній культурі. ***Методологія дослідження.*** Значну роль в осмисленні проблеми взаємовпливу української ментальності та народної творчості відіграє міжнауковий підхід, за допомогою якого здійснюється аналіз заявленої проблеми з залученням наукових доробків культурології, мистецтвознавства, етнології, теорії та практики виконавського мистецтва, психології. Теоретико-методологічним фундаментом роботи є: філософсько-антропологічний підхід, який орієнтує на філософсько-антропологічну інтерпретацію соціокультурних форм духовного життя населення території – культурного регіону; історико-культурний підхід, який передбачає об'єктивне ставлення до накопичення первинних даних, висвітлення суспільно-політичних умов, що дає змогу розкрити феномен регіональної культури в її динаміці; системний підхід, який передбачає динамічну єдність регіональних культурних процесів, визначає осмислення регіональної культури як системи вищої складності, що саморозвивається та саморегулюється. У роботі також використаний один із засадничих культурологічних методів – біографічний, який дав змогу відтворити культурну площину, у якій формувалося та протікало життя відомої української виконавиці народних пісень Явдохи Зуїхи. ***Наукова новизна дослідження***. Уперше розглядаються пісні з репертуару Явдохи Зуїхи у контексті проблеми взаємовпливу української ментальності та народної творчості. ***Висновки.*** Регіональна культура взагалі й подільська зокрема, це самобутній соціокультурний феномен, який має свій географічний і часовий простір, своєрідну єдність етнічних і національних духовних характеристик, що виявляє себе у схожості традицій, стійкості генетичних і комунікативних культурних зразків, близькості релігійно-філософських, етичних та естетичних світоглядних засад, у яких реалізується потреба члена регіонального співтовариства в його самоідентифікації та самоактуалізації, сутністю яких є прагнення до єдності, гармонії як з самим собою, так і з усім світом. Найхарактерніші риси ментальності українців Поділля – індивідуалізм, гумор, доброзичливість, миролюбність, щедрість, гостинність, музикальність, працьовитість, кордоцентризм, чутливість, емпатія, любов до природи, яскрава обрядовість, естетичність народного побуту. Усі ці риси яскраво відбиті у піснях з репертуару Явдохи Зуїхи. Знання культури кожного окремого регіону є неодмінною умовою формування національної самосвідомості, оскільки кожен окремий регіон має не тільки зовнішні кордони і свою, притаманну йому структуру, а й є відбиттям духовного світу особистості.

Ключові слова: ментальність, творча діяльність, народні пісні Подільського регіону України, Явдоха Зуїха.

© Павлюченко П.Г., Шнуренко Т.В., 2017

Павлюченко Пелагея Григорьевна, *народная артистка Украины, профессор кафедры народнохорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Шнуренко Татьяна Валентиновна,*** *преподаватель кафедры народнохорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств*

Песни Подолья в контексте проблемы взаимовлияния украинской ментальности и народного творчества

Цель работы **–** выделить характерные черты ментальности украинцев Подолья; на примере песен из репертуара Явдохи Зуихи показать взаимовлияние ментальности и народного творчества, раскрыть роль и место культуры региона в национальной культуре. ***Методология исследования.*** Значительную роль в осмыслении проблемы взаимовлияния украинской ментальности и народного творчества играет междисциплинарный подход, с помощью которого осуществляется анализ заявленной проблемы с привлечением научных наработок в области культурологии, искусствоведения, этнологии, теории и практики исполнительского искусства, психологии. Теоретико-методологическим фундаментом работы являются: философско-антропологический подход, который ориентирует на философско-антропологическую интерпретацию социокультурных форм духовной жизни культурного региона; историко-культурный подход, предусматривающий объективное отношение к накоплению первичных данных, освещение общественно-политических условий, позволяющий раскрыть феномен региональной культуры в ее динамике; системный подход, который предусматривает динамическое единство региональных культурных процессов, определяет осмысление региональной культуры как системы высшей сложности, саморазвивающейся и саморегулирующейся. В работе также использован один из основных культурологических методов – биографический, который позволил воссоздать культурную плоскость, в которой формировалась и протекала жизнь известной украинской исполнительницы народных песен Явдохи Зуихи. ***Научная новизна исследования*****.** Впервые рассматриваются песни из репертуара Явдохи Зуихи в контексте проблемы взаимовлияния украинской ментальности и народного творчества. ***Выводы.*** Региональная культура вообще и подольская в частности, это самобытный социокультурный феномен, имеющий свое географическое и временное пространство, своеобразное единство этнических и национальных духовных характеристик, которые проявляются в схожести традиций, устойчивости генетических и комуникативных культурных образцов, в близости религиозно-философских, этических и эстетических мировоззренческих основ, в которых реализуется потребность члена регионального сообщества в его самоидентификации и самоактуализации, сущностью которых является стремление к единству, гармонии как с самим собой, так и со всем миром. Наиболее характерные черты ментальности украинцев Подолья – индивидуализм, юмор, доброжелательность, миролюбие, щедрость, гостеприимство, музыкальность, трудолюбие, кордоцентризм, чувствительность, эмпатия, любовь к природе, яркая обрядность, эстетичность народного быта. Все эти черты ярко отражены в песнях из репертуара Явдохи Зуихи. Знание культуры каждого отдельного региона является непременным условием формирования национального самосознания, поскольку каждый отдельный регион имеет не только внешние границы и свою, присущую ему структуру, но и является отражением духовного мира личности.

Ключевые слова: ментальность, творческая деятельность, народные песни Подольского региона Украины, Явдоха Зуиха.

Pavlyuchenko Pelageya, *Honoured Artist of Ukraine, Professor of the Folk-art and Folklore Department Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Shnurenko Tatiana,*** *Lecturer of the Folk-art and Folklore Department Kyiv National University of Culture and Arts*

Podillya songs in the context of mentality and ukrainian folk arts interaction

Purpose of Article is to highlight the characteristic features of Ukrainian Podil's mentality on the basis of Yavdokha Zuykha's oeuvre, in particular, the repertoire of the artist, to reveal the mutual influence of mentality and folk art as well as role and place of the region's culture in terms of the national one. **Methodology.** A multidisciplinary approach plays a prominent role in the understanding

the problem of mutual influence of the Ukrainian mentality and folk art, through which the analysis of the claimed problem is carried out with the involvement of scientific developments in the field of cultural studies, art history, ethnology, theory and practice of performing arts, and psychology. The theoretical and methodological foundation of the work is: the philosophical-anthropological approach which focuses on the philosophical and anthropological interpretation of the socio-cultural forms of the spiritual life of the cultural region; historical and cultural method which provides for an objective attitude to the accumulation of primary data, coverage of socio-political conditions that allows to reveal the phenomenon of the local culture in its dynamics; a systematic approach that provides for the dynamic unity of regional cultural processes, determines the comprehension of regional culture as a system of higher complexity, self-developing and self-regulating. The article used one of the primary cultural methods - biographical, that allowed recreating the cultural plane in which the life of the famous Ukrainian performer of folk songs Yavdokha Zuykha was formed and proceeded. **Scientific novelty**. For the first time songs from Yavdokha Zuykha's repertoire are analyzed in the context of the problem of mutual influence of the Ukrainian mentality and folk art. **Conclusions.** Regional culture in general and Podil's one, in particular, are a distinctive socio-cultural phenomenon. Regional culture has its geographical and temporal space, a unique unity of ethnic and national spiritual characteristics. The mentioned characteristics manifest themselves in the similarity of traditions, the stability of genetic and communicative cultural patterns, the proximity of religious-philosophical, ethical and aesthetic ideological foundations. The essence of the local community is reflected within the desire for unity, harmony with oneself, and with the whole world, is realized. The most characteristic features of the mentality of Ukrainians in Podil are individualism, humor, benevolence, peacefulness, generosity, hospitality, musicality, diligence, cordocentrism, sensitivity, empathy, love for nature, bright rites, aesthetics of folk life. The particular features are strikingly reflected in songs from the repertoire of Yavdokha Zuykha. Knowledge of the individual region's culture is an indispensable condition for the formation of national consciousness since each separate region has not only external borders and its own structure but also reflects the spiritual world of the individual. A person is the center of the cultural space of a region.

Key words: mentality, creative activity, folk songs of the Podilsky region of Ukraine, Yavdokha Zuykha.

Актуальність теми дослідження. Розглядаючи історію культури України, не можна оминути вивчення та аналізу мистецтва, зокрема скарбниць народного мистецтва її регіонів. Розвиток регіональної культури обумовлений географічним простором, конкретним для кожного регіону. При цьому, геопростір виступає як першопричина і одночасно як постійно діюча умова формування культурних процесів певної території. Як відомо, цілісність культури постає як єдність у багатоманітному, і тільки завдяки усім її складовим частинам. У даному випадку єдність регіонів може поставати як ціле, водночас розуміння окремого (одиничного) є запорукою зміцнення цілого. Вивчення особливостей регіональної культури через одну з головних ознак буття – творчість, а також прагнень українців, сподівань, надій, мрій, що своєю чергою детерміновані географічними, економічними, соціальними особливостями території, сприятиме поглибленому розумінню способу буття українців у тому чи іншому регіоні, своєрідності мислення, ментальності. Регіональна культура як така має надзвичайно багатодисциплінарну історіографічну традицію, водночас доводиться констатувати, що питання регіональної культури не знаходили у попередні часи гідного висвітлення, а опис подій мав яскраво виражену ідеологічну спрямованість. Неупереджено культуру регіонів України стали активно вивчати з об'єктивних причин лише за часів незалежності, і, незважаючи на появу значної

кількості праць з проблем регіоніки за останні роки, слід зауважити, що ці дослідження не вичерпують усіх питань, залишаючи певні лакуни, що потребують заповнення. Зокрема, це стосується Подільського регіону України: попри наявність наукових розвідок, присвячених аналізу розвитку та функціонування мистецьких закладів та заходів, а також вивченню життя та творчості видатних діячів – вихідців цього регіону, залишається недостатньо вивченим коло питань, зокрема – ментальна особливість українців Поділля, а також взаємовплив ментальності та творчої діяльності, чим і було зумовлено звернення до обраної теми.

Мета роботи: виокремити характерні риси менталітету українців Поділля; на прикладі пісень з репертуару Явдохи Зуїхи, висвітлити взаємовплив ментальності та народної творчості, розкрити роль і місце культури регіону в національній культурі.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню питання особливостей української ментальності присвячені роботи таких теоретиків як О. Донченко, П. Гнатенко, Н. Горбенко, І. Грабовська, М. Грушевський, М. Кисельов, М. Костомаров, Л. Костюк, С. Кримський, Н. Макаренко, М. Максимович, Я. Маркович, І. Мірчук, Л. Осадча, В. Погрібна, Г. Смітюх, Д. Чижевський, В. Янів.

Осмисленню проблематики художньої творчої діяльності, буттєвого статусу мистецтва, його функцій присвячена велика кількість праць, перелік яких у межах даної роботи видається не здійсненним, тому виокремлю лише ті, які в контексті заявленої теми є, на нашу думку, найважливішими. Так, історії культури, зокрема художньої творчості, розвитку мистецтва, українських регіонів присвячено праці І. Бермес, К. Гнидки, М. Долгіх, Р. Дудика, Л. Ігнатової, Л. Кияновської, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, Л. Мороз, І. Рябцевої, О. Яковлевої та ін. При цьому в тому чи іншому контексті культуру Подільского регіону розглядають у своїх працях М. Антошко, Л. Артюх, Т. Бурдейна-Публіка, О. Волосатих, І. Глинський, П. Даценко, В. Дяченко, О. Климко, В. Наулко, А. Перковський, А. Понамарьов, С. Сегеда, Л. Семенко, К. Шамаєва та ін.

Пісні Поділля та їхні виконавці привертали увагу багатьох збирачів народної творчості. Як зауважують В. Юзвенко, М. Яценко та О. Дей, «з його художніх скарбниць робили фольклорні записи польські поети "української школи" Б. Залєський, С. Гощинсткий, Т. Падура, Л. Сєменський, народні пісні та інші жанри фольклору Поділля збирали А. Димінський, П. Чубинський, Ч. Нейман, С. Руданський, М. Коцюбинський, народні мелодії записували П. Ніщинський, М. Лисенко, М. Леонтович» [8, 13]. Зокрема, аналізу творчості Явдохи Зуїхи присвячені праці таких дослідників як: Є. Горб, М. Дмитренко, О. Зіневич, Г. Танцюра, В. Юзвенко, М. Яценко. Незважаючи на певну кількість праць, присвячених аналізу культури Подільского регіону, все ж слід констатувати, що не існує робіт щодо аналізу проблеми взаємовпливу української ментальності та народно-пісенної діяльності, зокрема на прикладі народних пісень Поділля. Саме цим фактом і обумовлена актуальність обраної теми даної статті.

Виклад основного матеріалу. Культура кожного регіону унікальна. Унікальність проявляється, з одного боку, в самому існуванні культурних процесів будь-якої території, для яких властиво самопізнання, самовдосконалення, самозбере-

ження і трансляція. З іншого боку, унікальність має яскраво виражені регіональні особливості: географічні, економічні, історичні, соціальні, чим обумовлюється утворення подібних рис в їхніх культурах, специфіка кожної з конкретних регіональних культур: своєрідна єдність етнічних і національних духовних характеристик, що виявляє себе у схожості традицій, стійкості генетичних і контактних культурних зразків, близькості релігійно-філософських та етико-естетичних світоглядних засад, тобто ментальну особливість. Зазначимо, що поняття «менталітет» тлумачиться сучасними науковцями як «сукупність генетично і соціально зумовлених ознак, які властиві певній етнічній спільноті й визначають форми її соціокультурної активності, реагування в тих чи інших ситуаціях» [4, 85]. Як слушно зауважує Н. Горбенко, етнічна ментальність сприймається як етнічний тип свідомого та позасвідомого світовідчуття і світосприймання, що зумовлюють стереотипи поведінки, реакції, оцінки тих чи інших подій, ставлення до навколишнього середовища. Додамо певне уточнення: люди, які проживають на певній території (у певному регіоні) мають свою емоційно-образну систему світобачення та світосприймання, а відтак – особливості душі та серця. Ментальність це система образів, які містяться в основі уявлень індивіда про світ і власне місце у ньому, що визначають вчинки і поведінку людей.

Як відомо, ментальність українців формувалася протягом багатьох століть. Науковці виокремлюють загальні характерні риси українців: індивідуалізм, гумор, доброзичливість, миролюбність, щедрість, гостинність, музикальність працьовитість, кордоцентризм, чутливість, емпатія, любов до природи, яскрава обрядовість, естетичність народного побуту; анархічний індивідуалізм, проявами якого виступають різноманітні форми опосередкованого прагнення до особистої свободи за умови відсутності організації, стійкості та дисципліни; перевага емоційного, почуттєвого над волею та інтелектом. Однак не слід забувати і того факту, що на формування менталітету, а відтак і ментальності, українців мало значний вплив геополітичне розташування України, а саме – так би мовити перехрестя її історичних шляхів: Схід – Захід, Північ – Південь, що своєю чергою зумовило поєднання у світогляді українців західної активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної та східної пасивно-споглядальної, спрямованої на вищі істини, ментальності. Необхідно також зауважити, що на формування ментальності мала вплив і культурно-етнічна ситуація, адже Україна завжди була багатонаціональною. Не є винятком і Поділля. Так, як відзначає О. Волосатих, «серед мов мешканців Правобережної України переважали українська, польська і російська. Але у плані матеріальних можливостей для задовольняння своїх культурних потреб дві останні групи були значно сильніші» [2, 4]. Поліетнічність та полікультурність, безперечно, відбивалась (й відбивається) на соціокультурному векторі розвитку. Отже, можна говорити про певні ментальні особливості українців в різних регіонах.

Слід зазначити, що Поділля це історико-етнографічний район, що займає басейн межиріччя Південного Бугу і лівобережного середнього Придністров'я. Він охоплює більшу частину Вінницької, Хмельницької, Тернопільської та суміжну з ними на півдні частину Чернівецької, на заході частини Івано-Франківської та

Львівської областей. В етнографічній літературі Поділля розділяють на Східне, Західне, Буковинське. Як зазначають дослідники, існує декілька версій назви Подільського регіону: «Подоле», «Подол», «Поділля», «Подільська земля», «Подільське воєводство», «Подільська губернія». Власне термін «Поділля» вперше згадується у Литовському літописі 1362 року. Цікаво, що в літописах 1226 року Поділля мало іншу назву – «Пониззя», яке наприкінці XII – на початку XIII ст. називали також «Русью низчою» та «Русью дольною», маючи на увазі нижню (дольну) частину Галицько-Руського князівства [10, 7]. «Назва "Поділля" фігурувала аж до XIX початку XX ст. у різних документах і літературних творах як визначення географічно-територіальної одиниці української землі. Наприклад, про події в кінці XIV першій половині XV ст. розповідала "Повість о Подольской землі" із Супральського літопису. Б. Хмельницький у промові на раді старшин у Чигирині 1657 р. зазначав, що йому вдалося визволити з-під шляхетського ярма Волинь, Покуття, Поділля та Полісся. Відповідно давнє і побутування похідного від назви цього краю найменування його жителів подоляни, подоляки» [7]. Як зазначає С. Макарчук, Поділля заселяли в давнину слов'янські племена тиверців і уличів, які ввійшли до Київського князівства. Після занепаду княжо-української державності у другій половині XIV ст., Поділля захопила феодальна Литва. Згодом спочатку Західне (1430), а після Люблінської унії (1569) і Східне Поділля потрапило під владу Польщі. Неодноразово різні частини південно-подністровського Поділля окуповували турецько-османські загарбники. Під час першого (1772) і другого (1793) поділів Польщі Західне Поділля зайняла Австрія, а Східне разом з Правобережною Україною було приєднане до Російської імперії. Зі встановленням на Поділлі радянської влади Подільська губернія була скасована, а на її території утворені області: 1932 р. – Вінницька, 1937 р. – Хмельницька, 1939 р. – Тернопільська» [10, 7].

Цікавий факт: як стверджує А. Пономарьов, вивчення Поділля розпочалося ще у XV ст. Перші історичні, географічні й топографічні дані, датовані 1434 р., про Поділля містяться в роботах польських авторів XV-XVI ст. – Я. Длугоша, М. Кромера, М. Стрийковського, М. Меховіти. Важливі відомості про населення Поділля, його заняття та побут містяться в нотатках іноземців, які побували на теренах України в другій половині XVI ст.: Фульвіо Руджієрі, Блеза де Віженера, Ієроніма Ліппомано, Алессандро Гваньїні, Джованні Ботеро. Географічно-етнографічні відомості про Поділля містять також історико-літературні пам'ятки XVII ст.: записки Ульріха фон Вердума, турецького мандрівника Евлія Челебі, а також анонімний «Загальний та ґрунтовний опис Польського королівства й особливо Поділля, так званої України», виданий у Нюрнберзі 1672 р. [10, 14-15].

Не зупиняючись докладно на висвітленні історії вивчення Подільського регіону, зауважу, що його самобутність цікавила дослідників в усі часи. Так, у другій половині XIX на початку XX ст. історією Подільського краю зацікавились визначні діячі українського національного відродження М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, М. Драгоманов та О. Єфименко.

Не можна не погодитися з С. Макарчуком у тому, що за етнографічними параметрами Поділля один з найколоритніших і найсвоєрідніших районів Укра-

їни. Не випадково Леся Українка писала про цей край: «Красо України, Подолля! / Розкинулось мило, недбало! / Здається, що зроду недоля, / Що горе тебе не знавало! …» [6]. Краса його природи, багатство і розмаїття традиційної культури жителів, звичаї та обряди з елементами архаїки не могли не сприяти й появі чарівної пісенної культури, однією з представниць якої є Явдоха Зуїха.

Як пише відомий український фольклорист, етнограф, краєзнавець і педагог Гнат Танцюра (1901-1962), Явдоха Зуїха – Євдокія Микитівна Сивак – народилася у селі Кущинці Гайсинського району Вінницької області 1 березня 1855 р. у кріпацькій сім'ї. Була вона третьою дочкою. Дитячі роки Явдоха провела без материнської ласки. Після смерті матері, «батько передав своїм дітям все, що знав про світ, про людей разом зі своїм гумором і красномовністю» [11, *758*]. Незабаром старші сестри Явдохи вийшли заміж, відтак батько залишився господарювати з молодшою дочкою. Про свої дитячі роки Явдоха розповідала: «Я була як гайдамака. Мене бувало всі боялись. Кого треба набити, то воно моїх рук не втече. <…> Хто вигонив ледачого з компанії? – То то я. Хто починав бійку? – То то я. А за що його бити? Я його не люблю, бо він погано співає. <…> Нехай так погано не співає, бо я так не люблю, бо то мене вколе в саме серце. <…> Не одному влетіло від мене. Не раз матері битих нарікали: "Чом тебе, довгоморда, ніхто не вб'є? Чого ти жиєш до сеї пори?" Нічого, думаю, що "довгоморда", але я йому і всипала, а як спійму, то й ще додам. Отаке-то. Які літа, такий розум. Ще добре, що переросла, а то я не знаю, що з мене було б…» [11, 758].

Незабаром її «атаманування» закінчилось, адже треба було заробляти на життя. Малолітньою вона служила нянькою, пізніше ходила на заробітки поденно, а як підросла, то пішла на служіння до пана Равського, у домі якого, до речі, вивчила польську мову, навчилась польських пісень, байок та приказок. Була Явдоха «здорова, жвава й весела дівчина. Мала гостру пам'ять, дуже швидко все сприймала і надовго запам'ятовувала» [11, 758]. Протягом майже всього життя вимушена була Явдоха ходити на заробітки, набираючись гіркого досвіду, практичних знань, пізнаючи світ та людей. Як вона сама з часом згадувала: «Надивилась і наслужилась, "зазнала добра", навчилась цінити печену бараболю, білу сорочку і вірне словечко» [11, 759]. До речі, Явдоха знала багато пісень про строкарів-наймитів, а у тих піснях було відбито і її життя, і життя таких, як вона.

Оскільки молода жінка була веселою, жартівливою, знала багато пісень, які чудово виконувала, її часто запрошували до розваг, на весілля. «Де Явдоха Сивак, там веселий шум, розкотистий регіт і співи» [11, 760]. Таким само веселим був Данило Дубов, з яким вони разом співали й «кепкували» над іншими. Думала Явдоха, що він посватає її, тай і він сам про це думав, проте Данилові батьки цього не дозволили, примусивши його одружитися на іншій, котра мала велике придане. «Після Данилового весілля особливо сумно стало Явдосі. Сиділа сама вдома, господарювала й думала без кінця», забути Данила було важко [11, 760]. Напевно, саме тому любила Явдоха пісні про розлуку, й найбільше – «Ой летіла зозуленька через гай куючи». Заміж Явдоха вийшла у 28 років за «бідного хлопця Василя Олійника із сусіднього села Гнатівки. Не приходилось довго думати, бо більше сватачів не було» [11, 761]. Важко було молодій жінці призвича-

їтись до мовчазного чоловіка і сварливої свекрухи. Догодити обом було важко, Явдоха мовчки плакала, роблячи справи, та й співала. Але й співати їй свекруха не дозволяла. До усього цього додавалося ще й те, що чоловік її був ледащим, а «до чарочки охочим. <…> Одне було добре: стара любила дітей і допомагала їх доглядати. А було їх у Явдохи четверо» [11, 762]. Овдовіла Явдоха у 51 рік, дітям стала не потрібна й вимушена була за три роки по смерті чоловіка знов вийти заміж за 78-річного діда з сусіднього села Зятківці, у родині якого знов «все терпіла, все робила, як чорний віл» [11, 765]. Восени 1919 р. Явдоха знов овдовіла. Діти відмовились її брати, отже, вона залишилась жити сама.

Як згадує Г. Танцюра, який познайомився із Явдохою 1918 року, вона очаровувала своєю добродушністю та щирістю. Мова її була барвиста, насичена гострими та влучними метафорами, якими вона вільно пересипала та гралася. «Порівняння – дотепні, часом їдкі, саркастичні – переплiталися з прислів'ями, поговірками, цитатами з пісень, казок, яких, здавалося, було в неї невичерпне джерело, звідки вона щоразу брала до речі й використовувала з смаком. <…> Живий колоритний гумор приваблював і викликав сміх. Хай буде який тяжкий настрій, треба лише побути з нею якийсь час, і все забувалось. Її не можна було не любити» [11, 767].

Наразі, повертаючись до проблеми взаємовпливу ментальності та художньої творчої діяльності, відзначу, що серед характерних рис українців науковці виокремлюють (як вже зазначалось) творчий індивідуалізм, волелюбність, гумор, кордоцентризм. Спробуємо проаналізувати ці риси, спираючись на пісні з репертуару Явдохи Зуїхи, який, до речі, складався зі 1008 пісень.

Історична боротьба проти насильства, бажання рівності з іншими народами закріпили індивідуалістичні принципи українського народу, які стимулювали волелюбність, прагнення до незалежності, зокрема й особистої незалежності, намагання спиратися лише на себе, здатність та бажання брати на себе відповідальність за вибір і результати своєї діяльності. Безперечно, творчий індивідуалізм це ініціативність, самостійність, наполегливість, уміння володіти і керувати собою. Усе це відбито і в народних піснях. Як приклад, пісні про козаків та козаччину, зокрема, «Максим козак Залізняк», що уславлює ватажка, який на чолі війська взяв участь у визвольній війні 1768 р. проти польсько-шляхетського гніту: «Максим козак Залізняк, / Козак-запорожець, / Як виїхав на Вкраїну, / Як та повна рожа. / Зібрав війська сорок тисяч / В місті Жаботині, / Окружили город Умань / У одній годині. / Окружили город Умань, / Наробили шанці, / Накидали в тій годині / Панків-померанців» [9].

Не можна не звернути увагу ще на один аспект – мову, яка є «домівкою буття», за М. Гайдеггером. Як зазначає П. Гриценко, подільській говір охоплює південну частину Хмельницької, Вінницької, західні райони Черкаської, Кіровоградської, Миколаївської та Одеської областей, майже повністю покриваючи Західне и значну частину Східного Поділля за поділом українських земель у XIV – перш. половині XV ст., значною мірою накладаючись на політико-адміністративні межі пізніших періодів, зокрема на межі губерній XVIII-XIX ст., останнє вказує на можливу залежність діалектного поділу та етногра-

фічно-культурного районування України від адміністративних кордонів [5, 75]. Наразі, повертаючись до пісні про Максима Залізняка, зауважу, що тут козак порівнюється із пишною трояндою – «повна рожа», прославляється його військова майстерність і вправність «У одній годині. / Окружили город Умань, / Наробили шанці, / Накидали в тій годині / Панків-померанців».

Отже, подільському говору властиві регіональні риси, які об'єднують його з іншими українськими південно-західними та південно-східними говорами. За слушним зауваженням П. Гриценка, південна зона подільського говору зазнала східнороманського (молдавського) впливу, північна зона засвідчує зв'язки з волинським говором. «Спільні подільсько-інодіалектні явища зумовлені тісними економічними, культурними зв'язками людності Поділля з сусідніми регіонами. Подільський говір зазнав впливу польських говірок, меншою мірою – тюркомовного населення…» [5, 74]. Звідси й «скорочення» слів, як, наприклад, у пісні «Ой за гаєм зелененьким» «Не мий мені *головоньки* / Не *тра* мені удівоньки»; а також своєрідне вживання голосних: «*о*» на місці «*і*» *головци* (голівці), *возьмусь* (візьмусь), сторон (*сторін*); додавання «*дж*», замість «*г*» чи «*ч*» *джума* (чума), *дженджура* (гінзура), як у пісні «Ой приїхав Дженджура»; додавання «*г*» або «*й*» на початку слів – *горати* (орати), *гулица* (вулиця), *гамбар* (амбар), *йіден, йідин* (один) тощо.

Наголошу, що поняття «менталітет», «ментальність» співвідносяться не тільки з світоглядом, а й із символами, комунікативними формами, що виявляться насамперед у мові. Саме у мові завдяки її символічності, метафорично відтворюється, так би мовити множинність світу, зокрема й національне, й особисте. Так в українських піснях, зокрема й у Подільських, часто використовуються слова-метафори: тополя, верба, калина, терен, смерека; голуб, голубка, ластівка, орел, сокіл, ворон, чайка, при цьому «орел, сокіл вільний, вороний, гордий, крилатий, молодий, сизий, сизокрилий, ясний; голуб / голубка білий, легкий, сизий, воркітливий; лелека білий, одинокий, старий, сумний, чорний; лебідь білий, гордий, дикий, милий; тополя біла, висока, довга, гола, молода, похилена, стара, суха, тонка; калина гарна, червона, яскрава, стигла, хороша та ін.» [12, 38]. Ці слова-символи, слова-метафори зустрічаються у піснях різних жанрів: і у баладах, і у весільних, і в ліричних піснях тощо. І це невипадково. Слова-метафори, слова-символи можна вважати результатом рефлексії українців, духовною формою самосвідомості, що своєрідним чином зафіксована у словах та музиці народних пісень. Як вже зазначали, для українців притаманне прагнення до самопізнання, до усамітнення, вміння цінити внутрішній, духовний світ людини як її справжній світ, що пов'язаний з особистісними якостями. Звідси й велика кількість пісень, присвячених долі людини. Особливо багато таких пісень у репертуарі Явдохи Зуїхи. Тематика цих пісень тісно пов'язана з ментальною рисою українців – кордоцентризмом.

Фундаторами теорії українського кордоцентризму вважають Г. Сковороду, М. Гоголя, П. Юркевича, Т. Шевченко й П. Куліша. У сучасній гуманістиці тема кордоцентризму у різних аспектах піднімалась у працях І. Бичка, Я. Гнатюка, В. Горського, Л. Кияновської, С. Кримського, І. Мірчука,

М. Поповича, Н. Хамітова, С. Ярмуся та ін. Як слушно зауважує Я. Гнатюк, «в онтологічному аспекті український кордоцентризм є вчення про укоріненість людини за допомогою серця в істинному бутті. У гносеологічному ракурсі український кордоцентризм є вчення про перевагу духовного досвіду над теоретичною логікою. В антропологічному вимірі український кордоцентризм є концепцією цілісності людської реальності. В аксіологічному тлумаченні український кордоцентризм є вчення, яке зараховує до цінностей любов, а до антицінностей – егоїзм» [3, 10]. Відтак кордоцентризм пов'язаний із сердечним ставленням до природи рідного краю, до землі лагідної, доброї, щедрої, родючої. Рідна природа, рідний край, рідна земля це не абстрактні поняття для українця, а Батьківщина, ненька Україна, до якої є глибокі почуття. У ній радощі й печалі, доля та воля кожного. Кордоцентризм пов'язаний і з поняттям «любов» у всіх гранях розуміння цього слова.

Інша риса української ментальності – гумор. Безперечно, гумор – невід'ємна складова культури будь-якого народу. Саме гумор допомагає людині відпочити від повсякденних праці, турбот, тривог, повертає сили, бадьорість, навіть надає енергії. Невипадково навіть в історичних піснях іноді зустрічається прохання або й вимога «розвеселити», «розвіяти тугу» чимсь веселим. У репертуарі Явдохи Зуїхи таких пісень доволі багато. Це й «Дуб на дуба похилився», й «Колись така правда була», й «Ой що ж то за шум учинився, гей!», й «Болить мене голова», й «Не боюся ні пана» та багато ін.

Слід зазначити, що українські ментальні риси яскраво відбиті у весільних піснях. Не виняток і пісні Поділля. Так, передвесільний цикл обрядовості був пов'язаний із досягненням згоди двох родин на шлюб молодих, що передбачало, згідно традиції Поділля, триразову зустріч батьків наречених за участю спеціальних посередників – двох старостів, боярина та свахи. Як відзначає дослідник обрядовості Поділля В. Борисенко, у першій зустрічі найчастіше брали участь тільки старости. «Вона мала у подолян кілька назв: на Вінниччині – "старости", "сватання", "могорич", "договір", на Хмельниччині й Тернопільщині – "сватання", "слово", "словини"» [1, 218]. Сватати дівчину йшли переважно два старости з хлібом та пляшкою, у деяких районах тільки з хлібом. Через певний час після сватання батьки молодого запрошували родину дівчини на оглядини майбутнього господарства дочки, на яких батьки молодого прагнули показати свою заможність. Традиційною після оглядин була вечеря, яку влаштовували батьки хлопця майбутнім сватам. Як свідчать етнографи, на вечерю подавали «гишки» (холодець із свинячих ніг), борщ, «бігос» (капуста с салом і ковбасками), голубці, молочну кашу. Після вечері господар дому давав сватам по калачу [1, 218]. У репертуарі Явдохи Зуїхи з цього приводу є така пісня: «Їжте капусту ложками, / В нас капуста діжками, / В нас капуста родила, / Миколова ненька садила, / Квартою поливала, / Бо гостей сподівалась» [9].

Урочистим скріпленням згоди обох сторін на шлюб молодих були заручини, які в різних районах Поділля називали: «сватання», «слово», «заручини». Найбільш поширене було останнє «визначення», адже воно відбивало обрядове дійство, під час якого відбувалося з'єднання рук. Слід підкреслити,

що, на відміну від сватання та оглядин, заручини супроводжувались обрядовими піснями. На весілля родину запрошували молода з дружками та молодий з боярами («буярами» у піснях Явдохи Зуїхи). Не зупиняючись на описі подробиць весільного обряду, зазначимо, що, ходячи по селу, дружки співали весільних пісень. У репертуарі Зуїхи їх доволі багато, зокрема є така: «А в городі грушка, / Там ходить старша дружка, / Хусточку в руках носить, / До вечері буяр просить» [9]. Молодий з боярами також ходив з калачами по селу і запрошував на весілля свій рід.

Головним обрядовим хлібом на весіллі був коровай, його випікали свати з обох боків: «Піч наша регоче, / Короваю хоче. / Челюсті усміхаються, / Короваю сподіваються» [9]. Місити і випікати коровай могли тільки ті жінки, які виходили заміж один раз і жили в злагоді зі своїми чоловіками. Ще один весільний обрядовий звичай «відбитий» у піснях Явдохи Зуїхи – покривання молодої, який відбувався у домі молодої. Правда, як відзначають дослідники, на Поділлі він найчастіше відбувався в домі молодого, що «є явищем пізнішого походження, … не характерний для більшості районів України…» [1, 226]. Слід підкреслити, що у піснях Зуїхи цей обряд відбувається якраз у домі молодої: «Я тебе, сестрице, покриваю, / Щастям, здоров'ям наділяю. / Щоб ти була здорова, як вода, / Щоб ти була багата, як земля, / Щоб ти була весела, як весна» [9].

Як пише В. Борисенко, коли молода від'їжджала до свекрухи, то за воротами свого дома вона розламувала над головою калач, половину якого віддавала матері, а іншу – брала з собою. Свекруха ж зустрічала молодих двома хлібинами, обмінювалась ними з невісткою і запрошувала її до хати. Невістка застеляла своїми ряднами ліжко в хаті, вішала на кілок рушники, а стіл застеляла принесеною скатертиною. У репертуарі Зуїхи з цієї нагоди, зокрема, є пісня з такими словами: «А в коморі жостір, / Готуй, мати, постіль, / Сімсот подушок пухових, / Сімсот ряденець шовкових, / І бодню, і скриню, / І Наталку-господиню» [9].

Отже, можна стверджувати, що народна пісня – це відбиття ментальності народу: його уявлень про стосунки між людьми, як в громаді, так і у родині, уявлення про належне та справедливе / несправедливе, а також відбиття бажань та прагнень, це реалізація у творчості так би мовити простору між настановами свідомості, рефлексією та діями людини, що виражаються у вкорінених способах, формах та нормах життєдіяльності.

Особливість кожного регіону визначається включенням тих чи тих іноетнічних компонентів. Відтак регіональна культура взагалі й подільська зокрема, це самобутній соціокультурний феномен, який має свій географічний і часовий простір, своєрідну єдність етнічних і національних духовних характеристик, що виявляє себе у схожості традицій, стійкості генетичних і контактних культурних зразків, близькості релігійно-філософських та етико-естетичних світоглядних засад, у якому реалізується потреба члена регіонального співтовариства в його самоідентифікації та самоактуалізації, сутністю яких є прагнення до єдності, гармонії як з самим собою, так і з усім світом. Найяскравіше цей фактор прослідковується у баладах, історичних піснях та

лірико-побутових. Безперечно, знання культури кожного окремого регіону є неодмінною умовою формування національної самосвідомості, оскільки кожен окремий регіон має не тільки зовнішні кордони і свою, притаманну йому структуру, а й є відбиттям духовного світу особистості. У центрі культурного простору того чи іншого регіону завжди перебуває людина. Саме від її зусиль залежить сьогодення і майбутнє культури України як національного надбання.

Примітки

1. Слід відрізняти поняття «менталітет» та «ментальність», хоча, безперечно, вони пов'язані між собою. Менталітет це деяка інтегративна характеристика спільноти людей з певною культурою, що дає змогу описати своєрідність бачення цими людьми оточуючого світу і пояснити специфіку їх реагування на нього.

2. Окрім цього 400 прислів'їв і приказок, 156 казок та переказів, 45 загадок і великої кількості іншого фольклорно-етнографічного матеріалу [8, 13].

3. Мається на увазі Померанія – історична область на півдні Балтійського моря, частина якої входила (і входить) у склад Польщі.

Література

1. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди / В. К. Борисенко // Поділля / [Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Балтурович З. Є. та ін.; гол. ред. Артюх Л. Ф.] – Вінниця : НКЦ Доля, 1994. – С. 217-227.

2. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : дис. … канд. мистецв. : 17.00.03 / Ольга Юріївна Волосатих. – К., 2008 – 223 с.

3. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : Монографія / Я. С. Гнатюк. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010 – 184 с.

4. Горбенко Н. В. Відображення особливостей українського менталітету у національній рекламі / Наталія Валеріївна Горбенко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012 № 1 – С. 86-88.

5. Гриценко П. Ю. Основні риси подільського говору / П. Ю. Гриценко // Поділля / [Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Балтурович З. Є., та ін.; гол. ред. Артюх Л. Ф.] – Вінниця : НКЦ Доля, 1994. – С. 74-83.

6. Леся Українка Красо України, Подолля! // [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www.ukrlit.vn.ua/lib/ukrainka/ydn9u.html

7. Макарчук С. А. Етнографія України / С. А. Макарчук – Львів : «Світ» 2004 // [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk_eu/part5/502.htm

8. Пісенне багатство Явдохи Зуїхи // Пісні Явдохи Зуїхи [Упорядкування, передмова та примітки В. А. Юзвенко, М. Т. Яценка; редакція та упорядкування нотних матеріалів З. І. Василенко; відповідальний редактор О. І. Дей] – К. : Наукова думка, 1968 – С. 8-27.

9. Пісні Явдохи Зуїхи. – К. : Наукова Думка, 1965. // [Електронний ресурс] Режим доступу : http://proridne.com/Українські%20народні

10. Стаценко Н. С. Етнографічне вивчення Поділля / Н. С. Стаценко // Поділля. Зб. статей. – К. : НКЦ «Доля», 1994 С. 7-33.

11. Танцюра Г. Т. Явдоха зуха (біографічний нарис) / Гнат Трохимович Танцюра // Пісні Явдохи Зуїхи [Упорядкування, передмова та примітки В. А. Юзвенко, М. Т. Яценка; редакція та упорядкування нотних матеріалів З. І. Василенко; відповідальний редактор О. І. Дей] – К. : Наукова думка, 1968 – С. 757-780.

12. Шевченко Л. І. Ментальність у дискурсі інтелектуалізації літературної мови / Л. І. Шевченко // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика : зб. ст. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002 – Вип. 5 С. 29-41.

References

1. Borisenko, V. K. (1994). Wedding customs and ceremonies. Vinnitsa : NCC Fate, 1994, 217-227. [In Ukrainian].
2. Volosatih, O. (2008). Musical and Drama Theater of right-bank Ukraine of the first half of the XIX century in the context of interethnic cultural ties and artistic trends of the era. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].
3. Gnatyuk, Ya. S. (2010). Ukrainian Cordocentrism in the Conflict of Mythologies and Interpretations. Ivano-Frankivsk: Symphony Forte [in Ukrainian].
4. Gorbenko, N. V. (2012). Reflection of the peculiarities of the Ukrainian mentality in the national advertising. Kyiv : Millennium. Bulletin of the State Academy of Leaders of Culture and Arts: Sciences. magazine, 1, 86-88 [in Ukrainian].
5. Gritsenko, P. Y. (1994). The main features dialect of the Podillyaю Podillya. Collection of articles. Vinnytsya: NCCб 74-83. [in Ukrainian].
6. Lesya Ukrainka Beauty of Ukraine, Podolya! Access mode: http://www.ukrlit.vn.ua /lib/ukrainka/ydn9u.html [in Ukrainian].
7. Makarchuk, S. A. (2004). Ethnography of Ukraine. Lviv : Svit. Access mode: http://www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk_eu/part5/502 .htm [in Ukrainian].
8. Song riches of Yavdokha Zuykha (1968). Song of Yavdokha Zuykha. [Ordering, introduction and notes V. A Yuzvenko, M. T. Yatsenko; editing and arrangement of sheet music Z. I. Vasilenko; responsible editor O. I. Dey]. K. : Scientific Opinion, 8-27. [in Ukrainian].
9. Yavdokha Zuykha's songs. (1965). K.: Scientific Opinion. Access mode: http://proridne.com/Ukrainian%20national [in Ukrainian].
10. Statsenko, N. S. (1994). Ethnographic study of Podillya. Podillya. Collection of articles. K. : NSC "Fate", 7-33. [in Ukrainian].
11. Tancyura, G. T. (1968). Yavdokha Zuykha (biographical sketch). Songs of Yavdokha Zuykha. K.: Naukova dumka, 757-780 [in Ukrainian].
12. Shevchenko, L. I. (2002). Mentality in the Discourse of Intellectualization of the Literary Language. Actual Problems of Ukrainian Linguistics: Theory and Practice. Collection of articles. K.: Publishing and printing center "Kyiv University", 5, 29-41 [in Ukrainian].

УДК 7.03'06:069.5]:[061.27:7

Афтаназів Вероніка Вікторівна,
магістр, студентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
veronika@zenkogallery.com

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ТВОРІВ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗВ'ЯЗОК МІЖ КОНЦЕПЦІЄЮ І СПРИЙНЯТТЯМ ГЛЯДАЧА (НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТУ LOVE CONTEMPORARY)

Мета дослідження полягає у вивченні та аналізі роботи українського фонду Zenko Foundation, а також його підрозділу Zenko Gallery. У статті здійснено комплексний аналіз концепції, запропонованої для даної виставки. Дослідження проведено на прикладі проекту Love contemporary, який був організований Zenko Gallery. Робота показує взаємозв'язок між

© Афтаназів В.В., 2017

художником, куратором та глядачем. **Методологічною** основою є комплексний аналіз соціокультурних та мистецтвознавчих структурних моделей. Автор спирається на сучасні методологічні положення у сфері формування громадської думки у контексті вивчення дуалістичної моделі: митець-глядач. Семіотичний підхід визначає дослідження контемпорального мистецтва як нової форми у вітчизняній образотворчості. Діалектичний метод допомагає зрозуміти ступені раціонального у пропонованій концепції, де домінування реалістичного змінюється на символічне сприйняття. Також використовується метод схематизації та моделювання аналітичними знаннями. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень щодо ролі приватних фондів у сфері мистецтва та їхнього впливу на соціокультурне поле держави. Досліджено, що на сучасному етапі культурних процесів, що відбуваються в Україні, важливою є посередницька функція куратора між митцем і глядачем. Куратор виступає ретранслятором головної ідеї виставки через слово – концепцію для неї, котра, своєю чергою, приходить на допомогу відвідувачу в сприйнятті контемпорарі арту. У результаті зроблено **висновок**, що роль кожного із зазначених об'єктів має своє значення у побудові загальної концепції і стає невід'ємною частиною головного дійства, тобто, власне, проекту. З появою більшої кількості різноманітних культурних подій у широкого кола глядачів підвищується інтерес до сучасного українського мистецтва та національної культури.

Ключові слова: фонд, сучасне мистецтво, художник, куратор, глядач, концепція для виставкових проектів.

Афтаназив Вероника Викторовна, *магистр, студентка кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Визуальные образы произведений современного изобразительного искусства как связь между концепцией и восприятием зрителя (на примере проекта Love contemporary)

Цель исследования заключается в изучении и анализе работы украинского фонда Zenko Foundation, а также его подразделения Zenko Gallery. В статье проводится комплексный анализ концепции предложенной для данной выставки. Исследование осуществлялось на примере проекта Love contemporary, который был организован Zenko Gallery. Данная работа показывает взаимосвязь между художником, куратором и зрителем. **Методологической** основой является комплексный анализ социокультурных и искусствоведческих структурных моделей. Автор опирается на современные методологические положения в сфере формирования общественного мнения в контексте изучения дуалистической модели: художник-зритель. Семиотический подход определяет исследования контемпорального искусства как новой формы в отечественной изобразительности. Диалектический метод помогает понять степени рационального в предлагаемой концепции, где доминирование реалистического меняется на символическое восприятие. Также используется метод схематизации и моделирования аналитическими знаниями. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о роли частных фондов в сфере искусства и их влияния на социокультурное поле государства. Доказано, что на современном этапе культурных процессов, происходящих в Украине, важна посредническая функция куратора между художником и зрителем. Куратор выступает ретранслятором главной идеи выставки через слово – концепцию для нее, которая, в свою очередь, приходит на помощь посетителю в восприятии контемпорари арта. В результате сделан **вывод**, что роль каждого из указанных объектов имеет свое значение в построении общей концепции и становится неотъемлемой частью главного действа, то есть, собственно, проекта. С появлением большего количества разнообразных культурных событий у широкого круга зрителей повышается интерес к современному украинскому искусству и национальной культуре.

Ключевые слова: фонд, современное искусство, художник, куратор, зритель, концепция для выставочных проектов.

Aftanaziv Veronika, *master, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Visual images of contemporary artworks as a link between the concept and perception of the viewer (based on the Love contemporary project)

Purpose of Article. The purpose of this research aims to study and analyze the work of Zenko Foundation (Ukraine) and its subdivision Zenko Gallery. The article provides a comprehensive analysis of the concept proposed for this exhibition. The research was conducted in the example of the project Love contemporary, which was organized by Zenko Gallery. This work shows the relationship between the artist, the curator and the viewer. **Methodology.** The methodological basis of the article is a comprehensive analysis of social, cultural and art structural models. The author uses contemporary methodological provisions in forming public opinion in the context of dual model based on the artist and the viewer. The semiotics approach defines the research of contemporary art as a new form in domestic representativeness. The dialectical method helps to understand the degree of rationality in the proposed concept, where the dominance of the realistic approach is changing to symbolic perception. The method of schematization and modeling with analytical knowledge is also used. **Scientific Novelty.** The research novelty is in expanding the ideas about the role of private funds in art and their influence on social and cultural environment in the state. Relationship of the topic with scientific programs. This work is a continuation of other research about Zenko Foundation experience. The article is dedicated to the issues of communication processes between exhibition visitors and artists, more precisely their works of art. It has been proven that during the current stage of cultural processes happening in Ukraine the intermediary function of curator between the artist and the audience is vital. Curator serves as a rebroadcaster of the exhibition's main idea through word, a concept for it. This, in its turn, helps the visitor to perceive contemporary art. **Conclusions.** As a result, we conclude that the role of each of these objects has its value in building a general concept and becomes an integral part of the main action, that is, in fact, the project. With the emergence of more diverse cultural events in a wide range of viewers, the interest in contemporary Ukrainian art and national culture increases.

*Key words***:** fund, contemporary art, artist, curator, viewer, concept for exhibition projects.

Проблематика комунікативного процесу між відвідувачами виставок і художниками вкрай важлива на даному етапі культурного розвитку та культурних процесів, що відбуваються в Україні. Проблема, що вивчається, полягає у сприйнятті глядачем суті сучасного мистецтва. Цей діалог можливий без втручання когось зі сторони, і тоді в ньому фігурують тільки шанувальник мистецтва та безпосередньо його творець. Можливий також за допомогою концепції виставки на пропозицію куратора, яка є тим мостом, що єднає глядача і художника. Куратор виконує багато різноманітних функцій, одна з яких – посередницька функція між художником та відвідувачем експозиції. Так само він поєднує в собі функції організатора, мистецтвознавця та менеджера. Куратор з'єднує роботи митців в один великий твір, який постає перед глядачем у формі цілісного проекту. У даній статті розглядатиметься саме посередницька функція куратора, яку він реалізує через концепцію виставки.

Актуальність теми полягає в тому, що за результатами низки мистецтвознавчих та культурологічних досліджень, глядач, який відвідує виставку, не залишиться задоволеним після перегляду сучасного мистецтва, якщо: не відчує, що саме мав на меті сказати автор, не зрозуміє глибини твору мистецтва і не матиме наповненості після знайомства з сучасним мистецтвом. При цьому роль концепції для виставки відіграє одну з головних ролей саме для відвідувача. Завдяки ретельно прописаному концепту, а краще відеозверненню, людині легше зрозуміти мету і завдання, які ставив перед собою художник. Легше пояснити, чому зображено саме те, що ми бачимо, та як поєднуються між собою на перший погляд взагалі, здавалося б, непоєднувані роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про актуальність обраної теми статті. Слід згадати дослідження таких мистецтвознавців та культурологів, як О. Авраменко, Г. Вишеславський, Н. Горова, О. Сидор-Гібелинда, О. Роготченко, В. Сидоренко, О. Чепелик та інших.

У розвідці Наталії Ніколайчук «Роль композиційного мислення в сприйнятті візуальної культури та мистецтва» досліджувалося композиційне мислення людини, яке може позитивно трансформувати негативні, руйнівні тенденції розвитку суспільства в позитивні, життєдайні гуманістичні традиції вічного порядку. Можливе єднання людей через пізнання світової культури і образотворчого мистецтва [4, 216 – 217].

У вступній статті Олексія Роготченка до книги «Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості» головним завданням було полегшення сприйняття мистецьких творів «зсередини», починаючи від ідей, а також уточнення розуміння побудови малюнка, пластики тіла та правильного чи спеціально неправильного його зображення [15, 283].

У дослідженні Марини Юр «Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва» вивчались експоновані на виставках твори, художня мова яких стала виразом нової «предметності» з множинністю її значень. Сучасне мистецтво віддзеркалює соціальні, політичні та інші зміни у суспільстві, тому митці користуються різними засобами виразності, запозиченими з різних видів мистецтва, внаслідок чого з’являється синтетична за складом художня мова. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва пов’язаний з новою пластичною системою моделювання, зі збільшеними інформативною та комунікативною функціями. Завдяки цьому художня мова виступає як своєрідний «транслятор» значень і смислів, закладаючи основи формування нової точки зору глядача на світ у цілому [18, 287].

У матеріалі Оксани Чепелик «Рушійні засади культурного і світоглядного контексту доби» досліджується проект Оксани Чепелик «Колайдер», який представляла Media Art Lab Kyiv (куратори Наталя Манжалій, Людмила Моцюк) у співпраці з Front Pictures у в рамках Паралельної програми Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва. Це – робота, що включає елементи науки, урбанізму, історії та новітніх технологій, в ній детально описується концепція проекту [17, 275].

Мета статті полягає в аналізі концепції виставки у сфері мистецтва на прикладі роботи фонду Zenko Foundation та його підрозділу Zenko Gallery.

У даному матеріалі автор досліджує:

– напрямки роботи фонду Zenko Foundation та його підрозділу Zenko gallery;

– на прикладі виставки Love contemporary розглядає реалізовану кураторську роботу, а саме концепцію цієї виставки;

– висвітлює зв'язок між словесним та візуальним образом мистецьких творів.

Виклад основного матеріалу. Фонд Zenko Foundation був заснований у 2015 році Зенком Афтаназів. Головною місією арт-інституція декларує підтри-

мку, просування та розвиток сучасного українського мистецтва та культури України [8].

Пріоритетними напрямками роботи Zenko Foundation є:

– виставкова програма українського сучасного мистецтва у масштабних національних та міжнародних проектах;

– підвищення інтересу широкого кола глядачів до українського сучасного мистецтва в Україні та за її межами;

– міжкультурні колаборації у сфері культури та мистецтва;

– освітня діяльність у сфері культури через поширення та надання у відкритий доступ друкованих видань та он-лайн матеріалів про вітчизняних художників та мистецькі процеси України;

– видавнича програма, метою якої є підвищення інформованості вітчизняної і зарубіжної аудиторії про український арт-процес.

Основний арт-простір фундації міститься на території готельного комплексу Коруна у Татарові. З метою культурної децентралізації українського сучасного мистецького руху Zenko Foundation підтримує мистецькі проекти у різних містах України [9].

Включення проектів українського сучасного мистецтва у культурні події є одним із завдань інституції. Zenko Foundation вважає, що мистецтво має виходити за межі виставкового простору музеїв та галерей. Із цією метою фонд підтримує залучення контемпорального арту до культурних подій, які не пов'язані із виставковим простором безпосередньо.

2017 року фундація взяла участь у фестивалі класичної музики Lviv Moz Art, підтримавши включення об'єктів сучасного мистецтва до прем'єрного показу опери «За межі міфу. Амазонки», який відбувся 22 серпня 2017 року. Куратором виступила Дар'я Кольцова. Оперна вистава відбувалася у місті Львові в доволі незвичному приміщенні – старому трамвайному депо [14].

Zenko Foundation реагує на соціальні проблеми суспільства і вважає дієвим привернення уваги широкого загалу до таких проблем за допомогою соціально спрямованих мистецьких акцій та проектів. Фонд підтримує вибрані проекти, які містять мистецьку складову та індивідуальні мистецькі ініціативи, спрямовані на підвищення рівня соціальної відповідальності українців або привернення уваги до важливих проблем нашого суспільства.

За сприяння фонду було організовано мистецьку акцію, яка спрямована на привернення уваги громадськості до значимої пам'ятки архітектури та її реконструкції. Мова йде про костел Пречистого Серця Ісуса, який був побудований у дев'ятнадцятому столітті. Він є в числі найцікавіших пам'яток неоготичної архітектури України і розташований в Чернівцях. Проект Довіра має на меті привернути увагу суспільства до настільки значущої пам'ятки архітектури. До широкого загалу прийде усвідомлення важливості проблеми і відтак можливі подальші кроки, зокрема фінансування за допомогою волонтерів та спонсорів. До цієї акції настоятель собору отець Станіслав намагався зібрати пожертви на реставрацію, але все було марно. Проект відкрився 11 серпня 2017 року. Куратором проекту виступив Тарас Полатайко. Акцію організував центр

сучасного мистецтва «BUNKER» за підтримки Zenko Foundation. У стінах храму була встановлена інсталяція Роберта Саллера «TRUШТ» [10].

Міжнародне соціально-культурне співробітництво є вкрай важливим, саме тому фонд виступив партнером прем'єри опери Джакомо Пуччіні «Флорія Тоска». Вона відбулася 31 березня в Києві в Національному театрі опери та балету України ім. Тараса Шевченка. Прем'єра приурочена до 25-річчя встановлення дипломатичних відносин між Україною та Італійською Республікою та до 60-річчя Римського договору [6].

Zenko Foundation вважає необхідним сприяти професійному розвитку вітчизняних кураторів, художників та молоді, яка хоче проводити дослідження та працювати у галузі культури. Цього навчального року фонд підтримав своєю стипендією одного студента з Українського католицького університету. Він буде навчатися за спеціальністю «Культура» на гуманітарному факультеті [11].

На даний період часу фонд реалізував вісім проектів. Для повного розкриття теми статті була вибрана виставка Love contemporary, яка експонувалася в Музейно-виставковому центрі «Музей історії міста Києва» з 2 березня по 2 квітня 2017 року. Виставка була представлена підрозділом Zenko Foundation – Zenko Gallery [5].

Zenko Gallery, створена 2016 року як експериментальний майданчик, що дає можливість творчого самовираження для митців, які ще не встигли отримати публічного визнання, але мають самобутній світогляд та виразну техніку. Діяльність галереї в Україні спрямована на пошук нових талантів серед молодих українських художників та кураторів. Також завданням галереї є представлення робіт українських митців на міжнародних і українських арт-ярмарках та аукціонах [7].

Zenko Gallery представляє власні проекти, які експонуються в різних містах України. Окрім виставкової діяльності галерея проводить он-лайн-роботу, публікуючи звітність проведених арт-проектів із залученням як власних, так і міжнародних медійних платформ [1].

У проектах, які організовують фонд та галерея, до співпраці залучаються арт-куратори. Усі сучасні проекти складаються з двох взаємопов'язаних, взаємодоповнюючих частин: текстової та візуальної. Відвідувач виставки зазвичай сприймає візуальні образи без будь-якої допомоги ззовні. А коли мова йде про знайомство з самою експозицією, представленими в ній експонатами та розумінням кураторської ідеї, на допомогу приходить концепція вистави. Завдяки їй досвідчений глядач так само, як і глядач-початківець, має змогу відчути поданий художній образ через прописаний словами текс куратора виставки, її ідеолога. Але вкрай важливе вірне словесне відображення художнього твору. Далеко не всі твори потребують якогось пояснення. Частіше вони самодостатні, і концепція тільки трохи спонукає шанувальника мистецтва до більш глибокого розуміння змісту побаченого під час виставки. У багатьох творах тексти оприлюднених концепцій повністю відображають те, що хотіли показати митці у творчому процесі. Це приклад вірно побудованого комунікативного процесу між образотворчим мистецтвом і сучасною людиною.

Для виставки Love contemporary концепцію запропонувала і реалізувала незалежний куратор Юлія Нужина. Ідея полягала в тому, що в рамках одного проекту були зібранні українські художні пари. Це був форум представників вітчизняного сучасного мистецтва різних поколінь. У виставці брали участь 15 пар вітчизняного контемпорарі арт. Єдиним митцем без пари був Роман Жук. Інсталяція художника зустрічала відвідувачів проекту на вході у музей [2].

Спільним завданням для митців було розкриття ними у власній творчості такої категорії як «любов». Другим завданням – питанням до учасників стала відповідь художників на питання: чи є «любов» рушійною силою у сучасному суспільстві, чи здатна ця категорія впливати на самоідентифікацію людини, і як вона впливає на розвиток суспільства загалом?

Учасники проекту дають відповіді на ці питання, діляться своїми роздумами про кохання та його існування і значення в епоху «суспільства споживання» – за допомогою живопису, інсталяції, фото та відео – арт [13].

Кохання є однією з фундаментальних тем у світових культурі та мистецтві. Вірно писав відомий філософ Еріх Фромм, що сучасна культура і суспільство витрачають енергію на вивчення тільки тих речей, за допомогою яких можна здобути визнання та фінанси. Любов, котра не приносить ніякої матеріальної користі, є «примхою» в теперішньому світі. Також Фромм наголошував, що той, хто любить по-справжньому якусь одну людину, любить весь світ [3].

Тому проект Love contemporary пропонував представникам новітнього українського мистецтва висловитися про кохання як про одну з основних рушійних сил буття. Коли людина закохана в неї з'являється зацікавленість у єднанні з навколишнім світом, з'являється повага до життя та почуття ідентичності. Наразі в Україні вкрай важка політико-економічна ситуація, тому на думку куратора проекту просто необхідно було згадати про так звані «вічні цінності». Серед них якраз і є любов, яка лежить в основі людського існування [12].

У рамках виставки відбувся вечір мелодекламації Рими и ритми: Spring edition. Подія відбувалася 24 березня 2017 року у Музейно-виставковому центрі «Музей історії міста Києва». Вечір мелодекламації поєднав у собі три види мистецтва: сучасне українське мистецтво: живопис, відео-арт та інсталяцію, музику і поезію. Ці види мистецтва поєдналися і настільки доповнили один одного, що в виставкових залах панувала повна гармонія. Відвідувачі побачили яскраве поєднання української поезії – слова, з мистецтвом візуального образу. Існування слова – багатозначної одиниці – надзвичайно важливе для соціального, культурного, комунікативного та естетичного життя суспільства.

За музикальний супровід відповідало тріо музикантів з проекту Bandura Style: мультиінструменталіст Максим Бережнюк (дудук, сопілка, дримба), перкусіоніст Валентин Богданов (джембе), бандурист Ярослав Джусь (бандура). Поезії читали Оксана Боровець, Олена Герасим'юк, Тетяна Кисельчук, Таня-Марія Литвинюк, Анна Малігон, Олександра Шалина. Поети і музиканти відтворили справжній перфоманс з мелодики віршованого ритму і звуку, що підкреслив емоційний і смисловий зміст поезії. Завершила вечір лірика Світлани Сімошенко [16].

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень щодо ролі приватних фондів у сфері мистецтва та їхнього впливу на соціокультурне поле держави. Дана робота є продовженням наукових праць, що досліджують досвід фонду Zenko Foundation.

Висновок. Підсумовуючи все вищевикладене, робимо висновок, що комунікативні процеси є важливими в культурному житті сучасного суспільства. Вірно подана куратором виставки текстова програма відіграє важливу роль у сприйнятті та розумінні глядачем контемпорарі арту, зокрема, та цілої експозиції загалом. Потрапляючи у світ мистецтва, відвідувач отримує можливість змінити свій погляд на існуючу дійсність і навіть змінити своє ставлення до різних життєвих ситуацій в культурно-комунікативному просторі. Комунікацію необхідно проводити не лише за допомогою образотворчого мистецтва, але також звертатися до театру, кіно, моди та інших заходів в області культури. З появою більшої кількості різноманітних культурних подій у широкого кола глядачів підвищується інтерес до сучасного українського мистецтва та національної української культури.

Література

1. Веб портал Artsy.net [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://www.artsy.net/zenko-gallery

2. Виставка 15 закоханих пар митців відкриється в Музеї історії Києва // Art Ukraine. 2017. Режим доступу до ресурсу: http://artukraine.com.ua/n/vistavka-15-zakokhanikh-par-mitciv-vidkriyetsya-v-muzei-istorii-kiyeva/#.WcDHwGVGKb_

3. Еріх Фромм. Мистецтво любові: Дослідження природи любові. – Мінськ, 1990.

4. Ніколайчук Н. Роль композиційного мислення в сприйнятті візуальної культури та мистецтва // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), О.О. Роготченко (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. голови) та ін. – К.: ФЕНІКС, 2012. – Вип. 8. – 216-217 с.

5. Офіційний сайт музейно-виставкового центру «Музей історії міста Києва» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://www.kyivhistory-museum.org/uk/vystavkovi-proekty/art-proekt-love-sontemporary.html

6. Офіційний сайт Національної опери України [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.opera.com.ua/afisha/floriya-toska-0

7. Офіційний сайт фонду КультАура [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://cultprostir.ua/ru/news-single/roman-minin-i-nazar-bilyk-predstavyat-ukrainu-na-yarmarke-art16-v-london

8. Офіційний сайт фонду Zenko Foundation [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://zenkofoundation.com/about/

9. Офіційний сайт фонду Zenko Foundation [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://zenkofoundation.com/projects/

10. Офіційний сайт фонду Zenko Foundation [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://zenkofoundation.com/proekty-pri-podderzhke-zf/robert-saller-predstavil-proekt-v-chernovitskom-kostele-2/

11. Офіційний сайт фонду Zenko Foundation [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://zenkofoundation.com/news/zenko-foundation-predostavil-stipendialnuyu-podderzhku-studentu-uku/

12. Офіційний сайт фонду Zenko Foundation: виставка Love contemporary [Електронний ресурс]. 2017. – Режим доступу до ресурсу: http://zenkofoundation.com/projects/vystavka-love-contemporary-v-kieve/

13. Фонд Zenko Foundation: Love contemporary: каталог, Київ: ArtHuss, 2017.

14. Офіційний сайт LvivMozArt [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://mozart.lviv.ua/event/beyond-the-myth-amazons

15. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), О.О. Роготченко (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. голови) та ін. – К.: ФЕНІКС, 2012. – Вип. 8. – 283 с.

16. Худолій М. У музеї історії Києва відбудеться вечір мелодекламації // Інформаційна агенція культурних індустрій [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://i-pro.kiev.ua/content/u-muzeyi-istoriyi-kiyeva-vidbudetsya-vechir-melodeklamatsiyi

17. Чепелик О. Рушійні засади культурного і світоглядного контексту доби // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В.Д. Сидоренко (голова), О.О. Роготченко (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. голови) та ін. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 9. – 275 с.

18. Юр М. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В.Д. Сидоренко (голова), О.О. Роготченко (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. голови) та ін. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 9. – 287 с.

References

1. Web portal Artsy.net. Retrieved from https://www.artsy.net/zenko-gallery [in English].

2. Exhibition of 15 couples of artists in love will be opened at the Museum of Kyiv History. (2017). Art Ukraine. Retrieved from http://artukraine.com.ua/n/vistavka-15-zakokhanikh-par-mitciv-vidkriyetsya-v-muzei-istorii-kiyeva/#.WcDHwGVGKb_ [in Ukrainian].

3. Erikh Fromm. (1990). The Art of Love: An Investigation of the Nature of Love. Minsk. [in Russian].

4. Nikolaichuk Nataliia. (2012). The role of composing thinking in the perception of visual culture and art. MIST, vyp. 8, 216-217 s. [in Ukrainian].

5. Museum of Kyiv History. Retrieved from http://www.kyivhistorymuseum.org/uk/vystavkovi-proekty/art-proekt-love-sontemporary.html [in Ukrainian].

6. National opera of Ukraine. Retrieved from https://www.opera.com.ua/afisha/floriya-toska-0 [in Ukrainian].

7. KultAura foundation. Retrieved from https://cultprostir.ua/ru/news-single/roman-minin-i-nazar-bilyk-predstavyat-ukrainu-na-yarmarke-art16-v-london [in Ukrainian].

8. Zenko Foundation. Retrieved from http://zenkofoundation.com/about/ [in Russian].

9. Zenko Foundation. Retrieved from http://zenkofoundation.com/projects/ [in Russian].

10. Zenko Foundation. Retrieved from http://zenkofoundation.com/proekty-pri-podderzhke-zf/robert-saller-predstavil-proekt-v-chernovitskom-kostele-2/[in Russian].

11. Zenko Foundation. Retrieved from http://zenkofoundation.com/news/zenko-foundation-predostavil-stipendialnuyu-podderzhku-studentu-uku/ [in Russian].

12. Zenko Foundation: exhibition Love contemporary. (2017). Retrieved from http://zenkofoundation.com/projects/vystavka-love-contemporary-v-kieve/ [in Russian].

13. Zenko Foundation: Love contemporary. (2017). Exhibition catalog. [in Ukrainian].

14. LvivMozArt. Retrieved from http://mozart.lviv.ua/event/beyond-the-myth-amazons [in Ukrainian].

15. Rohotchenko O. (2012). Plastic anatomy in the context of the development of contemporary national art. MIST, vyp. 8, 283 s. [in Ukrainian].

16. Khudoliy M. (20. 03. 2017). An evening of melodeclamation will be held at the Museum of Kyiv History. Information agency of cultural industries. Retrieved from http://i-pro.kiev.ua/content/u-muzeyi-istoriyi-kiyeva-vidbudetsya-vechir-melodeklamatsiyi [in Ukrainian]

17. Chepelyk O. (2013). The driving forces of the cultural and ideological context of the day. MIST, vyp. 9 [in Ukrainian].

18. Yur M. (2013). Polymorphism of artistic language of contemporary art. vyp. 9 [in Ukrainian].

УДК 94 (477.86) «11/12»:738.4:338.3

Білик Олена Віталіївна,
здобувач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ПОХОДЖЕННЯ ГАЛИЦЬКИХ ПЕРЕГОРОДЧАСТИХ ЕМАЛЕЙ

Метою дослідження є вивчення та доведення достовірності виробництва хрестів з перегородчастими емалями в давньому Галичі в другій половині XII ст. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні мистецтвознавчого, аналітичного та компаративного методів досліджень, що дозволило на підставі аналізу мистецтвознавчої та археологічної джерельної бази виявити подібності та відмінності у виготовлених ювелірних та реліквійних виробах давньоруських майстрів, знайдених та території Галицької землі. **Наукова новизна** дослідження полягає в залученні до мистецтвознавчого аналізу невідомих раніше творів ювелірного мистецтва, на основі аналізу яких встановлено існування в Галичі в XII ст. самобутньої художньої школи з виробництва сакральних виробів у техніці перегородчастих емалей. **Висновки**. В результаті проведеного дослідження встановлено, що налагодження виробництва хрестів-енколпіонів у Галицькому князівстві припадає на середину XII ст., коли галицькі майстри оволоділи однією з найскладніших ремісничих спеціальностей – склоробством, що підтверджується археологічними розкопками. Це дозволило перейти від використання візантійських смальт до місцевого виробництва емалей, впроваджуючи нове трактування сакральних творів. Знахідки галицьких хрестів з перегородчастими емалями переконливо засвідчують про розквіт емалювальної справи в давньому Галичі в другій половині XII ст.

Ключові слова: археологія, Галицько-Волинська земля, емаль, енколпіон, колт, мистецтво, хрест.

Билык Елена Виталиевна, *соискатель ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Происхождение галицких перегородчатых эмалей

Целью исследования является изучение и доведение достоверности производства крестов с перегородчатой эмалью в древнем Галиче во второй половине XII в. **Методология исследования** заключается в применении искусствоведческого, аналитического и сравнительного методов исследований, что позволило на основании анализа искусствоведческой и археологической источниковой базы выявить сходства и различия в изготовленных ювелирных и реликвийных изделий древнерусских мастеров, найденных и территории Галицкой земли. **Научная новизна** исследования заключается в привлечении к искусствоведческому анализу неизвестные ранее произведения ювелирного искусства, на основе анализа которых установлено существование в Галиче в XII в. самобытной художественной школы по производству сакральных изделий в технике перегородчатой эмали. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено,

© Білик О.В., 2017

что налаживание производства крестов-энколпионов в Галицком княжестве приходится на середину XII в., когда галицкие мастера овладели одной из самых сложных ремесленных специальностей – стеклоделия, что подтверждается археологическими раскопками. Это позволило перейти от использования византийских смальт к местному производству эмалей, внедряя новую трактовку сакральных произведений. Находки галицких крестов с перегородчатой эмали убедительно свидетельствуют о расцвете эмалировочного дела в древнем Галиче во второй половине XII в.

Ключевые слова: археология, Галицко-Волынская земля, эмаль, энколпион, колт, искусство, крест.

***Bilyk Olena**, competitor of the Fine Arts Department, Valyl Stefanyk Precarpathian National University*

Proiskhozhdeniye galitskikh peregorodchatykh emaley

Purpose of Article. The study aims to evaluate and prove the reliability of the production of crosses with partitioned enamels in the ancient Galich in the second half of the XII century. **The methodology** of the research is to apply art-study, analytical, and comparative research methods, which allowed, based on the analysis of the arts and archaeological source, to discover the similarities and differences in the made-up jewels and relics of the ancient masters found in the territory of the Galician land. **The scientific novelty** of the study involves the art-study analysis of previously unknown works of jewelry art, based on the analysis of which was established existence in Galich in the XII century, an original art school for the production of sacral products in the technology of partitioned enamels. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that the establishment of the production of cross-engolpions in the Galician Principality dates back to the middle of the XII century when the Galician masters seized one of the most complex craft professions - glasswork, which is confirmed by archaeological excavations. The mentioned fact allowed to move from using Byzantine smalt to local enamel production, introducing a new interpretation of sacred works. Findings of the Galician crosses with partitioned enamels convincingly testify to the flowering of the enamel affair in the ancient Galich in the second half of the XII century.

Key words: archeology, Galicia-Volyn land, enamel, engolpion, kolt, art, cross.

Актуальність теми дослідження. Одним з найбільших досягнень середньовічної ювелірної справи були перегородчасті емалі. Ця надзвичайно складна техніка художнього ремесла з'явилася у Візантії в VII ст., однак її батьківщиною вважають Перську імперію епохи Ахеменідів. Творчий здобуток ранньосередньовічного золотарства дуже швидко знайшов поширення в Давній Русі. Недаремно німецький вчений-технолог, автор «Трактату про різні ремесла», пресвітер Гельмерсгаузенського монастиря Теофіл, який жив у XII ст., перечислюючи країни, що уславилися тією чи іншою майстерністю, на одне із перших місць поставив Руссію, відому в Європі своїми емалями та виробами з срібла із черню. Тому вивчення проблеми походження перегородчастих емалей у провідних центрах давньоруської культури не втрачає своєї актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням поширення емалей на Русі присвятив свої праці російський вчений Н. Кондаков – «Історія візантійської емалі» (СПб, 1889 – 1892) і «Руські скарби» (Т. І. – СПб., 1896). Збагативши історію культури Давньої Русі безцінними джерелами, авторитетний дослідник був послідовним грекофілом і всі давньоруські вроби, виготовлені в техніці перегородчастих емалей, він відносив до візантійських за своїм походженням.

Рис. 1. Галицький міднолитий хрест з перегородчастими емалями (кінець XII ст.)

У середині XX ст. відомі радянські вчені Г. Корзухіна [5, 45-54] і Б. Рибаков [19, 379-391] достатньо аргументовано довели існування власного виробництва на Русі. Всебічне археологічне дослідження, здійснене мистецтвознавцем Т. Макаровою, показало, що до місцевих центрів емалювальної справи зі своїми художніми особливостями і технічними прийомами слід віднести Київ, Рязань, Володимир і Новгород [11, 98-112]. Після того, як Г.Пєскова здійснила на основі зібраних Г. Корзухіною матеріалів найбільш повну класифікацію давньоруських енколпіонів XI-XIII ст., закономірно виникла робоча гіпотеза про Галич як ймовірно регіональний центр з виробництва хрестів із перегородчастими емалями [6, 179-182]. Нові археологічні матеріали дозволяють розглядати дану наукову проблему не в площині гіпотези, а ставити питання про формування у Галичі художньої школи емалювальної справи із своїм локальним обличчям.

Метою дослідження є вивчення достовірності виробництва хрестів з перегородчастими емалями в давньому Галичі в другій половині XII ст.

Виклад основного матеріалу. Першим відомим галицьким виробом, виготовленим у техніці перегородчастих емалей, який став предметом серйозних наукових обговорень, був золотий колт, знайдений археологом Я. Пастернаком у 1940 р. на розкопках у княжому Галичі-Крилосі. Колт має форму кошика, корпус якого утворюють дві скріплені між собою золоті вигнуті пластинки у формі півмісяця з прикріпленим до них високим вушком. Усередині він порожній, згори відкритий, довкола має п’ять дірок, у яких були первісно на коротких штифтах маленькі кульки. Висота колта разом з каблучкою – 37 мм, найбільша ширина – 25 мм, вага – 11,70 г [23, 4]. Зовні бокові площини суцільно вкриті орнаментальними композиціями, що були виконані в техніці перегородчастих емалей. З обох боків по периметру колт оздоблений двома паралельними рядами квадратиків чорного кольору. Простір поміж ними заповнений трикутниками та маленькими кружечками з хрестиками всередині. Крім чорних квадратів, уся композиція витримана в синьому, червоному і голубувато-білому кольорах. Прикрашені довкола стилізованим геометричним орнаментом та срібними дворамеными хрестиками, дві бокові поверхні мають дещо відмінні композиційні сюжети. Тому дослідник давньоруського мистецтва М. Фіголь зосередив увагу саме на сакральному змісті художнього зображення. «На одному боці в центрі розміщений у колі символ Дерева життя у вигляді хреста з чотирма пагінцями. Зображення складається з

трикутної форми – кореня і стебел, які від нього відходять. Решта площини заповнена безліччю маленьких кружечків з хрестиками. На зворотному боці (посередині) знаходиться подібне зображення Дерева життя у вигляді чотирираменного хреста з пагінцями на кінцях на тлі двох горизонтально розміщених щитків серцеподібної форми. Решта площини заповнена стилізованими рослинним орнаментом у вигляді плетінки і спірально вигнутих пагінців» [27, 145].

Як вважали автори спільного історико-етнографічного дослідження В. Ауліх і М. Фіголь, сюжет проростаючого пагіння, який символізував зародження нового життя, був тісно пов'язаний із весільно-обрядовими мотивами [1, 81]. Українська весільна обрядовість рясніє словесними й образотворчими чи вишитими зображеннями дерева життя, зокрема, весільного гільця на короваю [22, 76-77]. Російський академік Б. Рибаков вважав, що «Весільний характер золотих уборів особливо вірогідний, оскільки вся їхня орнаментика безмежно насичена магією родючості, яка виявлена то в подобі жінки, то в образі дерева життя, то у вигляді численних відростків, що займають найбільш центральне місце на колті» [18, 95].

Прототипи цих жіночих прикрас походять із Сирії, а от у княжій Україні-Русі в XI-XII ст. жінки їх не носили на вусі, як твердять деякі сучасні дослідники, а біля нього. Прикраси спадали на довгих золотих ланцюжках-рясна з верхньої частини високого кокошника. Рясна також оздоблювалися зображеннями дерева життя, птахів і відростками рослин, тобто тими ж аграрно-магічними сюжетами, що були і на колтах [20, 55-57]. У процесі розкопок Я. Пастернака в давньому Галичі було знайдено матрицю для відтискання з металевої фольги однієї з ланок ланцюжка-рясен [14, 234, рис. 70:22].

При встановленні походження унікальної прикраси, Я. Пастернак, не вагаючись, констатував: «Цей прегарний витвір візантійської ювелірної штуки є сьогодні щодо матеріалу – емальоване золото – першим цього роду знаходом на західноукраїнських землях, а щодо орнаментики – не має досі аналогії на всіх українських землях» [14, 230].

Рис. 2. Золотий колт з Галича, виготовлений в ювелірній майстерні Константинополя (XII ст.)

На основі відомостей з роботи Я. Пастернака дослідники ювелірного мистецтва Київської Русі у повоєнні роки намагалися визначити місце цієї рідкісної пам'ятки художнього ремесла в культурно-історичній спадщині. Зокрема, відомий історик і археолог Б. Рибаков вважав, що: «У стилі орнаментації колтів

ми можемо заважити деякі регіональні розбіжності. Так, наприклад, галицькі колти дуже відрізняються від описаних вище київських. Малюнок там дрібніший, мілкіший, він заповнює всю поверхню прикраси суцільно, тоді як на київських даний лише окремими плямами на золотому тлі» [21, 422]. Як бачимо, Б. Рибаков вважав колт «галицьким» не лише за місцем знаходженням, але й за місцем виготовлення.

Дослідниця Т. Макарова, яка присвятила давньоруським перегородчастим емалям окрему монографію, визнала: «Галицький колт – єдиний у своєму роді, він випадає із серії давньоруських виробів» [12, 22]. При цьому вона вказує на близькість орнаментальних мотивів на галицькому колті й хресті преподобної Євфросинії Полоцької, виготовленому в Києві майстром Лазарем Богшею близько 1161 р. Обидва ювелірні вироби зближує мотив хрестиків у кружечках як один з варіантів так званих городків – символу огородженого простору дому, які передають добрі побажання, поширюють їх на оселю людини. До прихильників київського походження емальованого колта з Галича приєднався археолог В. Ауліх [2, 100].

Івано-франківський мистецтвознавець М. Фіголь, який, окрім золотого емальованого колта, здійснив художній аналіз двох елементів від жіночих прикрас, знайдених у давньому Галичі, а також золотого медальйону із зображенням дерева життя, прийшов до висновку про їх місцеве виробництво [26, 142]. Аналогічної аргументації дотримувався професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Б. Тимків, який наголошував, що знахідки, виявлені останнім часом у Галичі, підтверджують існування місцевого виробництва жіночих прикрас, декорованих емалями» [25, 152].

На науковій конференції, яка відбулася в Галичі в 1998 р., прозвучав й інший погляд на цю проблему. У короткому науковому повідомленні Р. Прийма-Таміола висловила припущення, що можливо, золотий колт міг бути виготовлений візантійським ювеліром для руської княжни [17, 173].

Розв’язання цієї довготривалого дискусійного питання розпочалося після завершення виставки «Слава Візантії», яка відбулася в Метрополітен-Музеї (Нью-Йорк) у 1997 р. Автори каталогу виставки звернули увагу на стилістичну спорідненість декількох ювелірних прикрас із золота, декорованих різнокольоровою перегородчастою емаллю. До них відносяться: грушоподібна підвіска (у каталозі №146 на с. 212-213), шестигранний наконечник скіпетра (у каталозі №175 на с. 249) та енколпіон (у каталозі №333 на с. 497). На думку американського вченого В.Д. Віксома, всі ці вироби вийшли з однієї спеціалізованої ювелірної майстерні в Константинополі, яка функціонувала в XI – першій половині XII ст. [29, 246-247].

Опрацьовуючи матеріали каталогу, науковий співробітник Львівського історичного музею С. Терський першим з вітчизняних дослідників зазначив про подібність золотої грушоподібної підвіски із галицьким емальованим колтом, який на той час вже перебував у музейній експозиції [24, 189]. Порівнюючи обидві прикраси, відомий музеєзнавець Львова О. Перелигіна зробила висновок: «Цей виріб надзвичайно схожий на нашу пам’ятку: форма, конструкція і

технологія виготовлення ідентичні, кольорова гама, композиція і мотиви орнаменту перегородчастої емалі дуже подібні» [15, 209].

Таким чином, спільними зусиллями зарубіжних і вітчизняних дослідників було доведено, що галицький колт виготовили майстри найвищої кваліфікації в одній з ювелірних майстерень Константинополя і ця прикраса могла належати до числа імператорських регалій. Однак, завершення дискусії щодо походження галицького емальованого колта зовсім не знімало з порядку денного питання про можливість виробництва перегородчастих емалей в Галичі.

Ще в середині 70-х років минулого століття, базуючись на даних з вітчизняних літописів, дослідниця Т. Макарова висловила припущення про існування емалювальної майстерні в межах Галицько-Волинської землі [12, 100]. Правда, на той час з цієї території Русі зовсім не було відомо хрестів з перегородчастими емалями.

Рис. 3. Натільні хрести з емалями. Давній Галич. Друга половина XII ст.

Техніка прикрашування міднолитих хрестів-енколпіонів передбачає закріплення емалей одночасно у виїмках, відлитих у виробах, і в припаяних перегородках. У групі енколпіонів, прикрашених перегородчастою емаллю, немає зовсім однакових релігійних екземплярів, що ускладнює здійснення їх класифікації в певні типи. На відміну від золотих і, рідше, срібних виробів, які давньоруські ювеліри запозичили безпосередньо від емалювальників Візантії, міднолиті хрести як більш легкі за виконанням могли бути повністю творами місцевих митців.

Виявивши стилістичну спадковість в міднолитих хрестах при хронологічних змінах їх форм, дослідниця Т. Макарова чітко встановила єдину лінію розвитку цієї галузі емалювальної справи із міді. На ранньому етапі, який пов'язаний з періодом розвитку перегородчастих емалей на Русі, в київських ювелірних майстернях стали виготовлятися великі прямоконечні енколпіони або патрональні релікварії, з технічкою виготовлення яких були знайомі і майстри галицької емалювальної справи, використовуючи багатоступінчастий хрест на білому тлі, вписаний в ромб [13, 166].

Немає жодних сумнівів, що на першому (ранньому) етапі центром виготовлення хрестів з перегородчастими емалями був Київ, адже географія ідентичних пам'яток пов'язана переважно з Середнім Подністров'ям.

На другому етапі, з яким, очевидно слід пов'язувати зародження виробництва міднолитих хрестів з емалями в Галичі, виготовлялися енколпіони тієї ж

самої форми, що патрональні, але не великих, а середніх розмірів. На території стародавнього Галича-Крилоса у 1993 р. під час проведення сільськогосподарських робіт, за 30-40 м на південний схід від фундаментів Успенського собору, було випадково відкрито унікальний мідний хрест з перегородчастими емалями. Його детальніший опис зробили львівські археологи Ю. Лукомський і В. Петегирич [8, 128-131; 4; 10. 619-622]. Він чотириконечний, з трохи розширеними кінцями, що завершуються круглими виступами. Кожний кінець верхнього рамена має кулеподібне завершення, а верхній частково пошкоджений. Розміри хреста: висота – 7,1 см, ширина – 4,1 см. На лицьовій стулці у середхресті та на кінцях енколпіона вміщено круглі медальйони, контури яких обведені двома концентричними колами, в яких зовнішнє збереглo сліди позолоти, а внутрішнє заповнене бурою (можливо, зіпсованою червоною) емаллю. У центральному медальйоні знаходиться зображення голови архангела з діадемою на чолі. Його очі, ніс та уста позначені червоною емаллю на світло-рожевому тлі обличчя. У двох бічних медальйонах на синьому тлі нанесена білою емаллю монограма Христа: ІС ХС. У верхньому і нижньому медальйонах на білому тлі виділяються багатоступінчасті хрести з синьої емалі. Поле між медальйонами вкрите орнаментом у вигляді вишивки із синьої, білої та червоної емалі. Краплі червоної емалі прикрашають круглі виступи по кутах рамен, лінія такого ж кольору обрамлює їх краї. Нижнє кулеподібне завершення вертикального рамена та його пошкоджений верхній кінець мають серцеподібні зображення з синьої емалі, всередині яких розміщені невиразні плями зеленого та червоного кольору, а біля їх основи на тлі білої емалі нанесені червоні рослинні паростки. Нижня стулка має аналогічні чотири круглі медальйони на кінцях хреста, в яких на синьому тлі добре читаються букви, виконані білою емаллю: зліва – Н, справа теж Н (невдало нанесені И, зверху – А, знизу – К. Кути енколпіона зайняті трикутниками, а краї обрамлені лінією червоної емалі. Центр середохрестя заповнений невеликим, подібним до вишивки, червоним квадратом, вписаним у більший, синій квадрат, і разом вони перекриті косим золотистим хрестом, кінці якого виходять із місць перетину рамен. Решта поля орнаментована геометричною «вишивкою» синього та білого кольорів [10, с. 620-621].

Ще один хрестик (5,2х3,9 см), аналогічний за формою і геометричним орнаментом до попереднього, було знайдено на поселенні давньоруського часу (урочище Бозок) в с. Городище Зборівського району Тернопільської області. Збереглася тільки зворотна частина незавершеного виробу, в якій відлиті неглибокі гніздечка, що не були заповнені емаллю. Автор публікації про цей енколпіон М. Ягодинська відзначає, що подібні релікварії побутували в сакральному мистецтві Візантії у VIII-X ст., а його прямим аналогом вважає хрест із княжого Галича [28, 175, 181; рис. 2:1].

До галицько-волинських виробів можна віднести ще два прямокінцеві енколпіони без «слізок». У повоєнні роки позолочений релікварій було виявлено в літописному Звенигороді [4, 118, табл. 11]. Він виконаний в техніці прикрашування міднолитих хрестів перегородчастими емалями.

На завершальному третьому етапі розпочалося виготовлення хрестів з перегородчастими із заокругленими кінцями, які мають три «слізки» замість звичайних двох. Їх випуск припадає на кінець XII ст., про що свідчить масове виробництво зменшених копій у вигляді хрестиків-тільників з емалями [6, 209].

Влітку 2017 р., на протилежному березі Мозолевого потоку від Крилоського городища, в урочищі Юріївське, металошукачем було знайдено хрест-енколпіон, один з найпізніших давньоруських реліквaріїв з перегородчастими емалями. Лицьова стулка енколпіона має заокруглені кінці на раменах з трьома «слізками». У середхресті та на кінцях хреста-реліквaрія вміщені п'ять круглих медальйонів. Центральний медальйон обведений двома концентричними колами. На зовнішньому збереглися сліди позолоти, а внутрішнє коло заповнене темно-синьою емаллю. У центральному, верхньому, нижньому і бокових медальйонах знаходяться багато-ступінчасті хрести з голубої емалі. Проміжок між центральним і периферійним медальйонами займає орнаментальна композиція, яку багато дослідників давньоруських перегородчастих емалей називає «вишивкою». Художньо-стилістичний аналіз виробів з Галича і території Галицько-Волинської землі показує, що утверджуючи єдину лінію розвитку цієї галузі емалювальної справи з міді, яка продовжувалася протягом діяльності двох-трьох поколінь умільців, місцеві майстри зберігали стилістичну спорідненість і спадковість при хронологічних змінах форм хрестів.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що налагодження виробництва хрестів-енколпіонів у Галицькому князівстві припадає на середину XII ст., коли галицькі майстри оволоділи однією з найскладніших ремісничих спеціальностей – склоробством, що підтверджується археологічними розкопками. Це дозволило перейти від використання візантійських смальт до місцевого виробництва емалей, впроваджуючи нове трактування сакральних творів. Знахідки галицьких хрестів з перегородчастими емалями переконливо засвідчують, що місцем їх виготовлення були монастирські майстерні, де вироблялися різноманітні предмети церковного культу, в тому числі із золота, срібла і міді. Ювелірні вироби, виконані у техніці перегородчастих емалей, походять зі всієї території Галицько-Волинської землі. Різноманітність світського і сакрального асортименту, тривала традиція випуску хрестів-енколпіонів на основі типових технологічних прийомів, композиційних схем, дотримання регіональних орнаментальних сюжетів та стилістики іконографії – все це дає підстави говорити про розквіт емалювальної справи в давньому Галичі в другій половині XII ст.

Література

1. Ауліх В.В. Перегородчасті емалі давнього Галича / В.В. Ауліх, М.П. Фіголь // Народна творчість та етнографія. – 1984. – №3. – С. 81–83.

2. Ауліх В. Ковалі золота, срібла і міді давнього Галича / В. Ауліх // Жовтень. – 1987. – №10. – С. 96–100.

3. Безбородов М.А. Древнерусские стекла и огнеупорные изделия / М.А. Безбородов // Кра-ткие сообщения Института материальной культуры АН СССР. – М., 1956. – Вып. 62. – С. 68–82.

4. Власова Г.М. К исследованию северо-западной части городища летописного Звенигорода / Г.М. Власова, Б.Г. Возницкий // Краткие сообщения о полевых археологических исследованиях Одесского Государственного археологического музея в 1960 г. – Одесса, 1961. – С. 117–121.

5. Корзухина Г.Б. О технике тиснения и перегородчастой эмали в Древней Руси XI-XII вв. / Г.Ф. Корзухина // Краткие сообщения Института материальной культуры АН ССР. – М., 1946. – Вып. XIII. – С. 45-54.

6. Корзухина Г.Ф. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI-XIII вв. / Г.Ф. Корзухина, А.А. Пескова. – СПб, 2003. – 432 с.

7. Лазарев В.Н. Михайловские мозаики / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1966. – 272 с.

8. Лукомський Ю. Унікальний хрест-енколпіон із княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегирич // Матеріали IV Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 128–131.

9. Лукомський Ю. Галицький енколпіон. Унікальна знахідка з княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегирич // Дністрова хвиля. – Галич, 1996. – №21. – 21 березня. – С. 4.

10. Лукомський Ю. Рідкісний енколпіон XII століття із княжого Галича / Ю. Лукомський, В. Петегирич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Археологічної комісії. – Львів, 1998. – Т. CCXXXV. – С. 619–622.

11. Макарова Т.И. О центрах эмалерского дела Древней Руси / Т.И. Макарова, С.А. Плетнева // Славяне и Русь. – М.: Наука, 1968. – С. 98-112.

12. Макарова Т.И. Перегородчастые эмали Древней Руси / Т.И. Макарова. – М.: Наука, 1975. – 135 с.

13. Макарова Т.И. Патрональные энколпионы с перегородчастой эмалью / Т.И. Макарова // Советская археология. – 1976. – №3. – С. 163–175.

14. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні досліди у 1850-1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 347 с.

15. Перелигіна О.І. Золотий емальований колт з колекції Львівського історичного музею: історія побутування та атрибуції / О.І. Перелигіна // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд скрізь віки» 12-14 листопада 2014. – К., 2013. – С. 201–213.

16. Піскова Г.О. Скарби стародавнього Ізяславля / Г.О. Піскова // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 16–36.

17. Прийма-Таміола Р. Галицька ювелірна реліквія / Р. Прийма-Таміола // Галич і Галицька земля у державотворчих процесах України. Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – С. 172–173.

18. Рибаков Б.О. Київські колти і віли-русалії / Б.О. Рибаков // Слов'яно-руські старожитності. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 92–103.

19. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.

20. Рыбаков Б.А. Древности Чернигова / Б.А. Рыбаков // Материалы и исследования по археологии СССР. – М., 1949. – Вып. 11. – С. 7–93.

21. Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура / Б.А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 396–464.

22. Тарас В. Дерево життя / В. Тарас // Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 75–77.

23. Терський С. Унікальні реліквії з розкопок Ярослава Пастернака повернулися в Україну / С. Терський // За вільну Україну. – 1997. – №113. – 27 вересня. – С. 4.

24. Терський С. Галицько-Волинська держава та Схід (за матеріалами археологічної збірки Львівського історичного музею) / С. Терський // Наукові записки. Львівський історичний музей. – Львів, 2000. – Вип. 9. – С. 179–201.

25. Тимків Б. Художні ремесла давнього Галича / Б. Тимків // Галич і Галицька земля у державотворчих процесах України. Матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – С. 149–156.

26. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. –224 с.

27. Фіголь М.П. Історія Галича в пам'ятках мистецтва / М.П. Фіголь, О.М. Фіголь. – Львів: Світ, 1999. – 185 с.

28. Ягодинська М. Нові культові речі з давньоруських пам'яток Західного Поділля / М. Ягодинська // Старожитності Верхнього Придністров'я. Ювілейний збірник на честь 60-річчя Юрія Михайловича Малєєва. – К., 2008. – С. 175–185.

29. The Glory of Bizantium. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843-1261 / Edited by H.C. Evans and W.D. Wixom. The Metropoliten Museum of Art. – New York, 1997. – 574 p.

References

1. Aulih V.V., (1984). Separation enamels of ancient Galich. Narodna tvorchist` ta etnografiya., 3 81-83 [in Ukrainian].

2. Aulih, V. (1987). Blacksmiths of gold, silver and copper of ancient Galich. Zhovten`, 10, 96-100 [in Ukrainian].

3. Bezborodov, M.A., (1956). Old Russian glass and refractory products / M.A. Bezborodov. Kratkie soobshhenija Instituta material'noj kul'tury AN SSSR, vol. 62, pp. 68-82 [in Russian].

4. Vlasova, G.M., (1961). To the study of the north-western part of the settlement of the chronicle Zvenigorod. Kratkie soobshhenija o polevyh arheologicheskih issledovanijah Odesskogo Gosudarstvennogo arheologicheskogo muzeja v 1960 g. Odessa, pp. 117-121 [in Russian].

5. Korzukhina, G. B., (1946). On the technique of embossing and partitioned enamel in the Ancient Rus of the XI-XII centuries. Kratkie soobshhenija Instituta material'noj kul'tury AN SSR. M., issue. XIII, pp. 45-54 [in Russian].

6. Korzukhina, G.F., (2003). Ancient Russian encyclopedias. Breast-cross-relics of the XI-XIII centuries. SPb [in Russian].

7. Lazarev, V.N., (1966). Mikhailovskie Mazantsy. M .: Art [in Russian].

8. Lukomsky, Y., (1995 Unique cross-enkolpion from prince Galich / Yu. Lukomsky, V. Petegirich. Materials of IV Podilsky historical-regional studies conference. Kamyanets-Podilsky), pp. 128-131 [in Ukrainian].

9. Lukomsky, Y., (1996). Galician Enkolpion. A unique find from the prince Galich. Dnistrova xvy`lya. Galich, 21, march 21, p. 4 [in Ukrainian].

10. Lukomsky, Y., (1998). Rare Enkolpion of the XIIIth Century from the Principal Galich. Notes of the Shevchenko Scientific Society. Zapy`sky` Naukovogo tovary`stva imeni Shevchenka. Praci Arxeologichnoyi komisiyi Lviv, vol. CXXXB, 619-622 [in Ukrainian].

11. Makarova, T.I. (1968). About centers of enamelling business of Ancient Rus. Slavjane i Rus'. Moskwa: Nauka, 98-112 [in Russian].

12. Makarova, T.I. (1975). Parabolic enamels of Ancient Rus. Moskwa: Nauka, [in Russian].

13. Makarova, T.I. (1976) Patronal enkolpions with partially enriched enamel. Sovetskaja arheologija, 3, 163-175 [in Russian].

14. Pasternak, J. (1998). Old Halych. Archaeological and historical experiments in 1850-1943 gg. Ivano-Frankivsk: Play [in Ukrainian].

15. Periligina, O.I. (2013. Golden enamelled kolt from the collection of the Lviv Historical Museum: History of Existence and Attribution. Museum readings. Materials of the scientific conference "Jewelery Art - A Look Throughout the Centuries" November 12-14, 2014. K., 2013), pp. 201-213 [in Ukrainian].

16. Piskova, G.O. (1988). Treasures of the ancient Izyaslavl. Archeologiy, 61, 16-36 [in Ukrainian].

17. Priyma-Tamiola. R. (1998. Galytska jeweler relics. Halych and Halych land in state-building processes of Ukraine. Materials of the International Jubilee Scientific Conference. - Ivano-Frankivsk: Play), pp.172-173 [in Ukrainian].

18. Rybakov, B.O. (1969. Kyiv kolts and vila-Rusalias. Slavic-Russian antiquities). K .: Naukova dumka, pp. 92-103 [in Ukrainian].

19. Rybakov, B.A. (1948). Craft of Ancient Rus. Moscwa: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
20. Rybakov, B.A. (1949. Antiquities of Chernigov. Materials and research on archeology of the USSR.), M., is. 11, 7-93[in Russian].
21. Rybakov, B.A. (1951. Applied art and sculpture. History of the culture of Ancient Russia. Moscwa: Izd-vo AN SSSR), pp. 396-464 [in Russian].
22. Taras. V. (2006). Tree of life. Dictionary of Ukrainian sacred art. Lviv, pp. 75-77 [in Ukrainian].
23. Tersky, S. (1997). Unique relics from the excavations of Yaroslav Pasternak returned to Ukraine. Za vil`nu Ukrayinu. 113, September 27th , 4 [in Ukrainian].
24. Tersky, S. (2000). Galician-Volyn State and East (based on materials of the archaeological collection of the Lviv Historical Museum). Naukovi zapy`sky`. L`vivs`ky`j istory`chny`j muzej. Lviv, 9, 179-201 [in Ukrainian].
25. Timkiv, B. (1998. Artistic crafts of the ancient Galich. Galich and Galitskaya land in the state-building processes of Ukraine. Materials of the International Jubilee Scientific Conference.), Ivano-Frankivsk: Play, pp. 149-156 [in Ukrainian].
26. Figol, M. (1997). The Art of Ancient Galich. K .: Art [in Ukrainian].
27. Figol, M.P. (1999). History of Galich in the monuments of art. Lviv: Svit [in Ukrainian].
28. Yagodinskaya, M. (2008. New religious things from the ancient monuments of the Western Podillya. Old-life of the Upper Pridnestrovie. Anniversary collection in honor of 60th anniversary of Yuri Mikhailovich Maleyeva), K., pp. 175-185[in Ukrainian].
29. The Glory of Bizantium (1997). Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843-1261 / Edited by H.C. Evans and W.D. Wixom. The Metropoliten Museum of Art. New York [in English].

УДК 78.01:78.03

Борисенко Тетяна Вікторівна,
викладач предметної комісії
камерного ансамблю Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
аспірант кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tanyabor007@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ КОНОТАЦІЇ «ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ» В СИМФОНІЧНІЙ ТА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XX СТ. (ДО 60-Х РОКІВ)

Мета роботи. Виявити та узагальнити художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. **Методологія** дослідження включає компаративний метод, за допомогою якого аналізуються різностильові музичні твори. На основі культурно-історичного порівняльного аналізу розглядаються конотації П.М. **Наукова новизна** полягає в дослідженні конотаційних різновидів П.М. із узагальненням характерних особливостей у різностильових музичних творах XX ст. (до 60-х рр.) Проблема П.М. в творчості композиторів Б. Бартока, С. Прокоф'єва, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнітке розглядається вперше. **Висновки.** На основі дослідження конотацій П.М. в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. виявлена когезія (зв'язок) проявів цього символу в різних композиторських школах. Когезія виявляється у застосуванні спільних фактурних і формотворчих засобів, метро-ритмічних і мелодійних формул, які створюють безперервний музичний рух П.М. Художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та каме-

© Борисенко Т.В., 2017

рно-інструментальній музиці XX ст. (до 60-х років) здійснюються через остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних і фактурних формул, монотематизм, які віддзеркалюють нові соціокультурні реалії міфологеми «Людина-машина».

Ключові слова: художньо-образні конотації, конотаційний різновид, перпетуум мобіле, когезія, композиторська творчість.

Борисенко Татьяна Викторовна, *преподаватель предметной комиссии камерного ансамбля Киевского института музики им. Р. М. Глиэра, аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке XX в. (до 60-х гг.)

Цель работы. Выявить и обобщить художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке XX в. **Методология** исследования включает компаративный метод, с помощью которого анализируются разностилевые музыкальные произведения. На основе культурно-исторического сравнительного анализа рассматриваются коннотации П.М. **Научная новизна** заключается в исследовании коннотационных разновидностей П.М. с обобщением характерных особенностей в разностилевых музыкальных произведениях XX в. (до 60-х гг.). Проблема П.М. в творчестве композиторов Б. Бартока, С. Прокофьева, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнитке рассматривается впервые. **Выводы**. На основе исследования коннотаций П.Н. в симфонической и камерно-инструментальной музыке XX в. обнаружена когезия (взаимосвязь) проявлений этого символа в различных композиторских школах. Когезия выражается в применении совместных фактурных и формообразующие средств, метро-ритмических и мелодических формул, которые создают непрерывное музыкальное движение П.М. Художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке XX в. (до 60-х гг.) осуществляются через остинатность, механистичность, повторяемость ритмических и фактурных формул, монотематизм, которые отражают новые социокультурные реалии мифологемы «Человек-машина».

Ключевые слова: художественно-образные коннотации, коннотационная разновидность, перпетуум мобиле, когезия, композиторское творчество.

Borysenko Tetjana*, lecturer of chamber music Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere, researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Artistic-figurative connotations "Perpetuum mobile" in symphonic and chamber-instrumental music of the XX-th century (until the 60s).

Purpose of Article. Identify and generalize artistic-figurative connotations of "Perpetuum mobile" in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century. **Methodology.** The methodology of the study includes a comparative method, with the help of which the variegated musical works are analyzed. The connotations of P.M. are reviewed on the basis of cultural and historical comparative analysis. **Scientific novelty** of the research lies in the study of connotational varieties of P.M. with a generalization of characteristic features in the variegated music of the twentieth century (until the 60's). The certain problematics of P.M. is considered in the works of composers B. Bartok, Prokofiev, M. Ravel, Shostakovich, A. Schnittke for the first time. **Conclusions**. Based on the study of P.M. connotations in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century the cohesion (interrelation) of displays of this symbol in various composer schools is found. Cohesion is expressed in the use of joint texture and form-building means, metro-rhythmic as well as melodic formulas that create a continuous musical movement. Artistic-figurative connotations "Perpetuum mobile" in the symphonic and chamber-instrumental music of the twentieth century (until the 60s) are researched through the ostinatism, mechanisticity, repetition of rhythmic, and textural formulas, monotematism, which reflect the new sociocultural realities of the mythologeme "Man-Machine".

Key words: artistically-shaped connotations, connotational variety, perpetuum mobile, cohesion, composer creativity.

Актуальність дослідження. Музична ідея «Перпетуум мобіле» (Вічний рух, надалі П.М.) отримала різні значення в творчості композиторів ХХ ст. Тотожність цих елементів відтворює загальні для розвитку європейської культури тенденції. Тому актуальним є аналіз творів симфонічної та камерно- інструментальної музики з точи зору втілення в них рис П.М.

Мета дослідження – виявити та узагальнити художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Музичні твори під назвою «Перпетуум мобіле» (надалі П.М.) з'явилися у XIX ст. як романтичні мініатюри, а згодом виникли й інші його форми. Ці твори представлені в камерно-інструментальній музиці Ш. В. Алькана, Б. Бріттена, Б. Бартока, Ц. Кюї, Ф. Мендельсона, Ф. Пуленка, А. Пярта, М. Равеля, А. Онеггера, А. Шнітке, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Д. Шостаковича та ін.

Дослідження П.М. в роботах мистецтвознавців зустрічаються рідко. В. Цуккерман в роботі «Музичні жанри і основи музичних форм» розробив принцип класифікації жанрів, що опирається на зміст музики, в якому виділив П.М. як окремий жанр серед моторних в одному ряду з танцем, маршем, етюдом, токатою, perpetuum mobile, скерцо. І. Ямпольський у книзі «Ніколо Паганіні» пише про розповсюдження цього жанру у романтиків, його характерні риси. Б. Асаф'єв у монографії «Музична форма як процес» в п'ятому розділі описує «рівномірний та безперервний рух» і як зразок наводить головну партію увертюри Л. Бетховена «Прометей». Про інше образне забарвлення та втілення образів зла через П.М. у музиці ХХ ст. пише Л. Кириліна в статті «Ідея розвитку в музиці ХХ століття». І. Васірук в статті «Музичні образи в фугах сучасних композиторів» відмічає появу П.М. у фугах композиторів кінця ХХ ст., чого не було в XIX ст. і на початку ХХ ст. На теперішній час відсутні монографії, які б охарактеризували музичний феномен П.М.

В основі поняття «Перпетуум мобіле» лежить філософський символ індійського походження. Для музичного мистецтва взагалі та окремих музичних творів, «perpetuum mobile naturae» (природний вічний рух) та «perpetuum mobile artificae» (штучний вічний рух) є образним наповненням, яке змінюється в залежності від епохи. Його можна визначити при загальному аналізі форми твору за наявності швидкої фактури, повторюваних інтонацій та метроритмічних формул. Це підтверджується відповідним енциклопедичним визначенням: «інструментальні п`єси віртуозного характеру, мелодія яких розгортається в безперервному русі однаковими дрібними тривалостями» [1, 254]. Тобто до рис П.М., перш за все, відносяться метро-ритмічні особливості твору, які впливають на створення художнього образу.

Розглядаючи твори з точки зору втілення П.М., здійснюючи семантичний аналіз, в даному дослідженні ми користуємось поняттям «конотації». Визначення, яке дається в лінгвокультурології: «Конотації – це додаткові стійкі компоненти значення лексеми логічної і / або емоційної природи, які є результатами національного бачення світу і мають на меті експресивність як прагматично орієнтовану функцію мови. Вони виступають в якості семантич-

ного кореляти асоціацій, які є реакцією на денотативний або образно мотивований аспект значення» [11]. Тож розглянемо твори, в яких є конотації П.М.

Одними з перших прикладів П.М. можуть бути: «Бджілка» для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, «Політ джмеля» з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, де основною ознакою П.М. є швидкий рух шістнадцятими у мелодії, який не зупиняється протягом всього твору.

П'єса для скрипки і фортепіано «Перпетуум мобіле» Ц. Кюї є частиною № 12 з циклу «Калейдоскоп» ор.50. Вона також належить до романтичних мініатюр. Як і в попередніх творах, мелодія у скрипки уособлює вічний рух, викладена дубльованим спікатним штрихом, біг якого зупиняється тільки наприкінці твору.

Таким чином, *конотаційні різновиди* П.М. у романтиків визначаються нарисом пантеїстичного вічного руху (на що вказують часто і програмні назви), який представлений метро-ритмічною особливістю, а саме поступальним рівномірним рухом швидкими однаковими тривалостями та формою мініатюри. Аристотель писав: «…незнання руху неодмінно тягне за собою незнання природи» [1, 103]. Тож пантеїстичне відчуття вічного руху у романтиків збігається з поглядом на рух у натурфілософії.

Безперервність руху пов'язують із роботою певного механізму, що дозволяє покращити кінцевий результат виробничого процесу. Саме XX ст. принесло багато нових технологій і П.М. можна вважати символом епохи. Музична творчість не залишилася осторонь. У ній віддзеркалився «технологічний вибух» [2, 73], який повністю змінив класико-романтичні традиції з характерними засобами музичної виразності.

На зміну романтичній мелодії, гармонії, ритму, що прагнули відтворити внутрішній світ людини, прийшли *механістичність, остинатність, повторюваність*, які стали характерними втіленнями техніцизму у музиці XX ст. та ознаками П.М.

Художньо-образні конотаційні різновиди П.М. характерні для фортепіанного циклу Сергія Прокоф'єва «Сарказми» ор.17. У п'єсі циклу № 1 (Tempestozo) зла іронія втілюється через енергійний моторний «токатний» рух п'єси. Тритонові ходи, загрозлива хроматика гармонії, постійна невблаганна пульсація вісімками створюють безперервний рух протягом всієї п`єси. Третій та четвертий «Сарказми» також містять риси П.М. У третьому (Allegro precipitato) політональність (fis-moll в правій, b-moll в лівій руці) суміщається з остинатністю в ритмі. Форма А-В-А, де крайні частини динамічні та підпорядковані безперервному руху. Четвертий «Сарказм» має ремарку Smaniozo (шалено, несамовито). Музика його невгамовно стрімка, лише закінчується застиглими басами, наче втомившись. Експериментальна мова циклу відобразила творчі пошуки молодого композитора, його стремління втілити антигуманні образи. Лінія, розпочата ними, була потім продовжена в шостій фортепіанній сонаті, в образі тевтонських хрестоносців у кантаті «Олександр Невський» та в інших творах.

Інше художньо-образне прочитання (конотаційний різновид) П.М. прочитується в яскравій віртуозній мініатюрі для фортепіано соло угорського композитора Бели Бартока «Алегро-барбаро» (1911). Музична тканина мініатюри відрізняється цікавим поєднанням пентатонної мелодії та хроматичної гармонії, яка реалізується у тричастинній формі (А-В-А). Дика сила, що втілена в різких динамічних сплесках, синкопах та постійному остинатному пульсуючому русі вісімок-октав в середньому розділі трохи вгамовується в темпі, але механістичний «тікаючий» характер акомпанементу лишається, створюючи відчуття неспинного руху.

Конотаційні інтерпретації «Перпетуум мобіле» та втілення образів «техніки» у мистецтві ХХ ст. відображають нові реалії, темпи та насиченість руху у мегаполісах. Людська індивідуальність, внутрішні переживання людини, актуальні в епоху романтизму відходять на другий план, відкидаючи пантеїстичні конотації П.М. у музиці. Люди, як відображення оточуючого світу, стають схожими на механізми, буденно тиражуючи одні і ті ж дії та рухи у повсякденності. Саме тому Машина з її безперервним рухом стає головним символом Новітнього часу. Між людиною та Машиною закладаються певні зв'язки, іноді позитивні, основані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Виникає міфологема «Людина-Машина», а Перпетуум мобіле стає її своєрідною ознакою з конотаціями в різних видах мистецтва. Наприклад, у кіномистецтві у режисерів-братів Люм'єрів «Прибуття потягу на вокзал Ла-сьота», режисера А. Ганса «Колесо», режисера Ч. Чапліна «Новітні часи».

Саме в 20-ті роки ХХ ст. радянський вчений Б. Асаф'єв, досліджуючи питання побудови музичної форми, писав про те, як сучасні композитори формували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не тільки внутрішніх переживань, споглядань, спогадів» [1, 248]. Наче на підтвердження його слів Ф. Пуленк створив цикл фортепіанних п'єс «Прогулянки» (1921). Він складається з конотаційних різновидів П.М. як рухових образів, які втілюються в назвах п'єс та в музиці: «Пішки», «В автомобілі», «Верхи», «У човні», «На літаку», «В автобусі», «У колясці», «По залізниці», «На велосипеді», «У диліжансі».

Цікаво, що з'явившись як інструментальна мініатюра, П.М. інтегрується в *жанрові різновиди* – симфонічну та камерно-інструментальну музику. Яскравими прикладами втілення П.М. у симфонічній музиці на початку ХХ ст. стають твори французьких композиторів А. Онеггера «Пасіфік – 231», «Регбі», «Симфонічний рух №3»; Д. Мійо «Блакитний експрес», «Сільськогосподарські машини»; російського композитора О. Мосолова «Завод. Музика машин» та ін.. Згадані твори програмними назвами презентують техногенні втілення образу Вічного руху у ментальності людини ХХ ст.

Художньо-образним різновидом став приклад П.М в камерно-інструментальній музиці Мориса Равеля – фінал Сонати для скрипки та фортепіано №2 G-dur (1927) – як символ поступального рівномірного руху. Цей твір має сонатну форму з наскрізним інтонаційним розвитком, незважаючи на полістилістику, багатожанровість та різноманітні елементи структури музичного пись-

ма. Діатонічні лади тут сусідують з дисонансами, хроматикою, епізоди діатонічні змінюються політональними.

Перша частина пасторальна, прозора та своєрідна за тембровими характеристиками. У наспівну головну партію, овіяну ностальгічним серпанком, вкрапляються короткі мотиви у фортепіано. Починаючись з форшлагу, містять репетиції та квартовий скачок. Вони вносять легкий іронічний відтінок, бо вибиваються з загальної спокійної течії музики. Відомий український музикознавець, автор монографії про життя та творчість М. Равеля Валерія Жаркова називає цей мотив «квохтанням» [6, 355]. Саме він є основою теми П.М. фіналу сонати, форшлаг в темі укрупнюється і прибирається квартовий скачок. Головна партія проводиться фортепіано, потім скрипкою. Особливий колорит привносить постійна зміна тональних центрів з G-dur на Fis-dur. Побічна партія медитативного характеру звучить у скрипки з квінтовим супроводом у фортепіано. Розробка складається з діалогу представлених образів. У репризі присутні обидві основні теми частини. Цікаво, що головна партія проводиться у фортепіано, а побічна – у скрипки водночас. Таким чином переплітаються ностальгічні алюзії, що знайшли втілення в цій частині.

Вона змінюється Блюзом, що вперше потрапляє в камерну музику. Ця частина привносить новий джазовий, вільний колорит, хоча вона написана в сонатній формі. Гліссандо у скрипки, політональність (співвідношення G-dur у скрипки As-dur у фортепіано), нові тембри, що нагадують звучання саксофона. Натомість П.М. – фінал продовжує традиції XIX ст., які розпочав знаменитий концертний віртуозний твір «Мото перпетуо» Ніколо Паганіні. За вказівкою автора, фінал сонати має гратися якомога швидше. Він написаний в сонатній формі з епізодом замість розробки. Як вступ виступає секундово-репетиційний мотив («квохтання», що був присутній в першій частині), який розгортається від «заводу» до повного функціонування. Головна партія у скрипки відповідає визначенню П.М., викладена шістнадцятими, біг яких не зупиняється до самого кінця частини. Тема від репетиційного початку змінюється на секундові та збільшено-секундові дуолі з центром Fis, тоді як у рояля G-dur. Поступово діапазон теми збільшується. Побічна партія вже демонструє арпеджіо у партії скрипки та дисонуючі зменшені октави в акомпанементі (прийом вже був використаний композитором у зв'язуючій партії першої частини). Вони подібні до звуку тріснутого дзвону на станції. Пунктирний ритм перед розробкою та синкопи нагадують слухачеві про Блюз. У розробці калейдоскопічно демонструються всі показані теми. Яскрава реприза мчить до головної кульмінації в коді, звучить в розширеному (четвертями) та в квінтовому здвоєнні головна партія першої частини, яка з тонкої індивідуальної лірики переходить в сферу об'єднуючого загальнолюдського. Потім Дзвони – мажорні тризвуки з форшлагом у партії рояля знаменують прибуття до кінцевої станції.

Повторювані арпеджіо, швидкі пасажі (не широкого розташування, у межах півтори октави), ритмічна остинатність, прозора лаконічна фактура акомпанементу у рояля характеризують цей блискучий фінал, який є детерміністським, філософським центром твору. Конструктивність, раціоналістичність, лаконіч-

ність, що притаманні сонаті, знаходять своє застосування в наступному творі з ознаками П.М. – знаменитому «Болеро».

1928 року М. Равель створив балет для оркестру «Болеро» на замовлення відомої балерини Іди Рубінштейн. Це один з останніх творів композитора. Мати композитора була іспанкою, він визнавав Іспанію своєю другою Батьківщиною. Тому ця національна тема вабила композитора протягом всього життя. Достатньо лише перелічити твори: «Альборада дель граціозо» для фортепіано та в оркестровому варіанті, опера «Іспанська година», Вокаліз у формі Хабанери, твори для оркестру: «Малагенья», «Хабанера», «Іспанська рапсодія» та ін. Ритм болеро лежить в основі твору, але структура мелодії зовсім інша і не має нічого спільного з темами іспанського танцю, загальний темп удвічі повільніший, тож це робить твір не схожим на фольклорний прообраз. Тож ритм болеро і орієнтальність теми стають вихідними джерелами, із суперечливості яких вибудовується стилістично авторсько-равелевський твір.

Популярність, знаковість цього твору сприяла багатьом музикознавчим та мистецтвознавчим дослідженням. Враховуючи існуючий аналітичний досвід, зупинимось на тих аспектах цього твору, які безпосередньо стосуються теми даного дослідження.

Всупереч традиційному погляду на «Болеро» як на позитивно заряджений яскравий твір, що виражає гордий дух іспанського народу, іншу думку висловлює відомий французький письменник, літературний критик, філософ А. Сюарес: «"Болеро" – це звуковий образ зла, яке, можливо, мучило М. Равеля протягом всього його життя і в кінці стало таким страшним, таким жорстоким, після того, як опанувало його мозком, стало господарем його тіла». Таким чином, він вважає «Болеро» подобою «Танців смерті», що ставить його в один ряд з творами П.М. XX ст., які демонструють образи зла за допомогою автоматичного безперервного руху. Сам композитор ніколи не писав і не говорив про оптимізм Болеро, а тільки завжди наполягав на трьох обов`язкових принципах остинатності побудови твору: 1 – мелодійне ostinato, 2 – остинатний ритм супроводу, 3 – незмінний темп. Відома суперечка композитора з диригентом А. Тосканіні, який не дотримувався авторських вказівок і вважав свій пришвидшений темп більш доцільним, за що дістав жорстку критику М. Равеля. Назва «Балет для оркестру» відносить цей твір до театральних синтетичних жанрів, в яких образ створює не тільки музика, а й танцювальна пластика, і декорації. За словами Р. Шалю, який передавав думку самого композитора, «... дія "Болеро" повинна була розгортатися під відкритим небом, а не в чотирьох стінах ... на декорацію треба було включити, на його думку, корпус заводу, з тим, щоб робітники і робітниці, що виходять з цехів, поступово залучалися до загального танцю» [5, 173], що підтверджує втілення міфологеми «Людина-машина». Люди, виходячи з заводу, де вони тиражують автоматичні виробничі рухи, опиняються в автоматичному ж танку повсякденного життя. Як в знаменитому епізоді фільму Ч. Чапліна «Новітні часи», коли Бродяга, вже вийшовши з фабрики, продовжує мимоволі повторювати «конвеєрні» рухи.

Лапідарність гармонії, прозорість мелодії, ясність фактури, оркестровка підпорядкована послідовному принципу розростання – такі основні риси цього твору, які не заважають, та при всій обмеженості, сприяють втіленню блискучого грандіозного задуму композитора. Постійне динамічне зростання слугує цільності варіаційної форми. Воно піднімається сходинами до свого кульмінаційного піку. Кожен новий пласт звучання композитор вводить субіто за рахунок збільшення складу граючих інструментів, щільності оркестровки. Це надає музиці певних рис, схожих до наближення камери в кінематографі. Подібний прийом можна спостерігати в симфонічному русі А. Онеггера «Пасіфік – 231». Остинатність руху, що динамізується, врешті-решт приходить до своєї кульмінації, де відбувається єдина в творі модуляція, після чого основний ритмічний «риф» залишається сам-на-сам, бо мелодія зникає, залишаючи по собі лише хроматичні «схлипування» у саксофонів і тромбонів, а пізніше звучить різкий дисонанс пасажів (мідні та дерев'яні духові, перші та другі скрипки). Зникнення мелодії може трактуватися як тиск соціуму на індивідуума, аж до фізичного знищення останнього – домінування машини над людиною, протиріччя між створеним людиною та незворотністю процесу її знищення. Прозора лаконічна відкрита побудова твору як нескінченний рух П.М.

Говорячи про симфонічну музику, неможливо оминути творчість Дмитра Шостаковича, який втілив в своїх творах суперечливість часу та масштаб катастроф людства. Тема вселенського зла, смерті розглядається ним через призму співвідношень особистого та загального. Відомий російський музикознавець М. Арановський відзначає, що «тема кінця людського життя проходить через усю творчість Д. Шостаковича, будучи лейтмотивом найбільш значних його творів» [3,17] Через необхідність подолання офіційної цензури, композитором була створена своєрідна система кодування. «Теми–перевертні» (термін М. Друскіна) можна зустріти у багатьох симфонічних творах композитора. Наприклад, головна партія першої частини 5-ї симфонії починається як тема-роздум, а в розробці перетворюється на зловісний бездушний марш. Вчена М. Сабініна коментує «жорстокий образ розробки цілком виростає з меланхолійних роздумів головної партії, і, отже, зле, вороже дано як виворіт людяного» [4, 117]. Тут спостерігається один з основних принципів організації драми у Д. Шостаковича – поляризацію конфлікту.

Аналогічний художній прийом зустрічається і в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича. М. Арановський відзначає «явні інтонаційні подібності між головною, «героїчною» темою першої частини Сьомої симфонії і зловісної «темою навали» [3,19]. Цей епізод замість розробки з 1-ї частини 7-ї симфонії може бути розглянутий як втілення П.М. Ритмічна остинатність, повторюваність теми (11 разів), наступальний рух, що поступово розгортає загрозливу потужність. Тема примітивна і шлягерна, відзначають її механістичність та бездушність. Стало хрестоматійним сприйняття її як фашистської навали, а її популярність дещо спотворила загальний філософський задум твору. Сам композитор завжди наполягав на тому, що головне в симфонії – реквієм, втілення скорботи за масовими знищеннями людей.

Ще до початку Великої Вітчизняної війни Д. Шостакович написав варіації, які були побудовані за принципами остинатності «Болеро» М. Равеля. Саме ці варіації і стали основою епізоду навали. На сьогоднішній час не зрозуміло, чи це було геніальне передчуття композитором майбутніх військових подій, чи його задум торкався зовсім інших соціальних потрясінь. У всякому разі в епізоді замість розробки у першій частині відбувається втілення П.М. у формі військового маршу. У ньому автор загострює звучання введенням експресивних деталей при нових проведеннях теми. У той час, як М. Равель в «Болеро» використав вихідний матеріал, лише збільшуючи масштабність його звучання за рахунок вступу нових інструментів, поступове збільшення їхньої кількості.

Таким чином, конотаційні різновиди П.М. у камерній та симфонічній музиці демонструються на прикладах «Болеро» М. Равеля та епізоду навали в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича. Твори цих композиторів стилістично різні, але відтворюють загальне відчуття мілітаризованої епохи. У цих прикладах виявляється когезія та спадкоємність втілення П.М. через використання схожих музичних засобів (остинатність, монотематизм та форма оркестрових варіацій).

Ще одним конотаційним різновидом П.М. в симфонічній музиці ХХ ст. є Концерт для оркестру (1943) Б. Бартока. Головна партія фіналу цього твору є прикладом П. М. з його характерними рисами. Цей масштабний твір складається з п’яти частин. Він міг би носити назву симфонії. «Концерт» підносить роль особистості кожного музиканта, які є співвиконавцями твору. Адже твір рясніє технічно складними партіями соло та в ансамблях для всіх інструментів. Композитор писав, що назва «Концерт» пов’язана з «прагненням писати партії перших пультів в концертному, сольному стилі. Це розуміння "віртуозного" позначається, наприклад, в "фугато" розробки першої частини (мідні), в пасажах типу "перпетуум мобіле" в головній темі фіналу (струнні) і особливо у другій частині, де інструменти виступають попарно з блискучими пасажами ...» [8, 241-242].

Б. Барток дав коротке визначення Концерту: «Загальний характер твору являє собою – не рахуючи "розважальної" II частини – поступовий перехід від суворості I частини і похмурої пісні смерті III – до ствердження життя в останній» [8, 241-242].

При написанні твору «Концерт для оркестру» композитор спирався на традиційну форму, близьку до необарочних. Перша та п’ята частини Концерту – сонатне алегро. Друга частина «Гра пар» – танцювальні світські дуети. Третя частина – «Елегія» є драматичним центром всього твору, це плач по жертвах війни, втілення мікрокосму людини, яка переживає трагедію всього людства. У четвертій наспівна лірична тема має перемінний розмір, який змінюється темою, інтонаційно близькою до відомої арії «Da geh ich zu Maxim» з оперети Ф. Легара. Легковажна німецька пісенька у формі польки вторгається в середину «Перерваного інтермецо» з «Концерту для оркестру». Вона дуже схожа з другою половиною теми навали Д. Шостаковича, також написана в тональності Es-dur. Загальним було джерело та характер вульгарної німецько-австрійської польки, яка в ті військові часи стала уособленням нахабства, зла та тупості. Фо-

рма частини АВА-переривається глісандо тромбонів та дерев`яних духових, потім звучить тремоло 12 різноналаштованих литавр протягом 20 секунд, за ним йде повернення тем ВА. Фінал, головна партія якого являє собою П.М., починається коротким закличним квартовим мотивом мідних духових і далі рухається вперед швидкими пасажами струнної групи. Музика дуже віртуозна, побудована на змаганні груп і оркестрового тутті. Лірична побічна партія змінюється танцювальним епізодом, після якого відбувається перехід до прозорого характерного, синкопованого майстерно написаного фугато. Потім повертається П.М. Тріумфуючий, піднесений настрій фіналу, танцювальність якого поєднується з П.М.

Отже, нова конотація П.М. у вигляді стрімкого, величного, оптимістичного фіналу завершує масштабний твір Б. Бартока. Когезію в застосуванні спільних метро-ритмічних формул, динамічного оркестрового зростання можна простежити між епізодом навали Сьомої «Ленінградської» симфонії Д. Шостаковича (використання теми Ф. Легара) та з «Пасіфік-231» А. Онеггера.

В англійській музиці ХХ ст. також можна спостерігати конотаційні різновиди П.М. в камерній музиці. Наприклад, фінали та Сюїти для скрипки та фортепіано ор.6 (1035), Сонати для віолончелі та фортепіано (1961) ор.65 Б. Бріттена мають назву «Перпетуум мобіле» та набувають рис техногенної остинатності. За задумом автора, вони завершують цикл, демонструючи позитивізм.

На нашу думку, в «Сонаті для скрипки та фортепіано № 1» (1963) А. Шнітке П.М. продовжує образний стрій та тематику Сьомої «Ленінградської» симфонії Д. Шостаковича. Соната №1 написана у період активних творчих пошуків А. Шнітке з поєднанням додекафонії та вільних елементів. Розташування 4-х частин твору чергуванням повільних та швидких частин нагадує барокові сонати. У сонаті використані чотири серії. Музика будується за принципом фонічних контрастів. Наприклад, складні дисонанси 2-ї частини протиставлені До-мажору Пасакалії (3 ч.).

Перша частина досить коротка, але насичена філософськими роздумами. Вона написана в формі пролога, що характерно для музики А. Шнітке. Друга частина Allegretto слідує за першою без перерви (attaca). Частину № 2 можна трактувати як П.М., ґрунтуючись на характері та засобах виразності музики. В побудові її форми можна відмітити монотематичність, рондоподібність (форма складається А–В–С–В1–А1–С1). Остинатна пульсація поділена порівну між двома інструментами. Септими у скрипки чергуються з акордами у фортепіано. Короткі колоподібні відривчасті мотиви у скрипки одразу викликають асоціацію з тим, як заводиться важка військова техніка. Як вона, поступово розігріваючись, починає свій поступальний та загрозливий рух. Дістався піку розвитку, перша тема раптово зникає, залишаючи пульсуючий акомпанемент. На його фоні виникає друга синкопована тема, що інтонаційно пов'язана з першою та має іронічно-гротесковий характер. Це втілена в музиці якість слов'янського менталітету «на дастьбіг», якій і танки не страшні. В епізоді С виникає кантиленна тема, що має фольклорне підґрунтя. Вона протиставляється наступаючій агресивній партії рояля, яка досягає руйнівної кульмінації (соло).

Після цього у партії рояля виникає хорал, який сприймається як узагальнюючий погляд на спустошення після руйнації.

Наступна частина «Пасакалія» є ліричним центром всього сонатного циклу, осмисленням того, що відбулося раніше (у другій частині). Фінал являє собою просту двочастинну форму. Головна тема фіналу має джазово-шлягерний характер. Композитор, вже написавши «Історію доктора Фаустуса», де звучить танго – тема Мефістофеля, казав: «Шлягер – хороша маска для всілякої чортівні, засіб влізти в душу. Тому я не бачу іншого способу вираження зла в музиці, ніж шлягерність» [4, 63]. І далі там же: «Це – зло, яке надсилається як мана, як випробування». У фіналі ми також бачимо механістичний рух, але це скоріше характерний танок, демонстрація того, що ось воно перед нами – зло, абсолютне, нахабне та глумливе. Кода сонати філософськи об'єднує весь твір, утворюючи тематичну арку з прологом.

Наукова новизна полягає в дослідженні конотаційних різновидів П.М. із узагальненням характерних особливостей у різностильових музичних творах XX ст. (до 60-х рр.) Проблема П.М. в творчості композиторів Б. Бартока, С. Прокоф'єва, М. Равеля, Д. Шостаковича, А. Шнітке розглядається вперше.

Висновки. На основі дослідження конотацій П.М. в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. виявлена когезія (зв'язок) проявів цього символу в різних композиторських школах. Когезія виявляється у застосуванні спільних фактурних і формотворчих засобів, метро-ритмічних і мелодійних формул, які створюють безперервний музичний рух П.М. Художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці XX ст. (до 60-х років) здійснюються через остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних і фактурних формул, монотематичність, які віддзеркалюють нові соціокультурні реалії міфологеми «Людина-машина».

Пантеїстичні романтичні конотації П.М. у формі мініатюри набули нових значень на початку XX ст. Перехід до «техніцизму» ознаменувався укрупненням форми (до варіаційної та сонатної) в камерному та симфонічному жанрах. З точки зору втілення образної сфери П.М., то у музичних творах першої половини XX ст. відмічена тенденція переходу «техніцизму» у мілітаристський напрямок.

Образно-конотаційні різновиди простежені в камерно-інструментальній та симфонічній музиці XX ст. (до 60-х р.) у творах А. Онеггера, Д. Мійо, Б. Бріттена, в сонаті № 2 для скрипки та фортепіано М. Равеля, «Концерті для оркестру» Б. Бартока. Окремо представлений образ зла як конотаційний різновид П.М. в музиці М. Равеля «Болеро», Б. Бартока «Алегро-барбаро», С. Прокоф'єва «Сарказми». Образ П.М. як воєнізованої Машини відображається в Сьомій «Ленінградській» симфонії Д. Шостаковича, у А. Шнітке в Сонаті № 1 для скрипки та фортепіано.

Вивчення конотаційних різновидів «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці першої половини XX ст. не вичерпує всіх аспектів втілення цього образу. Цікавим, на нашу думку, є розгляд цієї проблематики у музиці другої половини XX ст.

Література

1. Арановський М. Вызов времени и ответ художника. – Режим доступу: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038
2. Moreau Serge. Béla Bartók. Richard – Masse Editeurs, Paris, 1955.
3. Аристотель // Физика. Сочинения: в 4 т, Т 3 / Аристотель. – М.: Мысль, 1981. – 603 с.
4. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 376 с.
5. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля / В. Жаркова. – К.: Автограф, 2009. – 528 с.
6. Жерар М., Шалю Р. Равель в зеркале своих писем / М. Жерар, Р. Шалю. – Л.: Музыка, 1998. – 211 с.
7. Музыкальная энциклопедия т. 4 / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 974 с.
8. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К.: Музична Україна, 1987. – 179 с.
9. Сабинина М. Шостакович–симфонист / М. Сабинина. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
10. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1990. – 377 с.
11. Фрост С. Г. Лингвокультурологический аспект исследования коннотаций: автореф. дис. канд. филологических наук: 10.02.19 теория языка / Челябинский государственный университет, Челябинск, 2006. С. Г. Фрост. – Режим доступу : www.dissercat.com

References

1. Aranovsky M. (1997). The challenge of time and the response of the artist. Retrived from http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038 [in Russian].
2. Moreau Serge.(1955). Béla Bartók. Richard – Masse Editeurs, Paris [in French].
3. Aristotle (1981). Physics. Works: in 4 t, T 3 Moscow: Myslj [in Russian].
4. Asafiev B.(1977). The book about Stravinsky Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Zharkova V.(2009). Walks in the musical world of Maurice Ravel Kiev: Avtograf [in Russian].
6. Gerard M., Shalu R. (1998) Ravel in the mirror of his letters Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. The musical encyclopedia t. 4 / Ch. Ed. G.V. Keldysh(1978) Moscow: Sovetskaya enciclopedia [in Russian].
8. Pyaskovsky I. (1987). The Logic of Musical Thinking Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
9. Sabinina M. (1976). Shostakovich-symphonist Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Kholopova V., Chigareva E. (1976). Alfred Schnittke Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. Frost S. (2006). Linguoculturological aspect of the study of connotations. Extendet abstract of candidate`s thesis. Chelyabinsk Retrived from www.dissercat.com [in Russian].

УДК 75.021.32–35.676.332.2

Велігура Наталія Миколаївна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
n.veligura@nakkkim.edu.ua

НОВАЦІЇ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: ІСТОРИЧНИЙ ЗРІЗ

Мета дослідження – простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства у формуванні творчих принципів, різних технік та рис творчих особистостей художників (розкутий, новатор, креативний). **Методологія** дослідження сформована з урахуванням поставленої мети, що дає змогу використовувати методи: культурно-історичний, аналіз і синтез, описовий, екстраполяції. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні на основі історичних відомостей важливості творчої індивідуальності та самобутніх художніх засобів її вираження. **Висновки.** Шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які зроблять картину самобутньою, авторською. Картиною, в якій дія творчого образу не зупиняється з плином часу, а містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача, надаючи, на перший погляд, непомітний відбиток відтінків особистості майстра: або його фантазійність, або сміливість, або ніжність, можливо, нахабність, можливо, цнотливість. Але будь-який з цих «відтінків» є проявом авторської розкутості, новаторства та креативності, бо будь-який справжній художник проявляє самого себе через твір.

Ключові слова: акварельний живопис, творчість, розкутий, новатор, креативний.

Велигура Наталия Николаевна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Новации в акварельной живописи: исторический срез

Цель исследования: проследить особенности акварельной живописи сквозь призму исторического новаторства в формировании различных техник, характерных черт, творческих личностей художников (раскованный, новатор, креативный). **Методология** исследования сформирована с учетом поставленной цели, что позволяет использовать методы: культурно-исторический, анализ и синтез, описательный, экстраполяции. **Научная новизна** заключается в обосновании на основе исторических сведений важности творческой индивидуальности и самобытных художественных средств ее выражения. **Выводы.** Путь новаторства в акварели сквозь всю историю художественного творчества художников всегда был ориентирован на поиск средств обогащения собственного творческого арсенала новыми техниками, которые сделают картину самобытной, авторской. Картиной, в которой действие творческого образа не останавливается с течением времени, а содержит в себе постоянное эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя, предоставляя на первый взгляд незаметный отпечаток оттенков личности мастера: или его фантазёрство, или смелость, или нежность, возможно наглость, возможно, целомудрие. Но любой из этих «оттенков» является проявлением авторской раскованности, новаторства и креативности, потому что любой настоящий художник проявляет самого себя через произведение.

Ключевые слова: акварельная живопись, творчество, раскованный, новатор, креативный.

© Велігура Н.М., 2017

Veligura Nataliia, *graduate student, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Novation in the watercolor: the historical sight

Purpose of Article. The aim of the research is a trace of the peculiarities of watercolor painting through the prism of historical innovation in the formation of various techniques, features of creative personalities of artists (solos, innovators, creative). **Methodology.** A scientific approach of the study is based on the goal, which allows the use of cultural-historical, analysis and synthesis, descriptive, extrapolation methods. The **scientific novelty** is centered on the application of the modern view on the importance of the creative personality (and the original artistic means of its expression), based on historical information. **Conclusions**. Thus, the path of innovation in watercolor through the history of artistic creativity of artists has always been focused on the search, means of enriching the creative arsenal with new techniques that will make the picture unique. A picture in which the action of the creative image does not stop with the passage of time, and contains a constant emotional and aesthetic influence on the viewer, giving, at first glance, unnoticeable imprint of the shades of the master's personality: either his fantasy, or courage, tenderness, maybe arrogance, perhaps, chastity. Each of the "shades" is a manifestation of author's looseness, innovation, and creativity because real artist manifests the own personality through the work.

Key words: watercolor painting, creativity, solitude, innovator, creative.

Актуальність теми дослідження. У процесі професійного зростання, проходячи віхи фахового становлення, кожен художник повинен визначитись із «своєю» манерою живописного письма, і це обов'язково має бути та техніка, за допомогою якої митець може найбільш гармонійно розкрити свій творчий потенціал. Виникає запитання: що обрати, яким шляхом піти? Актуальність цього запиту у випадку кожного конкретного творчого шляху гармонійно узгоджується з актуальністю цього дослідження: як, використовуючи приклади мистецьких здобутків художників минулого, показати сучасному акварелісту важливість необхідності віднайти свою власну манеру та стиль? Висвітлення історичного новаторства в акварельному живописі вважаю актуальним, адже кожна класична техніка для свого часу була новаційною, а тепер є точкою відліку для нових творчих пошуків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті обраної теми слід відзначити праці авторів І. Березіна [1], К Давиденко [2], Н. Золотухіна [4], В. Шевчук [14], які торкалися у своїх дослідженнях таких питань: аналіз творчої спадщини художника Н. Орди як унікальне іконографічне джерело, що має велику творчу науково-практичну цінність; творчий новаторський шлях художника М. Волошина; художньо-стильові авторські модуси в образі кримської природи у творчості художників XIX–XX ст. Утім, поза увагою науковців залишилися «розкутість» акварелістів Китаю, новаторство та креативність європейських й українських художників; не розглядався авторський творчий пошук в акварелі крізь призму історичного новаторства в формуванні різних технік, а також рис творчих особистостей художників – тому саме цей напрям обраний до висвітлення у статті.

Мета дослідження – простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства в формуванні творчих принципів, різних технік та рис творчих особистостей художників (розкутий, новатор, креативний).

Основний виклад матеріалу. У статті розглядається новаторство художників в контексті авторської творчості в акварелі. Поняття творчості в словнику подається наступним чином: 1. Діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей; 2. Діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку; 3. Здатність творити (у 1 знач.), бути творцем (у 1 знач.). Художня творчість – глибоко свідомий, осмислений процес [13]. Також поняття новаторство, завдяки словникам розкривається, як: ««Усе нове, прогресивне, що запроваджується в якій-небудь галузі людської діяльності» [10]. «Діяльність новатора. – сміливий вихід за рамки існую чого, творча відвага, креативність. Новатор – Той, хто вносить і здійснює нові, прогресивні ідеї, принципи в будь-якій галузі діяльності»» [10].

Далі в статті зустрінеться поняття «Розкутий», що пояснюється, як – вільний, нічим не обмежений [11].

Важливість творчої самобутності та неординарності художника виділяли стародавні дослідники не лише в Європі, але й на Сході. Так, історіограф і знавець живопису IX ст. Чжу Цзінсюань у своїй книзі залишив записи про творчість 126 художників династії Тан. Він був членом імператорської Академії Хашь, куди зарахували найбільш визначних вчених. У книзі дано визначення сутності живопису, китайських традицій художньої творчості, естетичних і моральних ідеалів мистецтва того часу. Наводяться цікаві дані про суспільне становище художників в Китаї періоду Тан. Він виділяє три основні категорії художників: «божественні» (жень), «витончені» (мяо), «умілі» (нен); всередині кожної категорії поділяються ще три рівня – вищій, середній і низький. Крім того, Чжу Цзінсюань вперше вводить категорію «розкутих», якій судилося зайняти вищий щабель в китайській ієрархії художніх цінностей. Настільки високе положення пояснюється тим, що ми в даному випадку маємо справу з типізацією самого моменту творчої свободи, що становить внутрішній імпульс руху символічної форми. Ця категорія виокремлювалась творчою індивідуальністю художника й абстрактного змісту не мала, хоча, зрозуміло, була осмисленою лише у співвіднесеності з зазначеними вище «регулярними» категоріями. Про творчість одного з «розкутих» художників на прізвисько Ван-Туш, який працював водяною технікою, Чжу Цзінсюань розповідає: «Він розмазував туш ногою і тер її руками, розмашисто водив пензлем або скріб ним по картині, то домагаючись блідих відтінків, то згущаючи тони. Потім він, слідуючи отриманим контурам, виписував гори і каміння, хмари і потоки. Його рука відгукувалася уяві так чутливо, немов він злився воєдино з творчою силою світобудови. Охоплений божественним натхненням, він, відтворюючи на своїх картинах хмари і тумани і розводячи плями туші, змальовував вітер і дощ. Якщо вдивитися в його картини, не виявиш ні найменших слідів “бруду” від туші». Інші «розкуті» художники на замовлення поетів ілюстрували на свитках їхні вірші, зображуючи людей, човни, птахів і звірів, тумани і хвилі, – все, що мало відношення до віршів [8, 54].

Китайський живопис є невід’ємним від спостереження природи – квітів, птахів, комах а також людини, її побуту. Так, наприклад, стиль «Хсі-і» («Хсі» –

писати, «і» – значення) справив великий вплив на різні китайські школи живопису і, зокрема, на таку відому, як шанхайська, роками розквіту якої були 1870–1957. Ця школа розвивалася і виступала за свободу людської особистості, за право зображати світ прекрасного по-новому. Вона приділяла велику увагу декоративності кольорового перебільшення, підкресленій елегантності, зберігаючи при цьому основні особливості стилю «Хсі-і». Цей стиль вплинув на молодих художників, що відкидали схематизм, академічне наслідування старої традиційної художньої школі. Цікаво й те, що молоді художники стилю «хуа-хуа» так званого національного стилю, менше поступалися закордонним впливам, хоча експресіоністичний і сюрреалістичний живопис олією виник в двадцятих роках, головним чином в Шанхаї, а європейський імпресіонізм і академізм знайшов відкритими двері насамперед у Пекіні [8, 62].

Нові творчі принципи та авторські новації в техніках притаманні багатьом видатним художникам в історії образотворчого мистецтва. Розглянемо деякі з них.

«Перша картина складалася з однієї-єдиної лінії, яка оточувала тінь людини, відкинуту сонцем на стіну» [3, 6]: якщо розмірковувати над словами Леонардо Да Вінчі (1452–1519), то першим художником було і залишається сонце. Від сходу до самого заходу воно за допомогою тіней пише свої живописні картини, а поверхня землі є і сьогодні найбільшою за розмірами картиною в світі. Після заходу сонця до світанку до справи береться місяць, віддзеркалюючи його світло, малює задуми творця (подібно до пензля в руках художника), які перетворюються на місячні доріжки на поверхні води. А сам схід і захід сонця, коли ще (або вже) немає тіней – це неперевершеної краси живописні твори на небі, де гармонія, ритм, композиція, чистота і поліфонія кольору – скороплинні шедеври стихії «Сфумато» – зникають, як дим, щоб знову відродитися, але ніколи не повторюватися. А якщо зазирнути в глибини всесвіту та побачити усю гармонію та довершеність творіння, то можна зрозуміти, що і саме сонце є лише пензлем в руці Великого Творця.

Виступаючи проти посередності наслідування, Леонардо зазначав: «Я говорю живописцям, що ніколи ніхто не повинен наслідувати манери іншого, тому що він називатиметься внуком, а не сином природи відносно мистецтва. Адже, якщо природні речі існують в настільки великому достатку, то швидше хочеться і слід вдатися до неї, чим до майстрів, які навчилися в неї». [3, 6].

Бажаючи бачити в своїх учнях самобутніх майстрів з яскравою творчою індивідуальністю, він застерігав: «Коли у живописців немає іншого натхненника, окрім живопису, вже зробленого, то картина у живописця буде мало досконала; якщо ж він навчатиметься на предметах природи, то він виробить хороший плід, а не поганий, як це ми бачимо на живописцях після римлян (які весь час наслідували один іншого і із століття в століття штовхали своє мистецтво до занепаду). <...> тому найбільша дурість засуджувати тих, хто навчаються у природи і нехтувати авторами, учнями цієї природи!» [3, 6].

Також він поставив свого часу питання: яким має бути живописець? І дав відповідь: «Це милостива природа поклопоталася так, що ти у всьому світі

знайдеш, чому наслідувати. <...> Розум живописця має бути подібний до люстерка, яке завжди перетворюється на колір того предмету, який воно має як об'єкт, і наповнюється стількома образами, скільки існує предметів, що йому протиставили». [3, 6]. Отже, за висновками Леонардо, стати хорошим живописцем – це сформуватися як універсальний майстер в наслідуванні своїм мистецтвом всім якостям форм, вироблених природою через бачення і змалювання їх спочатку у власній душі. Таким чином, у спадщині Леонардо Да Вінчі як митця і вчителя постає переконання, що важливою новаторською традицією становлення справжнього майстра має бути дотримання принципів наслідування природі-художнику, а не «традиційним художникам».

Тепер поглянемо на різноманіття технік в творчості Рембрандта, в якій знаходимо спадок голландського мистецтва XVII ст. не лише в олійному живописі, а й в акварелі. Як всі великі майстри, художник володів широким арсеналом новаторських художніх засобів. У ранні роки він виконував малюнки срібним олівцем, застосовуючи тушування. Пізніше став брати для створення живописних ефектів італійський олівець і сангіну, використовуючи гусяче перо і просто паличку, котру вмочував у фарбу. Інколи він комбінував: на одному і тому ж аркуші вводив акварельну техніку і тонування, користувався білилами. Але улюбленою технікою для Рембрандта впродовж всього життя залишалося перо. Воно в його руках було особливо пластичне і гнучке. Рембрандт сполучав і два кольори – коричневий бістр і туш, як і багато його художників-співвітчизників того часу. Він використовував їхні теплі і холодні властивості, добиваючись колористичного живописного враження. Рембрандт постійно експериментував, вивчаючи можливості водяної техніки. Додавав у фарбу білила, накладав її на вологу поверхню аркуша, розмивав штрихи, інколи застосовував палець. У його руках будь-який засіб ставав придатним для втілення творчого задуму. Картина «Спляча дівчина» виконана пером, а здається – ніби вільним, сміливим рухом пензля: створюється враження, що малюнок зроблений в лічені хвилини. Підфарбований голубуватим відмиванням фон контрастує з фігурою і створює простір, світло та повітря. Це твір, що нагадує майбутні роботи французьких імпресіоністів, характеризує одну із сторін багатогранного мистецтва Рембрандта, що випереджав час [8, 16–18].

Новаторськими в англійському акварельному живописі першої половини XIX ст. стали твори Джозефа Меллорда Уїльяма Тернера (1775–1851). В акварельному живописі він багато експериментував, застосовуючи різні варіанти багатошарового листа. У процесі виконання акварелі для зняття фарб застосовував промокальний папір, зчищав фарбу хлібним м'якушем, щоб покласти новий тон. Для передачі відблисків вискоблював або білив крейдяним олівцем [8, 27–29].

У період розквіту англійського акварельного живопису жоден інший художник не створив нічого, хоча б віддалено наближеного за майстерністю до робіт Тернера. Його майстерна техніка, витончена, деталізована дрібними мазками, була непорівнянна з манерою інших художників. Акварелі Тернера відрізнялися докладним опрацюванням деталей і, разом з тим, були написані широко, сміливо, вільно. Поєднання начебто протилежних прийомів було уні-

кальною властивістю Тернера. Процес його манери письма був дуже своєрідний: збереглося свідчення людини, присутньої при створенні акварелі «Сцена на морі»: спочатку Тернер рясно змочив папір рідкою фарбою, а потім почав несамовито терти, скребти, дряпати, перетворивши малюнок в справжній хаос; однак поступово почало з'являтися зображення корабля з усіма його дрібними деталями, і за кілька годин акварель була повністю завершена [8, 31].

Якщо сучасники Тернера бачили у ньому «розкутого» (за китайською класифікацією) майстра, то в XX–XXI ст. ми би сказали, що Тернер – креативний художник (від англійського *creative* – здатний до вироблення нових, оригінальних ідей та їх втілення, спрямований на творчість) [6].

Завдяки поєднанню високої майстерності, ентузіазму і репутації таких відомих майстрів, як Тернер, Блейк і Констебль, Англія відкрила нові можливості акварелі, готуючи її сучасний розквіт. З Англії акварель потрапляє через Францію на континент і проникає до Америки. Вона добре поєднується з романтичним духом, культом природи і інтересом до Сходу. У неї є свої літописці і поети, свої реалісти, новатори і фантазери. Майже жодному художникові XIX ст., як знаменитому, так і невідомому, не удалося уникнути її чарівності, магії постійного пошуку відкриття нових методів роботи, а такі генії, як Жеріко і Домьє, активно використовували її можливості відповідно до свого темпераменту.

Імпресіонізм (передвісники якого Буден і Йонгкінд були чудовими акварелістами) переніс в олійний живопис прозорість акварелі і її чарівну легкість. Через акварель Сезанн прийшов до свого кінцевого ліризму. Саме одкровення його чудових акварелей стало вирішальним для всього революційного перебігу початку XX ст. – фовізму і експресіонізму, кубізму, футуризму і абстракціонізму [7, 8–9]. Так, протягом століть методами проб і помилок, пошуків і експериментів в творчості вже класичні техніки акварелі доповнювалися новаторськими.

Акварель не втратила своє місце і в мистецтві українських художників, що знаходять її вишуканим, чарівним та нескінченно тонким засобом вираження власної творчої індивідуальності. Акварельний живопис в силу своєї технічної специфіки, примхливості, імпровізаційності дає великі можливості автору індивідуально висловитися. У XX–XXI ст. значний внесок у розвиток акварельного малярства в Україні зробили такі митці, як художник-архітектор Генріх Топуз (1916–1999), Олексій Попов (1916–1988), Василь Наконечний (1925–2016), Георгій Крижевський (1918–1992), представники художньої династії Вербицьких – Георгій (1920–2011) і Сергій (1956–2013), Юрій Злочевський (1922–1988).

На цей період випадає становлення видатного одеського аквареліста, вихованця Михайла Жука, заслуженого художника України Василя Понікарова (1929–2014) – автора великоформатних, декоративних у своїй основі, темпераментних і феєричних натюрмортів та пейзажів [9, 8]. Однак, незважаючи на московський вишкіл, його мистецтво виражає те стрижневе, головне, що відрізняє «одеську школу» пейзажного живопису: колоризм, ліризм, артистизм. Прекрасний у своїй натхненності і святковості, світ постає перед нами в роботах одного з найяскравіших і національно-самобутніх художників України. Василь Понікаров художник-віртуоз, що знав і володів всіма секретами акварелі, працював

легко і радісно. З 1980 р., подорожуючи на теплоході «Федір Шаляпін» на посаді художника, Понікаров побачив півсвіту і зобразив яскраві образні картини країн, міст, зумівши уникнути в них банальної «чепурні». Допитливість мандрівника поєднувалася у нього з пильним поглядом художника. Джерелом натхнення часто служило море. Розповідаючи про водне середовище водними фарбами, художник призводить змістовний сенс своїх творів до повної згоди з пластичним вираженням. А скільки компліментів отримував Понікаров від своїх співвітчизників та іноземних пасажирів теплохода, скільки раз чув крики «Браво!» за авторську неперевершену майстерність виконання. «Квіти – великий вчитель художників, для того, щоб осягнути і розібрати будову троянди, треба покласти не менш праці, ніж при вивченні людського обличчя», – вважав П. Кончаловський. Творчість Понікарова зайвий раз підтверджує справедливість цього судження. Над квітковими композиціями він працює постійно, поєднуючи легкість і ніжність з густою насиченістю кольору, узагальнення з крайньої деталізацією. Його техніка виконання широка, розмашиста, «монументальна», хоча об’єкт, строго кажучи, дуже камерний. Художник-новатор, порушуючи сталі канони композиції, максимально наближає квіти до глядача, підсовуючи їх щільно до рами картини, часом збільшуючи їхні реальні розміри, так що вони вибухають феєрверком, прагнучи за межі живописного простору. Акварелі квітів, об’єднані в серії, принесли художнику великий успіх. «Королем квітів і імператором соняшників» назвала його мистецтвознавець з Олександрії М. Шеріф [12]. У 1999 р. Василь Андрійович отримав Гран-Прі в Парижі, на виставці приватних колекцій акварелі. Роботи майстра зберігаються в художніх музеях Одеси, Харкова, Очаківському музеї мариністичного живопису, Ізмаїльському історичному музеї, Прилуцькому краєзнавчому музеї, Міжнародному музеї акварелі (м. Фабріано, Італія) та приватних зібраннях.

Наукова новизна полягає у застосуванні сучасного погляду на важливість власної творчої індивідуальності (та самобутніх художніх засобів її вираження), спираючись на історичні відомості.

Висновки. Шлях новаторства в акварелі крізь всю історію художньої творчості митців завжди був зорієнтований на пошук засобів збагачення власного творчого арсеналу новими техніками, які зроблять картину самобутньою, авторською. Картиною, в якій дія творчого образу не зупиняється з плином часу, а містить в собі постійний емоційно-естетичний вплив на глядача, надаючи, на перший погляд, не помітний відбиток відтінків особистості майстра: або його фантазійність, або сміливість, або ніжність, можливо нахабність, можливо цнотливість. Але будь-який з цих «відтінків» є проявом авторської розкутості, новаторства та креативності, бо будь який справжній художник проявляє самого себе через твір.

Творчість є приватною справою тих, хто здатний і спроможний зрозуміти та зобразити власними методами навколишній світ, пропустивши його наче крізь люстерко власної душі, яка виражає себе досить вільно, без почуття страху й дискомфорту. Відображаючи на полотні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, бо головне – донести враження, не йти за

тенденціями, знайти власний живописний хід і мати свою позицію у відтворенні побаченого. А засобів для цього достатньо, бо техніки живопису майже невичерпні: сукупність прийомів, якими визначаються естетико-практичні знання художника, особливе використання фарби та інших засобів для найкращого виконання картини. Новаторські тенденції у живописному мистецтві України засвідчують про те, що сучасні митці, як і раніше, йдуть своїм власним творчим шляхом, що відповідає їхньому світосприйняттю.

Наш сучасник винахідник Стів Джобс, говорячи про творчих людей, зазначив: «…вони пережили й побачили більше, ніж інші» [5]. Чи не є ці слова дуже важливим чинником для митця, своєрідним творчим кредо? Згадуючи слова Да Вінчі про вчителя-природу та про шкідливість копіювання інших, підсумуємо, що справжньому художнику необхідно мати і своє унікальне бачення, і спроможність унікально передати це бачення через доступні йому художні засоби. «І ти, живописець, вчися робити свої твори так, щоб вони залучали до себе своїх глядачів і утримували їх великим здивуванням і насолодою» – заповідав Леонардо Да Вінчі [3, 14].

Література

1. Березіна І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: автореф. дис. канд. Архітектури. Нац. акад. образотворч. мистец. і архіт. Київ, 2007.19 с.

2. Давиденко К. О. Кольороназви в індивідуально-авторській картині світу Максиміліана Волошина: автореф. дис. канд. філол. наук. Тавр. нац. ун-т ім. В І Вернадського. Сімферополь. 2007. 20 с.

3. Да Винчи Л. Трактат о живописи. URL: https://profilib.com/chtenie/148054/leonardo-da-vinchi-traktat-o-zhivopisi.php

4. Золотухіна Н. А. Культурно-стильова своєрідність образа кримської природи: автореф. дис... канд. культурології Тавр. нац. ун-т ім. В.І. Вернадського. – Сімферополь. 2009. 20 с.

5. Канал 24 // Памяти Стива Джобса: наиболее мотивирующие цитаты создателя iPhone. URL: http://24tv.ua/ru/stiv_dzhobs_citaty_sozdatelja_iphone_n872465

6. Креативний // Вільний тлумачний словник Новітній онлайновий словник української мови (2013–2017) URL: http://sum.in.ua/f/

7. Лемари Ж. Акварель. Лозана. SKIRA BOOKKING international 1995. 140 с.

8. Михайлов А. М. Искусство акварели. Москва: Изобразительное искусство, 1995. 198 с.

9 «Море акварелі». Перша всеукраїнська та міжнародна виставка акварелі. Каталог. Одеса. 2016. 176 с.

10. Новатор // Словник української мови в 11 томах. Том 5. Київ. Наукова Думка. 1974. С.432.

11. Роскутий // Словник української мови в 11 томах. Том 7. Київ. Наукова Думка 1974. С.720.

12. Статьи В. Поникаров. URL: http://www.ponikarov.com/

13. Творчість // Словник української мови в 11 томах. Том 10. Київ. Наукова Думка 1974. С.54.

14. Шевчук В. Г. Графическое наследие М. Волошина // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харьков. 2005. № 4. С. 112-129.

References

1. Berezina, I. (2007). The Architectural Heritage of Ukraine in the Works of Napoleon Horde: Iconography and Principles of Use. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].
2. Davidenko, K. (2007). Colored Names in the Individually-author's Painting of the World by Maximilian Voloshina. Extended abstract of candidate's thesis. Simferopol [in Ukrainian].
3. Da Vinci L. Treatise on painting. Retrieved from https://profilib.com/chtenie/148054 /leonardo-da-vinchi-traktat-o-zhivopisi.php [in Russian].
4. Zolotukhina, N. (2009) Cultural and stylistic peculiarity of the image of the Crimean nature. Extended abstract of candidate's thesis. Simferopol [in Ukrainian].
5. Channel 24. Steve Jobs' Memories: The Most Motivating Creators Quote iPhone. Retrieved from http://24tv.ua/ru/stiv_dzhobs_citaty_sozdatelja_iphone_n872465 [in Russian].
6. Creative. (2013-2017) Free Target Dictionary Newest Online Dictionary of the Ukrainian Language. Retrieved from http://sum.in.ua/f/ [in Ukrainian].
7. Lemari, J. (1995) Watercolor. Lozana: SKIRA BOOKKING international.[in France].
8. Mikhaylov, A. (1995). Art of watercolor. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
9. Watercolor Sea. (2016). The first Ukrainian and international watercolor exhibition. Catalog. Odessa [in Ukrainian].
10. Novator. (1974). Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes. Vol. 5. Kiev. Naukova dumka. [in Ukrainian].
11. Roskady. (1974). Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes. Vol. 7. Kiev. Naukova dumka. [in Ukrainian].
12. Articles. Ponikov, V. Retrieved from http://www.ponikarov.com/ [in Russian].
13. Creativity. (1974). Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes. Vol 10. Kiev. Naukova dumka. [in Ukrainian].
14. Shevchuk, V. (2005). The graphic heritage of M. Voloshin. Article Kharkiv. Vesny`k Kharkiv [in Russian].

УДК 75.04(477): 2-526.62

Голуб Ірина Леонідівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОЛОРИСТИКА ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ІКОНОПИСУ В СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ

Метою дослідження є визначення колористичних змін традиційного українського мистецтва іконопису (бароко, класицизму, романтизму) на основі систематизації та узагальнення проявів у сучасному іконописному мистецтві. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні історичного, системного та аналітичного підходів. Зазначені підходи дають змогу переосмислити та піддати аналізу українське мистецтво іконопису з позицій сучасної наукової думки в широкому спектрі спеціальної літератури, дослідити стильові тенденції розвитку колористики українського мистецтва іконопису, виявити стилістичні зміни та простежити динаміку цих змін. У межах системного підходу досліджується колористика української ікони як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх художніх засобів як елементів і частин. **Наукова новизн**а статті полягає в дослідженні впливу колористичної

© Голуб І.Л., 2017

стилістики (бароко, класицизму, романтизму) на сучасну практику іконопису. **Висновки.** Визначено, що колористиці українського мистецтва іконопису притаманні певні риси традиційної колористичної стилістики (бароко, класицизму, романтизму). Обґрунтовано роль колористичної символіки у відтворенні етнонаціональних традицій української культури. Сучасні колірні схеми українського мистецтва утворюють оригінальне поєднання традиційної колористики та нової символіки української іконографії.

Ключові слова: іконопис, колористика, художньо-виражальні засоби, традиція, сучасність.

Голубь Ирина Леонидовна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Колористика традиционного украинского искусства иконописи в современной практике

Целью исследования является определение колористических изменений традиционного украинского искусства иконописи, на основе систематизации и обобщения проявлений в современном иконописном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении исторического, системного и аналитического подходов. Указанные подходы позволяют переосмыслить и подвергнуть анализу украинское искусство иконописи с позиций современной научной мысли в широком спектре специальной литературы, исследовать стилевые тенденции развития колористики украинского искусства иконописи, выявить стилистические изменения и проследить динамику этих изменений. В рамках системного подхода, исследуется колористика украинской иконы как единого целого с согласованным функционированием всех художественных средств как элементов и частей**. Научная новизна** статьи состоит в исследовании влияния колористической стилистики (барокко, классицизма, романтизма) на современную практику иконописи. **Выводы.** Определено, что колористике украинского искусства иконописи присущи определенные черты традиционной колористической стилистики (барокко, классицизма, романтизма). Обоснована роль колористической символики в воспроизведении этнонациональных традиций украинской культуры. Современные цветовые схемы украинского искусства образуют оригинальное сочетание традиционной колористики и новой символики украинской иконографии.

Ключевые слова: иконопись, колористика, художественно- выразительные средства, традиция, современность.

Golub Irina, *a competitor of the National Academy of Cultural and Arts Management*

Coloristics of traditional Ukrainian art of icon painting in terms of the modern practice

Purpose of Article. The research determines the color changes of traditional Ukrainian art of icon painting, on the basis of systematization and generalization of manifestations in contemporary icon painting. **Methodology.** The methodology of the research implements historic, systematic and analytical approaches. The mentioned methods allow to rethink and analyze the Ukrainian art of icon painting from the perspective of the modern scientific thought through the prism of the wide range of special literature. The certain practise allows to investigate the stylistic tendencies in the development of the coloristics of the Ukrainian icon painting art, to identify stylistic changes and to trace the dynamics of the particular changes. Within the framework of the systematic approach, the coloristics of the Ukrainian icon as a whole, with the coordinated functioning of all artistic means as elements and parts are investigated**. Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the study of the influence of colorist stylistics (baroque, classicism, romanticism) based on the modern practice of icon painting**. Conclusions.** It is determined that the colors of the Ukrainian art of icon painting have certain features of traditional coloristics stylistics (baroque, classicism, romanticism). The role of color symbolism in the reproduction of ethnonational traditions of Ukrainian culture is substantiated. Modern color schemes of Ukrainian art form, an original combination of traditional coloristics, and the new symbolism of Ukrainian iconography.

Key words: iconography, coloristics, artistic and expressive means, tradition, modernity**.**

У колі традиційних проблем розвитку сучасного образотворчого мистецтва одне з центральних місць займає дослідження засобів, за допомогою яких створюється художній образ. Актуальність теми дослідження. Формування системи знань про художні закономірності мистецтва іконопису як єдиного цілого, специфічного та унікального феномену є важливим аспектом розвитку сучасної української культури. Сутність та специфіка мистецтва іконопису як об'єкта досліджень залежить від осмислення його специфіки, передбачає визначення особливостей виконання художньої діяльності. Метою роботи є визначення колористичних змін традиційного українського мистецтва іконопису на основі систематизації та узагальнення проявів у сучасному іконописному мистецтві. Особливості українського іконопису проявлялися у багатьох художніх засобах, та особливе значення мали кольори ікони. Ми вважаємо, що жовтий та синій кольори є основними і найдавнішими, що проявляються у сучасній кольоровій палітрі українського іконопису. А.А. Жаборюк, звертає увагу на те, що в образотворчому мистецтві, традиції давнього українського образотворчого малярства проявлялись у "сфері художньої форми і зокрема у застосуванні стилістичних засобів", а "символічного, або алегоричного змісту може набувати окремий якийсь компонент (колір, форма, положення/розташування)" [6, 107]. З ним погоджується М. Волошин, який стверджує, що у традиційному застосуванні фарби є свій визначальний символізм, який ґрунтується на досить реальній основі. У статті "Чому вчать ікони?" він вирізняє три основних тони: жовтий, червоний і синій. Ці кольори складають реальність: червоний відповідає кольорові землі, синій – повітря, жовтий – сонячного світла [2, 292-293].

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості художніх рішень українського мистецтва та мистецтва іконопису висвітлені у дослідженнях таких вчених як С. Гординський, Г. Логвин, Ф. Уманцев, А. Жаборюк, П. Жолтовський, П. Білецький, Л. Міляєва. Чіткий і ясний погляд на ікони та інші духовні зображення, й зокрема, на особливості кольору, мав філософ Г. Сковорода та інші українські інтелектуали.

Виклад основного матеріалу. Українські іконописні роботи – це передусім реальне втілення богословської позиції, вони мають три основних тони традиційної кольорової палітри: жовтий, червоний і синій та стилістичні ознаки. Кожний окремий компонент кольору узгоджується з функціонуванням усіх художніх засобів як елементів і частин та проявляється у сучасній кольоровій палітрі українського іконопису. Сучасні майстри іконопису України часто звертаються до художніх засобів та традицій XVI – XVIII століття, ще частіше до особливостей кольорової гами візантійських зразків, в яких панувала концепція трансцендентної краси. Збільшення і відмінностей, і загального з традиційним стилями, що змінювались, становить закономірність сучасного українського образотворчого мистецтва. Сергій Вандаловський та Олексій Возіянов – сучасні митці іконопису, що поєднують у своїй роботі традиції церковного живопису і сучасного мистецтва. Вони вміло поєднують особливість візантійських зразків, яскраві кольори барокового стилю, такі як червоний, синій та нові своєрідні орнаменти сучасної ікони. Але головне те, що акцент

сучасної кольорової гами українського іконопису сконцентровано на значенні святого образу, що ніби відточує іконописну форму за допомогою колориту (загального поєднання барв). Митрополит Андрей Шептицький добре знав богословські основи іконотворчості, розумів велике значення стилістики кольору і особливостей поєднання його основних кольорів, як художнього засобу творення ікон. Чіткий погляд на ікони, й, зокрема, на особливості кольору, мав філософ Г. Сковорода. Ж.М. Гаврилюк у роботі «Історія України. Уроки з історії культури по-новому» зазначав, що колірний лад православної ікони мав певну роль:сім кольорів веселки – основа колористики, а основні образи, зображені на іконах, – це Спаситель Ісус Христос і Божа Матір [3, 30].

Отже, палітра української традиційної ікони мала сім основних кольорів, які використовуються і в сучасному українському іконописному мистецтві. Колористична символіка сучасної ікони дає змогу проаналізувати ікону в її традиційній знаковій системі і має світло формоутворювальну функцію.

Шлях еволюційного розвитку канонічного мистецтва іконопису та особливостей його кольорового рішення почався у IX столітті, коли Вселенська церква низкою реформ ввела канон іконографії, іконотехніки (особливості художніх засобів, матеріалів, стилістичних прийомів малювання ікон). Константинополь домагався єдності по всій імперії візантійського "темного" стилю.

Зміна кольорової палітри у процесі розвитку українського іконопису відбувалась поступово. Утвердження канонічності кольорів іконопису протягом IX-X століття у Візантії збігалося з християнізацією багатьох країн Сходу і Заходу і мало вплив на давньоукраїнське малярство. Розкішність та урочистість мистецтва України в XI-XII столітті, зауважує А.А. Жаборюк, підкреслювалась яскравим колоритом [6, 38]. На відміну від шкіл Візантії, де панувала темна колористика, іде формування школи іконопису Київської Русі. У роботі "Мистецтво стародавнього Києва" Ю.С. Асєєв звертає увагу на те, що візантійський "темний" стиль у мистецтві іконопису Київської Русі протримався недовго [1]. Темні яскраві кольори зникають, а додаються вохристо-жовтаві кольори.

А.А. Жаборюк у своїй роботі "Давньоукраїнське малярство" звертає увагу на те, що в цій іконі з'явились більш теплі зеленувато-оливкові тони, які створювали своєрідне поєднання кольорів [6, 43]. Шляхи еволюційного розвитку зміни особливостей колористики в українському іконописі відбувалась певними етапами, що позначились на сучасному розвитку іконопису. Перший етап іконопису, який зазнав змін у кольоровій палітрі, був візантизмом, прийнятим на Київській Русі від кінця десятого до середини XIII століття. Визначним його представником був Аліпій Печерський. У своїх іконописних роботах він використовував темні тони коричневих і синьо-зелених кольорів. С. Гординський звертає увагу на такі прикмети візантійського малярства, як синтетичність, містичність, декоративність, колорит та монументалізм [4]. Серед художніх особливостей іконографічного канону Візантії було використання виразної гами кольорів. Як зазначав, В.В. Бичков, у візантійській естетиці панують пурпурний, червоний, зелений, синій кольори, які є символічними. Ф.С. Уманцев звернув увагу на те, що іконостаси Троїцької церкви вже мали своєрідну

палітру на відміну від візантійської і були означені декоративним багатством червоного, зеленого, синього вбрання та квітчастого орнаменту. Українській іконі, зазначає А.А. Жаборюк у своїй роботі "Давньоукраїнське малярство", поступово стала притаманна своєрідна палітра з відчутною світотінню та українізацією типажу [6, 48].

Отже, важливим фактором еволюційного розвитку сучасного українського іконопису є поступові зміни традиційного мистецтва іконопису та дотримання правил візантійського малярства, які стали фундаментом для створення своєрідної палітри українського іконописного мистецтва. Ф.С. Уманцев зазначав, що заснування малярної іконописної майстерні Києво-Печерської лаври поклало початок нового своєрідного стилю. Цей стиль позначається у сучасному іконописному мистецтві легким світлим колоритом та відмовою від темної палітри.

У сучасній Києво-Печерській лаврській іконописній школі кольорова палітра наче сплавляє брунатно-оливкові, вохристо-жовтаві кольори, а типові східні ліки святих змінюються на слов'янські – Ольги, Володимира, Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерського. Цей стиль передбачає легкий світлий колорит, відмову від темної палітри, запровадження лінійної стилізації пробілів та техніки асисту з яскраво означеним декоративним багатством червоного, зеленого, синього кольору.

Сучасні українські митці іконопису виховані на візантійському мистецтві, ніколи не втрачають почуття художньої міри, використовуючи різні кольори. Наприклад, синій колір, насичений синій колір (умбра), несе у собі символіку небесної тверді, але використовується з почуттям міри. Натомість Сергій Вандаловський та Олексій Возіянов використовують яскраві кольори барокового стилю – червоний та синій, Віра Лозовська та Михайло Гайовий застосовують у мистецтві іконопису більш спокійні теплі кольори.

Отже, суворість та урочистість кольорової гами давньоукраїнського мистецтва XI–XII століть поступово змінилась кольоровою палітрою київської школи, у якій було більше теплоти та безпосередності. Сучасний стиль іконопису також передбачає легкий світлий колорит та відмову від темної палітри.

Другий етап розвитку українського іконопису, що позначився на створенні своєрідної сучасної колористичної гами, має назву "палеологівський стиль". Стилістичною особливістю кольорової палітри цього стилю був контраст у сполученнях кольорів, виразна контурність і лінійність у художніх засобах. У цій характерній манері створювались ікони візантійського походження зі змінами кольорової гами у бік стилю доби Передвідродження (від другої половини XIII і до кінця XV століття). З XVI століття в українському іконописі розвивається стиль ренесанс. На відміну від колористичної гами "палеологівського стилю" у кольоровій палітрі цього періоду проходить зміна контрастних кольорів. Локальні кольори перетворюються у змішані та вводиться світлотінь. Зміни колористики цього стилю – образ святого, близького до вигляду європейської людини,

зображується не темновохристими, а світловохристими відтінками кольору. XVI століття визнається століттям іконографічної реформи.

Іконопис сучасного барокового стилю Сергія Вандаловського, Олексія Возіянова вміло поєднує яскраві кольори барокового стилю та контраст у сполученні кольорів, виразну контурність колористичної гами "палеологівського стилю".

Стиль бароко українського іконопису утвердився на зламі XVI–XVII століття і тривав до кінця XVIII століття. Цей стиль був важливим етапом художнього розвитку релігійного мистецтва, що мав свою власну манеру. У ній колір, на відміну від попередніх етапів розвитку, утворював різкі контрасти кольорової гами. Про величезні заслуги у розвитку цього стилю та справі піднесення сакрального мистецтва та культурного життя, відіграли вихованці Київської Академії, згадує І. Преловська І. Особливості художніх рішень українського бароко висвітлені у дослідженнях таких вчених як Г. Логвин, Ф. Уманцев, А. Жаборюк, П. Жолтовський, П. Білецький, Л. Міляєва. А. Жаборюк звертає увагу на те, що найбільш благодатною сферою, в якій елементи бароко проявилися найбільш рельєфно і повно, було українське ікономалярство. Саме колір створює декоративну пишність бароко, різкі контрасти ритмів, матеріалів і фактур, світла і тіней [6, 183]. Для цієї манери характерне наслідування візантійському канону, традиційність та спокійна символічність кольору і більш витончена декоративність та контрастність. Д. Степовик вважає, що ці риси були співзвучні "національному характеру та естетичному почуттю". Ф.С. Уманцев зазначав, що традиційним для українського живопису є особливе співвідношення яскравих соковитих тонів. А.А. Жаборюк зауважив, що у сфері художніх засобів, до яких вдавались українські малярии, була яскрава декоративність і монументальність зображень, а також уміле використання лінійно-кольорової ритміки та візерункової орнаментики [6, 195]. Українським митцям значно ближче було відчуття ренесансної міри в застосуванні кольору та кольорової палітри [6, 188]. Значну увагу малярству лаврської школи та її художнім особливостям кольору приділив П.М. Жолтовський. Він робить висновок, що особливості розпису ікони мають виразні ознаки індивідуальної художньої манери [7, 39].

Отже, українське бароко було і є важливим етапом художнього розвитку релігійного мистецтва, що має свою власну манеру і своєрідну колористику. Суворість та урочистість кольорової гами давньоукраїнського мистецтва поступово перетворились на яскравий сучасний бароковий стилю, який має стриману у виявленні художніх форм і кольору власну манеру.

Сучасні українські митці іконопису, вихована на візантійському мистецтві, не втрачають почуття художньої міри, використовуючи різні кольори. Класична українська ікона періоду XIX і першої половини XX століття була наступним етапом розвитку традиційної колористики і відрізнялась у сучасному мистецтві іконопису особливістю композиції, пропорції та своєрідністю кольорової гами й світлотіні. Образи святих змальовані гармонічно і спокійно пастельними кольорами з ретельним виписуванням зовнішності (ікони В. Боровиковського,

Л. Долинського, К. Пимоненка, М. Мурашка, І. Їжакевича). Створення своєрідної кольорової гами класичного періоду є важливим для розвитку київської школи іконопису, що дає змогу виокремити її як окреме своєрідне художнє явище. Особливістю колористики сучасного стилю українського іконопису модерн є експресія. Митці української діаспори використовують не тільки традиційні кольори, а й більше відходять від канонів українського іконопису. Митці української еміграції Р. Глушко та О. Мазурик звертались до старих традицій іконописання, та не наслідували їх буквально. Певною мірою вони простежуються і в новому реалістичному малярстві [6, 195]. А.А. Жаборюк стверджував, що традиції давнього малярства не є фактором, що належить лише минулому.

Отже, сучасний іконопис знаходить своє втілення у темних кольорах та канонічності техніки виконання візантизму, виразною контурністю і колористичної гами "палеологівського стилю", яскравих кольорах барокового стилю іконопису, зміні декоративності композиції ікони стилю бароко на золоте тло ренесансного та класичного стилю іконопису.

У процесі еволюційного розвитку декоративність українського релігійного мистецтва епохи бароко змінювалась більш спокійною палітрою кольорів класичного періоду. Композиційні канони та розкладка сучасних кольорів по символічності залишились сталими: червоний, синій і зелений, золотий, білий. Візантійська основа залишалась фундаментом палітри українського іконопису, та переважання темних тонів коричнево-брунатного, синьо-зелених відтінків візантійського канону, змінила київська школа іконопису. Вона зумовила перехід на більш світлу палітру. Жовтий та синій кольори були і залишаються найдавнішими у кольоровій палітрі українського іконопису, та загальний колорит ікони став більш стриманий, з'явились тони різного насичення. О. Рижова зазначає, що особливості художнього стану традиційного українського іконопису в техніці, технології написання, кольоровій гамі є нагромадженням традицій України. Вона зазначає, що "більшість ікон, створених у Лаврі, в межах XVIII століття еволюціонує від іконопису до релігійного живопису, від традиційного іконопису до створення релігійних композицій, написаних олією з використанням світлотіні та лесувань". Дослідження науковців С.К. Кілессо та К.К. Крайнього з питань мистецтвознавства та живопису свідчать про високий рівень іконописного мистецтва у Лаврі [9].

Особливе місце у мистецтві сучасного українського іконопису належить жовтому, червоному, синьому, золотому кольору. Що більше золотого відтінку, то вагоміша роль та символічність барви. Синій колір-умбра несе в собі символіку небес, а позитивне значення земних кольорів в іконі відтворюють блакитний і зелений. Колористична гама сучасної української ікони у процесі свого розвитку утворила єдине ціле, з узгодженим функціонуванням усіх художніх засобів, елементів і частин. Особливості сучасної колористики релігійного мистецтва України в усіх своїх формах показали яскраву самобутність світлого колориту київської школи і заклали підвалини подальшого розвитку українського іконопису творами Сергія Вандаловського та Олексія та Оксани Возіянової, Віри Лозовської, Михайла Гайового та інших сучасних майстрів іконопису.

Відтак, сучасне мистецтво іконопису – це складне системне явище художньо-творчої діяльності, що є проявом постійного процесу творення мистецького продукту у духовному житті суспільства, що визначає певною мірою, його соціокультурний простір. Особливості розвитку сучасної колористики релігійного мистецтва України в усіх своїх формах показали яскраву своєрідність. Приймаючи свої витоки від візантійського мистецтва, особливості сучасної колористики українського іконопису об'єднали європейські віяння, візантійські канони та український національний характер.

Висновки. Колористика як об'єкт дослідження є складовою сучасного українського мистецтва іконопису і виступає як цілісне утворення творчої духовної практики. Збільшення і відмінностей, і загального з традиційним стилями, що змінювались, становить закономірність сучасного українського образотворчого мистецтва. Визначено, що колористиці сучасного українського мистецтва іконопису притаманні певні риси традиційної колористичної стилістики (яскрава виразність бароко, своєрідність кольорової гами й світлотіні романтизму і класицизму, контраст у сполученнях кольорів, виразна контурність і лінійність ренесансу). Гама колористики сучасного українського іконопису поповнилась вохристо-жовтими кольорами, світлим колоритом, лінійною стилізацією пробілів, майстерною технікою асисту з яскраво означеним декоративним багатством червоного, зеленого, синього кольору. Ця своєрідна основа утворила єдине ціле, з узгодженим функціонуванням усіх художніх засобів, що близькі стилю бароко та співвідносяться з використання виразної гами кольорів візантійських зразків. Колористична символіка відіграє важливу роль у відтворенні етнонаціональних традицій української культури. Сучасні колірні схеми українського мистецтва утворюють оригінальне поєднання традиційної колористики та нової символіки української іконографії.

Література

1. Мистецтво стародавнього Києва / Ю.С. Асєєв. – К.: Мистецтво, 1969. – 148 с.

2. Волошин М. Чому вчать ікони? / М. Волошин. Образи творчості. – Л.: Наука, 1989. – С. 292-293.

3. Гаврилюк Ж.М. Методичне забезпечення вивчення культурознавчих тем на уроках історії України. Історія України. Уроки з історії культури по-новому. 7-11 класи. / Ж.М. Гаврилюк. – Х.: Основа, 2006. – С. 7–40.

4. Гординський С.Я. Українська ікона XII–XVIII століть / С.Я. Гординський. – Філадельфія, 1973. – С. 9–10.

5. Гординський С. Я. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю / С. Я. Гординський. – Мюнхен, 1990.

6. Жаборюк А.А. Давнє українське малярство (XI-XVIII ст.) / А.А. Жаборюк. – Одеса: "Маяк", 2003. – С. 74–118.

7. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К., 1988. – 159 с.

8. Греченко В.А. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В.А. Греченко. – К.: Літера ЛТД, 2002. – С. 236–254, 271-303.

9. Кілессо С. К. Києво-Печерська лавра / С. К. Кілессо. – К.: Техніка, 2003. – 200 с.

References

1. Asyeyev Y.S. (1969). A Kyiv artis antiquae. Kiev: Ars [in Ukrainian].
2. Voloshin M.(1973). Why teach icons? Lviv.: Science [in Ukrainian].
3. Havryliuk J.M.(2006). Methodical maintenance study on cultural topics of the lessons of history of Ukraine. History of Ukraine. Kharkov: Base [in Ukrainian].
4. Gordynskyy S.Y.(1973).Ukrainian icon XII–XVIII saecular. Philadelphia [in United States].
5. Gordynskyy S.Y.(1990). Ukrainian icon against the background of versatility of the Byzantine style. Mjunhen [in Germanian].
6. Zhaborjuk A.A.(2003). Ancient Ukrainian painting (XI-XVIII centuries). Odessa: "Pharus" [in Ukrainian].
7. Zoltovsky P. M. (1988). Monumental painting in Ukraine of XVII-XVIII centuries. Kiev. [in Ukrainian].
8. Hrechenko V.A. (2002). History of World and Ukrainian Culture: Textbook for higher education. Eng. Education. Kiev: Epistola Press [in Ukrainian].
9. Kilesso S.K.(2003). Kievo-pecherskaya Lavra. Kiev: Engineering [in Ukrainian].

УДК 746.3:549.282/.283

Залевська Марія Миколаївна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
mrzlwsk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО ГАПТУВАННЯ: ВИКОРИСТАННЯ ТКАНИН І МАТЕРІАЛІВ

Мета роботи полягає у виявленні специфіки українського церковного гаптування в контексті застосування особливих тканин і матеріалів при виготовленні і оздобленні предметів церковного призначення золотим шитвом. **Методологія** дослідження передбачає використання загальнонаукових методів: історичного, аналітичного, порівняльного, системного, типологічного. Зазначені методологічні підходи дають змогу глибше розкрити сутність українського церковного гаптування. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні і розкритті цінностей гаптованих тканин у богослужбовому обряді залежно від функціонально-символічної ролі, дає змогу розширити уявлення про українське церковне гаптування з використанням особливих тканин і матеріалів. **Висновки.** Церковне гаптування має наукову і культурну спадщину. Використання тканин у храмах залежить від богословського осмислення і розвитку літургії. Докладно і ґрунтовно розкрито застосування тканин і матеріалів при виготовленні предметів церковного призначення.

Ключові слова: богослужбові тканини, церковне гаптування, золоте шитво.

Залевская Мария Николаевна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности украинского церковного шитья: использование тканей и материалов

Цель работы заключается в выявлении специфики украинского церковного шитья в контексте применения особых тканей и материалов при изготовлении и отделке предметов церковного назначения золотым шитьем. **Методология** исследования предусматривает использование

© Залевська М.М., 2017

общенаучных методов: исторического, аналитического, сравнительного, системного, типологического. Указанные методологические подходы позволяют глубже раскрыть суть украинского церковного шитья. **Научная новизна** работы заключается в обнаружении и раскрытии ценностей вышитых тканей в богослужебном обряде в зависимости от функционально-символической роли, позволяет расширить представление украинского церковного шитья с использованием особенных тканей и материалов. **Выводы.** Церковное золотое шитье имеет научное и культурное наследие. Использование тканей в церквях зависит от богословского понимания и развития литургии. Подробно и основательно раскрыто использование тканей и материалов при изготовлении предметов церковного предназначения.

Ключевые слова: богослужебные ткани, церковное шитье, золотое шитье.

Zalevs'ka Maria, *post-graduate student of the National Academy of Culture and Arts*

Features of Ukrainian church sewing: use of fabrics and materials

Purpose of Article. The purpose of the work is to identify the specifics of Ukrainian church harping in the context of the use of special fabrics and materials in the manufacture and decoration of objects of church appointment with gold embroidered. **Methodology.** The methodology of the research involves the use of general scientific methods: historical, analytical, comparative, systemic, typological. The above-mentioned methodological approaches allow to reveal the essence of Ukrainian church harping profoundly. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to reveal the values of the woven fabrics in the liturgical rites, depending on the functional and symbolic role, which allows to expand the idea of Ukrainian church harping with the use of special fabrics and materials. **Conclusions.** Church harping has a scientific and cultural heritage. The use of fabrics in temples depends on theological reflection and the development of the liturgy. The use of fabrics and materials in the manufacture of church objects were detailed and thoroughly disclosed

*Key words***:** liturgical fabrics, church harping, gold thread.

Актуальність теми дослідження. Церковне золоте шитво в Україні виникло з появою християнства. На основі українського національного мистецтва створювались самобутні твори високого художнього рівня, в яких проявились народні традиції, і вони стали пам'ятками культурної спадщини. Практичні і теоретичні здобутки в гаптуванні дають можливість відроджувати і розповсюджувати золоте шитво в українському церковному богослужінні. Для виготовлення предметів і речей в церковному гаптуванні використовуються ошатні дорогі тканини (оксамит, парча, атлас тощо). Розкривають і підсилюють значимість вишивок золоті і срібні нитки, коштовне каміння, перли, дорогі прикраси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітленням церковного гаптування з розкриттям у своїх працях використаних тканин і матеріалів в церковному богослужінні торкалися науковці Т. Кара-Васильєва, В. Зайченко, А. Варивода, Є. Славутич та ін., утім, тема потребує ще системного детального дослідження і опрацювання.

Мета дослідження – розглянути і простежити розвиток українського церковного гаптування і виявити особливості його використання. Проаналізувати застосування тканин і матеріалів при виготовленні і оздобленні золотим шитвом предметів церковного призначення.

Виклад основного матеріалу. На території України гаптування та вишивка були відомі з найдавніших часів. За певних соціально-економічних умов коштовні тканини мали різні етапи розвитку. Завдяки індивідуальній творчій праці художників-професіоналів і народних майстрів мистецтво гаптування зо-

лотими і срібними нитками відзначалось відданістю збереження розроблених і відшліфованих елементів оздоблення. Народні традиції давали натхнення майстрам в розвитку і становленні українського гаптувального мистецтва. Використовуючи місцеві надбання, а також культурні здобутки інших народів, українські митці створювали самобутні оригінальні твори, відзначені характерними рисами національної ідентичності.

Гаптування та вишивка, починаючи з середини XVII і протягом XVIII ст. досягли найвищої технічної досконалості і художнього рівня. Відбувалось загальне зростання економіки і культури. З боку різних груп населення відмічався попит на художні дорогі тканини. Знаними центрами поширення гаптування були Київ, Чернігів, Львів, Луцьк і інші міста. У XVII ст. у Львові і Києві були створені гаптарські цехи [8, 6].

У другій половині XIX і на початку XX ст. в суспільстві відбулась оцінка і переосмислення культурних, художніх і історичних здобутків. У країні створювались музеї і заповідники для збереження та популяризації цінних колекцій творів декоративно-ужиткового і образотворчого мистецтва. 1926 р. на території Києво-Печерської лаври був створений Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Серед численних експонатів виділялися високою майстерністю і мистецьким рівнем твори і речі українського гаптування, в яких яскраво проявилися народні традиції. За допомогою золотих та срібних ниток оздоблювались дорогі тканини. Гаптування – вид мистецтва, який вимагає від виконавців надзвичайно великого хисту, тонкого відчуття прекрасного. За допомогою золотої чи срібної нитки потрібно вміло створити і передати орнаментальні мотиви, композиційні сюжети. Вишивка золотими і срібними нитками виконувалась на дорогих ошатних тканинах, у більшості випадків це був оксамит чи парча різного ґатунку, рідко вживалось полотно. М’яка, ніжна, витончена поверхня оксамиту чи інших коштовних тканин підсилює багатство і розкіш золотої вишивки.

Коштовні тканини за методом виготовлення і оздоблення надзвичайно різноманітні: в роботі використовувались барвисті легкі з вибагливими великими квітчастими узорами шовкові тканини; червоні, сині, темно-малинові, чорні, блакитні, зелені розкішні оксамити; різноманітного ґатунку і кольору парчеві тканини. Майже всі вироби оздоблювали в доповнення золотому шитву коштовним камінням і дорогими прикрасами. Для виготовлення шовкових тканин використовували нитки з натурального шовку. Вони ніжні, еластичні, м’які, відзначаються стійкістю до сонячних променів і прання. З них виготовляли вироби для різного призначення: літургійний одяг і предмети церковного призначення, світський одяг і святкові речі – плаття, сорочки, скатертини, покривала тощо.

Оксамит – різновид тканин із шовку, хоч в деяких випадках основою може бути і бавовна. Щодо виготовлення оксамиту, це дуже складна, дорога технологія. Майже завжди оксамит має лише лицевий бік з коротким щільним ворсом із натурального шовку. Складність виготовлення оксамиту особлива. Виробляється він на двох основах, одна з яких довша у 5-6 разів від звичайної і навивається на спеціальні прутики. Після розрізування петель утворюється ворс висотою в залежності від товщини прутиків [5, 101; 6, 79]. В основному виготовляли оксамит

однотонним різних кольорів, але в залежності від техніки виробництва та візерунку фактури його поділяють на види: золотий, кошлатий, плавкий, «ритий» («з виритим узором»), «гладкий» (з гладенькою лицевою поверхнею) [10, 152; 3, 176]. Ритий «двоєморховий» оксамит має гладку «землю» (тло тканини) та ворсовий об'ємний візерунок одного і того ж або іншого кольору, що й основа. Виготовляється методом тиснення на тканину валу з вигравіруваним візерунком з гарячою апретурою [7, 12]. Значна кількість гаптованих предметів з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника кінця XVII – початку XVIII ст. виготовлена з так званого «гладкого» оксамиту, де ворс має однакову висоту. Високо цінувався в цей період гладкий оксамит, привезений з Італії – флорентійський і венеційський, який мав м'який ворс, стійке фарбування і глибокий привабливий тон поверхні [10, 153]. З «простого» оксамиту, який мав низький ворс, а в пітканні замість шовкових ниток – бавовняні, виготовляли предмети церковного призначення, в основному, у провінційних монастирях і майстернях. Дослідник Є. Славутич зазначив, що цей «оксамит невисокого ґатунку різного походження, західного і східного» [10, 154].

Велика кількість гаптованих речей в період XVII–XVIII ст. виготовлялась з атласу (з арабської – «гладенький»). Це шовкова чи напівшовкова тканина з матовою нижньою поверхнею і блискучою лицьовою, характерний яскраво виражений полиск якої досягався завдяки спеціальному атласному (сатиновому) переплетенню ниток основи і піткання [6, 73]. За технологією виготовлення атласи розрізняють гладкі або з тканим малюнком металізованими нитками чи шовком іншого кольору. В Україну атлас завозили здебільшого з європейських і східних країн: Італії, Туреччини, Китаю [10, 161].

Для виготовлення гаптованих предметів використовували також тканину камку (з татарської, турецької – «камха», тобто квітчаста тканина), інколи її звали «адамашек». Тканина виготовлялась атласним переплетенням, мала переливчастий однотонний малюнок на матовій основі, була в основному червоного забарвлення [7, 50]. На українських землях наприкінці XVII – на початку XVIII ст. почали виготовляти візерункову камку блакитного кольору. Камку використовували як для виготовлення богослужбових предметів, так і для підкладки [11, 138]. Інколи з камки виготовляли стани фелонів, поєднуючи з оксамитовим гаптованим опліччям.

Верхній одяг знаті, виготовлений з дорогих ошатних тканин, оздоблений золото-срібним гаптуванням, прикрашена коштовностями збруя підкреслювали зверхність над біднішим населенням. Часто гонитва за розкішшю набувала спотворених комічних форм і підривала економіку країни [8, 7]. Петро I видав указ від 13 грудня 1717 р., спрямований проти розбазарювання коштовностей і заборону виготовлення гаптованого одягу. У ньому вимагалось, щоб не вдягати жодного одягу, оздобленого золотом і сріблом пряденим і волоченим під великим штрафом. Незважаючи на царські суворі укази і заборони, державна казна була в скрутному становищі. Тому 1742 р. імператриця Єлизавета Петрівна видала ще два нові укази, які категорично забороняли будь-кому вдягати дорогий одяг, прикрашений золотом і сріблом, за винятком військових і іноземців. Але

церква без обмеження використовувала в своїх обрядах коштовні тканини. Яскравий пишний одяг духовенства, оздоблений золотом і дорогоцінним камінням, імпозантні позолочені шати ікон і сяючий золотом літургійний посуд створювали церковну урочистість і святковість. При багатьох монастирях створювались гаптарські майстерні для виготовлення і оздоблення церковного вбрання – як для задоволення власних потреб, так і постачання гаптованих речей іншим церквам, монастирям і релігійним центрам.

Коштовні зібрання гаптованих виробів золотими і срібними нитками, часто подарованих меценатами і знатними людьми, були у ризницях соборів і великих монастирів. Починаючи з XVIII ст., ґатунок тканини за ступенем коштовності відігравав важливе значення при обліку і оцінюванні гаптованих предметів. У церковному гаптуванні використовується три види тканин: основа (поверхнева, лицьова), середня зміцнювальна і підкладка. Шовкова верхня тканина для зміцнення дублювалась тонким полотном. Для підкладки застосовували фарбоване лощене полотно – крашенину, або лляну з візерунком тканину – вибійку. Також для придання особливої ошатної форми виробам застосовувалися картон, шкіра, повсть. Для декоративного оформлення робіт широко використовували вузенькі стрічки, сплетені з металевих і шовкових ниток: тасьма, галун, бахрома, золотосрібне мереживо. Ними викладали хрести і обшивали деталі богослужбових покровів і священицького облачення.

Відповідно до ризничих описів для гаптування золотими і срібними нитками використовувались лискучі цупкі тканини різних яскравих кольорів: об’яр, напівоб’яр, канавац (канаус), гродетур та ін. Назви всі іноземні, бо тканини мали імпортне походження. Тканину гродетур виготовляли у французькому місті Турі – і звідси назва «gros de Tours» [4, 56]. Завдяки особливостям піткання з використанням товстіших ниток на тканині утворювався малюнок в поперечному чи поздовжньому напрямках у вигляді дрібних рубчиків. З кінця XVIII ст. назву тканини гродетур замінили на французьке слово «reps» (репс). Часто із цих тканин виготовляли розкішні церковні завіси катапетасми для головного вівтаря церков. Колекція гаптованих пам’яток XVII–XVIII ст. з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника виготовлена із шовкових тканин: оксамиту, камки (адамашку), атласу, канавацу та ін., витривалих до зношування, що дало можливість зберегти високу естетичну і мистецьку якість предметів.

Для гаптування використовували срібні та золоті тоненькі плискуваті дротики, а також прядені шовкові або тоненькі льняні нитки, обкручені цим дротиком. Прядені срібні і золоті нитки скані з шовком мають назву сухозлотиця [9, 55]. Деякі дослідники стверджують, що в XVII – першій половині XVIII ст. в українському гаптуванні використовували для золотого шитва, в основному, нитки сухозлотиця. Для виготовлення сухозлотиці тоненькі золоті та срібні дротики частково виготовляли в Україні, але в більшості завозили зі Сходу чи Західної Європи.

У Росії, у Москві, 1785 р. прадідом видатного режисера К. С. Станіславського (Алексєєва), С. А. Алексєєвим була заснована фабрика по виготовленню

золотих і срібних ниток, яка проіснувала до Жовтневої революції. На фабриці виробляли тонкі, м'які, якісні золотошвейні нитки, одні з найкращих на той час, за які отримували медалі і нагороди за кордоном і в Росії. Фабрика в 1900 р. на виставці в Парижі отримала найвищу титуловану нагороду «Гран-прі». Золоті і срібні нитки купляли США, Франція, Німеччина, а також українські гаптувальниці [1, 14].

Техніка гаптування залежала від ниток, якими вишивали. Шовком шили прохватним стібком, тобто проколювали голкою тканину наскрізь, а металеві золоті і срібні нитки прикріплювали до лицевої поверхні тканини шовковими нитками. На площині утворювались рівнобіжні ряди, перехоплені невеликими стібками. Створювались різні комбінації геометричних візерунків на блискучій поверхні з металевих ниток. За рахунок гри світла і тіні переливчаста поверхня золотого шитва набирала святкового ошатного вигляду. Дослідниця М. Новицька у своїй праці класифікувала 19 різновидів золотого шитва за рахунок комбінацій виколювання шовкової нитки при прикріплюванні до тканини золотих ниток [9, 53–70]. Гаптувальниці металеві нитки безпосередньо не накладали на тканину, а підкладали із ниток або із спеціального картону настил, по якому вишивався візерунок. Настил міг бути із спеціальних ниток, який відповідав узору, при цьому враховувалась обов'язково кількість необхідних ниток. Така техніка вишивки зветься «за лічбою» і була поширена в Україні в XVII ст. Техніку гаптування при підстеленні під вишивку картону називають «по карті», яка почала використовуватись з XVIII ст. Для закріплення на поверхні металевих ниток шовк підбирався яскравих або нейтральних кольорів. До XVII ст. обличчя і частини тіла, які були відкриті, вишивали шовковими нитками світлого кольору, пізніше їх малювали художники чи майстрині олійними фарбами.

За композиційною побудовою гаптування буває образотворче і орнаментальне. Орнаментальні візерунки будуються з рослинних елементів. Ті пам'ятки гаптувального мистецтва, які зберігаються в музеях і які відтворюються зараз, вражають колористичним багатством малюнків, яскравістю виражених силуетів, гармонійною ритмічною складовою узору. Орнаментальні мотиви в гаптуванні використовували в богослужбових предметах і світському житті. В орнаментальному шитві композицію узору складали рослинні мотиви: грона винограду з листям та лозою, плоди, вазони з квітами, розетки, стилізовані квіти місцевого походження. Часто візерунок орнаменту вигаптуваного золотими чи срібними нитками для чіткого вираження і окреслення контурів обшивався шовковими нитками світло-коричневого, блакитного, темно-синього чи інших кольорів [2, 31–65].

Образотворче гаптування використовували в роботах на євангельські та світські теми. На коштовних тканинах відтворювали композиції з біблійних, євангельських сюжетів або з реального життя, зображували постаті чи портрети святих, церковних чи історичних діячів. Заздалегідь художниками чи майстринями виготовлявся малюнок. Один і той же самий малюнок кожна майстриня в залежності від таланту, художнього смаку, майстерності, технічних навичок виконувала по іншому. Гаптувальниці вносили щось своє оригінальне, особливе в кожний твір, проявляючи тонке відчуття композиційної виразності, колориту.

Зв'язок з національними традиціями є основою унікальної творчості гаптування. Золоте шитво розвивалось у взаємозв'язку і співдружності з іншими видами українського мистецтва: станковим живописом, килимарством, художнім металом, гравюрою, іконописом тощо. Багато сюжетів в гаптарське мистецтво майстри переносили з образотворчого мистецтва, що збагачувало візерунки і орнаменти, створювало гармонійність композиційної побудови, ритмічність, яскраво виражену декоративність. Багатство різнобарвних композицій і сюжетів можна відмітити на різних виробах, що дійшли до нас і зберігаються в музейних фондах.

Наукова новизна. У статті вперше розкрито становлення і творення золотого шитва. Розглянуто українське церковне гаптування, яке яскраво демонструє одну із сторінок української національної культури. Досліджено мистецтво золотого шитва, що відзначається збереженням здобутків і надбань народних майстрів і художників-професіоналів, які створюють оригінальні мистецькі твори, відтворюють українські національні традиції. Виявлено використання спеціальних і необхідних тканин і матеріалів при виготовленні предметів і речей в церковному застосуванні.

Висновки. Вишивка золотими і срібними нитками вражає різноманітністю та багатством орнаментів, високим рівнем виконання гаптарського мистецтва, і належить до цінних пам'яток української культури. Ґрунтовно і докладно розкрито використання тканин і матеріалів при виготовленні предметів церковного призначення. Як мистецький феномен гаптування має культурну, історичну і художню цінність. Отже, це дає підставу і можливість сприяти відтворенню і використанню золотого шитва в сучасному культурному середовищі.

Література

1. Бабушкина Н. В. Золотое шитье. Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. – 64 с.

2. Вишивка козацької старшини XVII – XVIII ст. // Каталог колекції Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського. Київ. РОДОВІД, 2001. – 200 с. іл.

3. Вишневская И. И. Драгоценные ткани. Москва: ИПЦ «Художник и книга», 2007. – 180 с.

4. Горобець В. Назви тканин та одягу в українських джерелах // Народна творчість та етнографія, 1972. – Вип.4. С. 53 – 59.

5. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Мистецтво, 2007. Т. 2: Мистецтво XVII – XVIII століття. – 336 с. : іл.

6. Изучение и научное описание памятников материальной культуры / отв. Ред. А. М. Разгон. – Москва: Советская Россия, 1972. – 323 с.

7. Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология // Сборник Оружейной палаты. – Москва: [б. изд.], 1925. – С. 11 – 72.

8. Кравець Г. П. Українське гаптування та вишивка XVI – XVIII ст. // В зібранні Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Київ: «Мистецтво», 1975. – 20 с., іл.

9. Новицька М. Датовані єпитрахилі Лаврського музею 1640 – 1743 рр. // Український музей. Зб. 1. Київ. – 1927.

10. Славутич Є. Шовкові тканини в костюмах військової еліти і урядовців Української козацької держави та їхня тогочасна місцева термінологія // Історико-географічні дослідження в Україні. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2007. – № 10. – С 143 – 180.

11. Школьна О. Начерки до історії поширення, первинної візуальної експертизи, музейної атрибуції, зберігання й експонування шовку XVII – XIX століть в Україні // Острозький краєзнавчий збірник. – 2015. – № 8. – С. 136 – 147.

References

1. Babushkina, N.V. (2003). Gold sewing. Moscow: "OLMA-PRESS" [in Russian].
2. Lace of the Cossack elder of the XVII - XVIII centuries. (2001). Catalog of the collection of the Chernihiv Oblast Historical Museum named after. V. V. Tarnovsky. Kyiv: RODOVID [in Ukrainian].
3. Vishnevskaya, I.I. (2007). Precious fabrics. Moscow: CPI "Artist and Book" [in Russian].
4. Gorobets, V. (1972). Names of fabrics and clothes in Ukrainian sources. Folk art and ethnography [in Ukrainian].
5. History of decorative art of Ukraine: 5 t. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after. M. T. Rylsky.(2007). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Study and scientific description of the monuments of material culture (1972). Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].
7. Klein, V. Foreign fabrics, which were used in Russia till the eighteenth century, and their terminology (1925). Moscow [in Russian].
8. Kravets, G.P. Ukrainian haptation and embroidery of the sixteenth and eighteenth centuries. (1975). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Novitskaya, M. (1927) Dated by the Epitaphiles of the Lavra Museum 1640 - 1743rr. Kyiv [in Ukrainian].
10. Slavutych, Y. (2007) Silk fabrics in suits of the military elite and officials of the Ukrainian Cossack state and their local terminology at that time. Historical and geographical research in Ukraine. Kyiv: Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
11. Shkolna, O. (2015) Sketches to the history of distribution, primary visual examination, museum attribution, storage and exhibition of silk of the XVII - XIX centuries in Ukraine. Ostrozye Local History Collection [in Ukrainian].

УДК 792.8

Коростельова Марія Дмитрівна,
старший викладач кафедри хореографії
Інституту мистецтв
Київського університету ім. Бориса Грінченка
m.korostelova@kubg.edu.ua

ПАЛІМПСЕСТ У ПОСТМОДЕРНИХ БАЛЕТНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ (НА ПРИКЛАДІ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА» М. ЕКА, М. БОРНА, Р. ПОКЛІТАРУ)

Мета статті – виявити особливості палімпсеста як постмодерного художнього принципу у балетних інтерпретаціях класичних першоджерел. **Методологія дослідження** базується на поєднанні історико-мистецтвознавчого (аналіз стилістичних та лексичних особливостей балетних вистав у хронологічній послідовності), порівняльного (співставлення інтерпретацій різних балетмейстерів), філософсько-культурологічного (дослідження балетних творів у контексті постмодерної філософсько-культурологічної думки), що дало змогу провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше застосована модель палімпсеста до аналізу постмодерного балетного спектаклю. Палімпсест допомагає дослідити трансформацію оригінального балету у процесі інтерпретації у порівнянні з оригіналом та порівняти постмодерністські балети-інтерпретації, виявити специфіку реалізації постмодерністських

© Коростельова М.Д., 2017

філософських ідей у сучасному балетному театрі. **Висновки.** Проаналізувавши історію редакцій та інтерпретацій балету “Лебедине озеро” крізь призму палімпсестного мислення, виявлено збагачення художніх можливостей балетного театру за рахунок поєднання традицій та новаторства, напрацювань попередніх редакцій та інтерпретацій з реалізацією власного авторського бачення інтерпретатора у постбалетному театрі.

Ключові слова: балет, танець, палімпсест, постмодерн, інтерпретація, «Лебедине озеро», Ек, Борн, Поклітару.

Коростелева Мария Дмитриевна, *старший преподаватель кафедры хореографии Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Палимпсест в постмодерных балетных интерпретациях (на примере «Лебединого озера» Матса Эка, Метью Борна и Раду Поклитару)

Цель статьи – выявить особенности палимпсеста как постмодернистского художественного принципа в балетных интерпретациях классических первоисточников. **Методология исследования** базируется на сочетании историко-искусствоведческого (анализ стилистических и лексических особенностей балетных спектаклей в хронологической последовательности), сравнительного (сопоставление интерпретаций различных балетмейстеров), философско-культурологического (исследование балетных произведений в контексте постмодернистской философско-культурологической мысли), которые позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна**. Впервые применена модель палимпсеста к анализу постмодернистского балетного спектакля. Палимпсест помогает исследовать трансформацию оригинального балета в процессе интерпретации по сравнению с оригиналом и сравнить постмодернистские балеты-интерпретации, выявить специфику реализации постмодернистских философских идей в современном балетном театре. **Выводы.** Проанализировав историю редакций и интерпретаций балета "Лебединое озеро" сквозь призму палимпсестного мышления, обнаружено обогащение художественных возможностей балетного театра за счет сочетания традиций и новаторства, задел предыдущих редакций и интерпретаций с реализацией собственного авторского видения интерпретатора в постбалетному театре.

Ключевые слова: балет, танец, палимпсест, постмодерн, интерпретация, «Лебединое озеро», Эк, Борн, Поклитару.

Korostelova Mariia, *Senior Lecturer of Dance Department, Institute of Arts Kyiv Boris Grinchenko University*

Palimpsest in postmodern ballet interpretations (based on the "Swan Lake" ballet Tchaikovsky sample in productions of Mats Ek, Metthew Born and Radu Poklitaru)

Purpose of Article. The purpose of this article is to identify the features of palimpsest as a postmodern artistic principle in the ballet treatment of classical primary sources. The **methodology** of the research is based on the combination of historical and art studies (analysis of stylistic and lexical peculiarities of ballet performances in chronological sequence), comparative (comparing the interpretations of various choreographers), philosophical and cultural studies (research of ballet works in the context of postmodern philosophical and cultural studies thought), which allowed to conduct a scientific research. **Scientific Novelty**. The model of palimpsest is applied to the analysis of postmodern ballet performance. Palimpsest helps to investigate the transformation of the original ballet in the process of interpretation that is compared with the original and postmodern ballet interpretations among themselves, to identify the specifics of the implementation of postmodern philosophical ideas in terms of the contemporary ballet theater**. Conclusions.** The enrichment of artistic abilities of the ballet theater through the combination of traditions and innovation, the edges of previous editions and interpretations with the implementation of his own author's vision of the interpreter in the post-ballet theater were revealed by analyzing the history of the editorial and interpretations of the Swan Lake Ballet through the prism of palimpsest thinking.

Key words: ballet, dance, palimpsest, postmodern, interpretation, Swan Lake, Ek, Born, Poklitaru.

Актуальність теми дослідження. Шляхом аналізу постмодерних інтерпретацій балетних вистав класичної спадщини крізь призму філософсько-культурологічних концепцій, зокрема, поняття про палімпсест, можна відтворити комплексну панораму розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Найраціональнішим видається аналіз крізь призму палімпсестного мислення інтерпретацій балетів класичної спадщини (наприклад, «Лебединого озера» як зразка академічної балетної вистави) відомих митців сучасності (М. Ек, М. Борн, Р. Поклітару). Науковий розгляд подібних явищ також сприятиме виявленню перспектив розвитку балетного театру. Феномен палімпсеста досліджено в багатьох видах постмодерного мистецтва, але сфера сучасного балету залишилась поза увагою дослідників.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині активізувався інтерес філософів, істориків, мистецтвознавців щодо явищ постмодерної культури. У працях низки науковців (О. Андрєєва [2], Ж. Женетт [4], Ю. Крістєва [5], С. Кусков [6], М. Можейко [8], Ю. Шульженко [10]) феномен палімсесту розглядається як невід'ємна складова при аналізі сучасних творів різноманітних видів мистецтва, але серед публікацій не було виявлено досліджень, присвячених палімпсесту в хореографічному мистецтві.

Мета статті – виявити особливості палімпсеста як постмодерного художнього принципу у балетних інтерпретаціях класичних першоджерел.

Виклад основного матеріалу. Постмодерністські інтерпретації класичних балетів демонструють високу міру свободи в трактуванні артефактів, поєднанні різних стильових, жанрових, «мовних» кодів у межах одного художнього тексту. Переосмисленню інтерпретаційних процесів у балетному театрі постмодернізму допомагає звернення до моделі палімпсеста (грец. Palm – знову, psaio – скоблю, стираю). Палімпсест здатний приводити до спільного знаменника розрізнені, навіть антагоністичні складові художнього твору [5, 166]. Таким чином, проектуючи прийом на хореографічне мистецтво, можна зробити висновок, що палімпсест дає змогу постановнику долучити до діалогу з балетом-першоджерелом усі твори мистецтва світу.

«Палімпсестом» у давнину називали рукописи, які записували на пергаменті поверх вже наявного, але заретушованого або стертого тексту. Крізь свіжий шар в такому документі могли проступати більш ранні тексти, а їхня кількість теоретично могла обчислюватися до нескінченності. Старі шари змиваються, але не повністю, проступаючи на поверхню, або таки повністю витісняються новими записами. У текстах пам'яток, безперечно, мова не йде про єдність нових записів і тих, що проступають. Прийом палімпсеста, який вказує на поліфонічність тексту, є визначальним для інтертекстуальності, яка і забезпечує таку інтерпретацію тексту, щоб виявити в ньому сліди інших текстів та зв'язки між ними та першоджерелом. Ю. Крістєва назвала це «мозаїкою цитат» [5, 167]. Цей образ при перенесенні в постмодерністський контекст стає метафорою сучасного стану культури.

Прийом палімпсеста почали застосовувати художники-авангардисти на початку XX столітті. Вони використовували в своїй творчості різні матеріали,

наклеюючи їх на полотно так, щоб нижній шар проглядався крізь верхній і становив його органічну частину. Цей прийом продовжили постмодерністи, які були налаштовані на епатування аудиторії за допомогою неочікуваного візуального ряду та пропонування неочевидних інтелектуальних асоціацій [4].

Перше широке обґрунтування поняття «Палімпсест» у контексті постмодернізму відбулося в літературознавстві, а саме в дослідженні Жерара Женетта «Палімпсести: література в другому ступені» (1982). Концепцію «Інтерпретації» у постмодернізмі Ж. Женетт переосмислює через поняття «Палімпсест», маючи на увазі текст, надрукований поверх інших текстів, сенси які неминуче проступають крізь його семантику.

У постмодерністській філософській парадигмі «палімпсест» розглядають як:

а) синонім інтертекстуальності;

б) ігровий художній прийом;

в) концепт, що виконує структуроутворюючу роль в тексті [4].

У контексті творчості балетмейстерів-постмодерністів модель палімпсеста може бути інтерпретована як багатовимірне художнє ціле, отримане в результаті об'єднання різних культурних шарів. Феномен палімпсеста тісно пов’язаний із процесом комунікації першоджерел та інтерпретацій, адже можна розглядати інтерпретацію як співтворчість із попередніми версіями тексту. Художній твір створюється завдяки нашаруванню інтертекстуальних семантик, що чітко відслідковується на прикладі всієї історії існування балету «Лебедине озеро» і особливо яскраво простежується у постмодерністському балетному театрі, зокрема у балетах-інтерпретаціях Матса Ека, Метью Борна, Раду Поклітару, хореографічні прочитання класичного балету яких можна назвати окремими новими творами. Принцип палімпсеста лежить в основі художнього мислення цих балетмейстерів, є свого роду матрицею, яка організовує текст. Прийом палімпсеста поєднує в собі пам'ять і непам’ять, розрізнене та несумісне, що, хоч і виключають одне одне, існують як єдине ціле [5, 167].

Очевидна інтертекстуальність є загальною прикметою спектаклів всіх трьох балетмейстерів, крізь нашарування різних культурних епох, міфів, символів просвічують попередні тексти та сенси. Палімпсест як особливий спосіб творчості в сучасному мистецтві апелює до такого поняття, як інтертекстуальність, посилання в тексті на інше джерело, алюзія, запозичення, цитата і балетмейстер-постановник завжди «має справу з нерозбірливими, напівстертими, багато разів переписаними пергаментами» [8].

Балет «Лебедине озеро» тільки здається втіленням консерватизму та музейною реліквією. З моменту народження балету пройшло майже півтора століття, і весь цей час в історії спектаклю балетмейстери звертались до балету та утворювали свої редакції, інтерпретації, втілюючи своє бачення на різних сценах театрів світу [7]. І якщо перші дві треті XX ст. ознаменувалося створенням чисельних редакцій класичного балету, то наприкінці XX ст. – на початку XXI ст. з’явилися інтерпретації «Лебединого озера», які демонстрували повну свободу взаємодії балетмейстера з авторським текстом, і завдяки такій свободі утворювались самостійні балетні спектаклі. С. Кусков описує палімпсест як «ефект

всепросвічування, дрібне одночасне мерехтіння букв та знаків пунктуації... але докопатися до першоджерела вже неможливо» [6] стосовно творчості художника А. Кіфера, Цю модель можна застосувати у процесі аналізу та порівняння постмодерних інтерпретацій «Лебединого озера» з класичними редакціями.

Першу епатажну версію балету «Лебедине озеро» створив 1987 року революціонер класичних балетів Матс Ек, який кинув виклик світовому балетному театру, спотворивши образи лебедів, змістивши фокус уваги на психологізм і трагічність стосунків. Автор не відмовився, а перекроїв музичну партитуру, палімпсестність мислення полягає у новому прочитанні музики П.І. Чайковського, винаходженні нових сенсів у добре відомій музичній партитурі. Завдяки зверненню до оригінальної назви, збереженню персонажів класичного балету, музики П.І. Чайковського, сприйняття глядача відбувається через призму класичного твору [1].

Палімпсест – це ігровий простір, в якому художник у процесі затирання та написання нового тексту проявляє свою творчу свободу, відкриває нове в класичному зразку. Балет Матса Ека шокував і навіть епатував публіку та критиків, але нікого не залишив байдужими, палімпсестність мислення Матса Ека прослідковується через нетривіальнісь трактування сенсу класичного балету, повну відмову від шаблонів, через поєднання непоєднуваного, він створює насичений і естетично непривабливий простір [11]. Через його власний стиль проступають елементи класичної хореографії, танець модерн. Його постмодерністське «Лебедине озеро» пародіює класичні балети, фокус образної сфери зміщується, але Матс Ек зберіг одну з головних якостей балетів Чайковського – Іванова – Петіпа – їхню казковість. Зігфрід перебуває під впливом сильної матері, страждає Едіповим комплексом, молодий чоловік у гамлетівської шапочці, і справді схожий на шведського Гамлета Шекспіра. Принц бачить сни, вони замінюють йому життя, але вони і обманюють – Білий лебідь, обертається Чорним лебедем, як і злий чаклун Ротбарт, обертається матір'ю-Королевою. Але в той же час Матс Ек уникає «парадності», офіційності традиційної атмосфери класичного балету, виникає інтерес до культурної емпірії, до повсякденного життя, яке вбирає в себе різноманітні сфери діяльності звичайної людини.

Жерар Женетт визначає такі прикмети палімпсеста як спотворення, нечитаність, помарки, спотикання, – це способи піти від кліше і стереотипів, саме ці прийоми дозволяють розширити рамки та змінити напрям мислення [4]. Інтерпретація-балет Матса Ека проникнута психологізмом, впливом психоаналітичних ідей З. Фрейда. Вперше відкрито та різко порушені у балеті психологічні проблеми продовжують досліджувати Метью Борн та Раду Поклітару у наступних авторських інтерпретаціях балету, але вже під іншим кутом зору.

Психоаналітичне гомосексуальне прочитання класичного сюжету створено британським хореографом Метью Борном 1995 р. Дія відбувається в сучасній Англії, в центрі уваги хореографа історія душевних страждань Принца, нескінченно самотнього, нелюбимого, відторгнутого брехливим суспільством, який бажає ідеальної любові і знаходить її, але не в зачарованій Одетті, як в оригіналі Петіпа-Іванова, а в Лебеді. Балет повністю розкриває неповторний ав-

торський почерк та манеру Метью Борна [12]. Та варто звернути увагу, що М. Борн при створенні цієї інтерпретації надихнувся балетом Матса Ека, можливо, це прослідковується не лінійно, але Матс Ек «дав дозвіл», створив прецедент вільної взаємодії з «канонічним» класичним твором своєю революційною інтерпретацією, адже однією з основних цінностей постмодернізму є повна свобода самовираження художника, яка базується на принципі «все дозволено» [9]. Очевидним є зв'язок цих версій, а саме у потужному психологізмі, розвиненій темі Едипового комплексу у головного героя, що сміливо можна назвати палімпсестом. За оцінкою Р. Барта, «основу тексту становить ... його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки», і, власне, текст як в процесі письма, так і в процесі читання «є втілення безлічі інших текстів, нескінченних або, точніше, втрачених (втратили сліди свого походження) кодів» [8].

Від канонічного «Лебединого озера» в спектаклі Метью Борна залишилися деякі персонажі і прекрасна музика П.І. Чайковського. Інтерпретатор пішов за музичною партитурою та настроєм композитора, зробивши трагічний кінець на противагу радянським редакціям, та гіперболізовані моменти щастя. Крізь ідею балету Метью Борна про заборонене кохання просвічує оригінальна ідея першоджерела, мова йде про втечу від реальності, гонитву за неможливою любов'ю [3]. Постановник відкриває і вносить нові змісти, використовує історичний досвід, відмовляється від хрестоматійності і тим самим досягає епатування глядача.

У мистецтві постмодерну основоположними принципами стають переважне використання вже створених, готових форм, запозичення художнього та будь-якого іншого матеріалу [7]. Палімпсесту можна уподібнити типову постмодерністську цитатність та вторинність, запозичення, привласнення чогонебудь, що вже мало місце у минулому, без чого не мислиться будь-який сучасний художній досвід. Звертає на себе у спектаклі Борна чоловічий лебединий кордебалет, який став порушенням всіх балетних традицій. Лев Іванов, помічник Петіпа, створив дивовижної чистоти «лебедині» пози, повні гармонії композиції для жіночого кордебалету, знайшов комбінації простих класичних рухів, що створюють відчуття ніжності, беззахисності. Метью Борн через сто років вивів на сцену чоловічий кордебалет своїх лебедів. Його лебеді також нагадують білосніжних птахів, але диких, агресивних і здатних до нападу.

2013 р. Раду Поклітару представив прем'єру балету «Лебедине озеро. Сучасна версія». Балетмейстер створив спектакль – роздум про складність життя, коли ідеш проти своєї суті. У балетмейстера Зігфрід – молоде красиве дитинча лебедя, якого злий хірург Ротбард за допомогою оперативного втручання насильно переробляє в людину, справжня сутність Зігфріда постійно рветься назовні, і Зігфрід не може жити чужим життям, а любити Одетту-лебідя здатний тільки у видіннях.

Весь балет Раду Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» тримається тільки на класичній музиці і повністю відходить від класичного лібрето. Балетмейстер поміняв сюжет, залишивши тільки систему героїв. У першому епізоді мисливці цілять з рушниць в сім'ю лебедів, вбивають дорослих птахів, а пташеня передають пану Ротбарту, який проводить хірургічну операцію, перетворюючи його на

людину. Одетту й Одилію, всупереч традицій версії «Лебединого озера», танцюють дві балерини. Танець маленьких лебедів виконували одна балерина та двоє артистів-чоловіків, але цей момент був продуманий балетмейстером «заради правдивості», як зазначає сам автор, тому, що «на озері» були як лебеді, так і лебідки [1]. Раду Поклітару не зраджував класичному лібрето тільки в одному, він лишив трагічний фінал. Важливим фактом є те, що балетмейстер повністю лишив без змін оригінальну музичну партитуру, в чому також полягає палімпсестність.

Мілітаристська тематика, до якої звертається у балеті Раду Поклітару, носить притчовий характер: армія Ротбарда з рушницями, яка відстрілює беззахисних лебедів і надягає їхні крила, символізує всю безглуздість і жорстокість будь-якої війни, викликає асоціації з сучасними проблемами, категорія часу у театрі актуалізує твір та допомагає покращити комунікацію з сучасним глядачем, розширити рамки такого комунікаційного акту.

Хореографія у постмодерністських інтерпретаціях – це цитування елементів вуличного танцю, танцю модерн, пантоміми, акробатики, народного танцю та балетної класики, вона виступає як символ дисгармонійності буття. Хореографія Раду Поклітару насичена високими підтримками, акробатичними етюдами, балет розказаний мовою сучасного танцю, включаючи лише натяки на класичний танець. Аналізуючи балет-інтерпретацію Раду Поклітару можна побачити, що «в даному тексті відлунюють попередні тексти», стерті сліди класичного балету, сміливість, свобода інтерпретації першоджерела Матса Ека, особливо «Лебедине озера» Метью Борна з його чоловічим кордебалетом у спідницях з пір'я та психологічними проблеми, які розкриває балет [10].

Звертаючись до історії метаморфоз «Лебединого озера» у ХХ ст., цілком очевидним є еволюційний характер змін класичних редакцій та революційний стрибок до постмодерних інтерпретацій, їхній невідривний зв'язок між собою, соціальними, політичними, філософськими, культурними змінами навколо і насамперед з першоджерелом.

Усі редакції та інтерпретації балету у першій половині ХХ ст. ґрунтувалися на петербурзькій версії балету Іванова-Петіпа, де автори експериментували із образами Чорного та Білого Лебедів, змінювали порядок виходів, партій та варіацій героїв, декорації деяких сцен. Та починаючи з другої половини ХХ ст., у зв'язку з актуалізацією та розвитком теорії психоаналізу, прослідковуються радикальні зміни драматургії, пов'язані із образом Зігфріда. Увага акцентується на боротьбі між свідомим та підсвідомим героя, виборі добра і зла, чорного та білого. Далі народжуються різноманітні редакції, найяскравіші з них В. Бурмейстера, О. Лопухова, В. Васильєва, скорочення кількості актів, позбавлення романтико-символічного характеру тощо.

У постмодерному балетному театрі нове винаходиться через мікшування старого, коли нові художні образи формуються з компіляції фрагментів різних епох і національних культур. Інноваційні форми проектуються на повну імпровізацію і при переробках не зберігають навіть видимість першопочаткового задуму. Інтерпретатор актуалізує, відображує в часі класичне першоджерело, наступний тлумач вже не може не враховувати цього погляду.

Текст поглинає і синтезує мову минулого та сучасності, сенс виникає сам і тільки як результат зв'язування між собою цих семантичних векторів, що виводять в широкий культурний контекст, який виступає по відношенню до будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище [9]. Це дає підставу для оцінки постмодерністського стилю мислення як «цитатного мислення», а постмодерністських текстів – як «цитатної літератури» [8]. Феномен цитування стає основним для постмодерністського трактування текстуальності, йдеться не про безпосереднє з'єднання відколів попередніх текстів. Наукова новизна полягає у аналізі балетного спектаклю крізь призму моделі палімпсеста. Палімпсест допомагає дослідити трансформацію оригінального балету у процесі інтерпретації у порівнянні з оригіналом та порівняти постмодерністські балети-інтерпретації, виявити специфіку реалізації постмодерністських філософських ідей у сучасному балетному театрі.

Висновки. У творчості балетмейстерів-постановників М. Ека, М. Борна і Р. Поклітару прослідковується палімпсестне мислення щодо одне одного, попередніх класичних редакцій та першоджерел. Аналіз їхніх творів дає можливість виявити тенденції у розвитку постмодерністського балетного театру. На прикладі проаналізованих інтерпретацій «Лебединого озера» можна зробити висновки про ситуацію у постмодерністському балетному театрі взагалі, де палімпсест, увібравши в себе багато «відколів» попередніх течій, створює принципово новий твір мистецтва. Напівстерті сліди минулих стилів, інших жанрів, навіть попередніх версій балетів проступають на прозорій тканині нового тексту. Постмодерністський балетний театр розірвав традиційні взаємовідносини сучасного глядача із класичним пишним видовищем, позбавленим сучасних смислів. Відкриття можливості розширення і поглиблення такої важливої категорії у театрі, як час, тобто актуальність, сучасність текстів, допомогло сцені подолати лінійне мислення як постановників, виконавців, так і глядачів, виробити сучасну мову виразних засобів, каналів комунікації і, можливо, заявити про народження нового постбалетного театру.

Література

1. Александрова А. Лебединая песня «Киев Модерн Балета» [Електронний ресурс] / Анастасия Александрова // Портал журналистов. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: http://unuj.org/ru/stati/item/2422-lebedinaya-pesnya-kiev-modern-baleta.html.

2. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 488 с.

3. Гордеева А. Спектакли Метью Борна на «18+» [Електронний ресурс] / Анна Гордеева // Lenta. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: https://lenta.ru/articles/2016/07/16/bourn/.

4. Женетт Ж. Работы по поэтике [Електронний ресурс] / Жерар Женетт // Издательство имени Сабашниковых. – 1998. – Режим доступу до ресурсу: http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm.

5. Кристева Ю. Введение в теорию интертекстуальности / Юлия Кристева. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с. – (Книга света).

6. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции». Сергей Кусков о творчестве Ансельма Кифера / С. Кусков. – Режим доступу до ресурсу: http://artcritic-kuskov.com/kiefer.html.

7. Лебединое озеро [Електронний ресурс] // Маленькая балетная энциклопедия. – 2004. – Режим доступу до ресурсу: http://www.ballet.classical.ru/d_swan_russia.html.

8. Можейко М. А. Інтертекстуальність – поняття постмодерністської текстології, артикулюється феномен взаємодії тексту з семіотичної культурним середовищем як інтеріоризації зовнішнього [Електронний ресурс] / М. А. Можейко // UM. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: http://um.co.ua/4/4-6/4-61043.html.

9. Печенкина О. А. Этика симулякров Жана Бодрийяра [Електронний ресурс] / Ольга Алексеевна Печенкина. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: http://www.dslib.net/etika/jetika-simuljakrov-zhana-bodrijjara.html.

10. Шульженко Ю. М. Інтертекстуальність через призму розвитку романної структури у XX – на початку XXI століття [Електронний ресурс] / Ю. М. Шульженко // «Журнал Науковий огляд» – Режим доступу до ресурсу: http://intkonf.org/shulzhenko-yum-intertekstualnist-cherez-prizmu-rozvitku-romannoyi-strukturi-u-hh-na-pochatku-hhi-stolittya/.

11. Foyer M. A Rare Treat in Stockholm: Mats Ek's Swan Lake [Електронний ресурс] / Maggie Foyer // Critical Dance. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://criticaldance.org/a-rare-treat-in-stockholm-mats-eks-swan-lake/.

12. Glickman S. Dance review: Matthew Bourne's Swan Lake [Електронний ресурс] / Stephanie Glickman // Herald Sun. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: http://www.heraldsun.com.au/entertainment/arts/dance-review-matthew-bournes-swan-lake/news-story/3249e708ddde28d6930ff131f23fbbc6.

References

1. Aleksandrova A. (2013). Swan's song of «Kiev Modern Ballet». Retrieved from http://unuj.org/ru/stati/item/2422-lebedinaya-pesnya-kiev-modern-baleta.html. [In Russian].

2. Andreyeva E. (2007). Postmodernism. The art of the second half of the twentieth - early twenty-first century. Saint Peterburg: Azbuka-Klassika. [In Russian].

3. Gordeeva A. (2016). Performances by Matthew Bourne on «18+». Retrieved from https://lenta.ru/articles/2016/07/16/bourn/.[In Russian].

4. Genett J. (1998). Works on poetics. Shapes. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh. Retrieved from http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm. [In Russian].

5. Kristeva Y. (2004). Introduction to the theory of intertextuality. Moscow: Kniga sveta. [In Russian].

6. Kuskov S. Palimpsest of postmodernism as «the preservation of traces of tradition.» Sergey Kuskov on the work of Anselm Kiefer. Retrieved from http://artcritic-kuskov.com/kiefer.html. [In Russian].

7. Swan Lake. (2004). Malenkaya Baletnaya Encyclopedia. Retrieved from http://www.ballet.classical.ru/d_swan_russia.html. [in Russian].

8. Mogeyko M. (2013). Intertextuality - the notion of postmodern textology, the phenomenon of interaction of the text with the semiotic cultural environment as internalization of the external. Retrieved from http://um.co.ua/4/4-6/4-61043.html. [In Ukrainian].

9. Pechenkina A. (2006). The ethics of Bordiard's simulacrum. Retrieved from: http://www.dslib.net/etika/jetika-simuljakrov-zhana-bodrijjara.html. [In Russian].

10. Shulzhenko Y. Intertexuality through the prism of the development of the roman structure in the XX – the beginning of the XXI century. Retrieved from http://intkonf.org/shulzhenko-yum-intertekstualnist-cherez-prizmu-rozvitku-romannoyi-strukturi-u-hh-na-pochatku-hhi-stolittya/. [In Ukrainian].

11. Foyer M. (2015). A Rare Treat in Stockholm: Mats Ek's Swan Lake. Retrieved from http://criticaldance.org/a-rare-treat-in-stockholm-mats-eks-swan-lake/. [In English].

12. Glickman S. (2014). Dance review: Matthew Bourne's Swan Lake Retrieved from http://www.heraldsun.com.au/entertainment/arts/dance-review-matthew-bournes-swan-lake/news-story/3249e708ddde28d6930ff131f23fbbc6. [in English].

УДК 792.8

Крись Андрій Іванович,
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДО ПРОБЛЕМИ СТИЛІЗАЦІЇ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Мета роботи – розглянути проблему стилізації у бальному танці. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу реконструкції на предмет виокремлення прийомів і методів стилізації у бальній хореографії. **Наукова новизна**. У статті вперше на теоретичному рівні здійснено спробу розглянути проблему стилізації в контексті бальної хореографії. Акцентовано увагу на важливості та складності вирішення цієї проблеми щодо бального танцю на відміну від народної та сучасної хореографії, оскільки остання на сучасному етапі тісно пов'язана зі стандартизацію у межах спортивного контексту. **Висновки**. Під час розгляду даної проблеми виявлено, що основними елементами стилізації бального танцю постає з одного боку фундамент у вигляді набору ритмів і рухів (залежно від виду), а з іншого – творчість та імпровізація балетмейстера і виконавців, які дуже часто супроводжуються еклектичним поєднанням елементів концептуальної матриці бальних стилізацій (ідеї, теми, сюжету, музики, індивідуального фактору, лексики та постановочного контексту).

Ключові слова: хореографічне мистецтво, бальний танець, стилізація, естетична виразність, еклектика, творчість, імпровізація.

Крысь Андрей Иванович, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

К проблеме стилизации бального танца

Цель работы – рассмотреть проблему стилизации в бальном танце. **Методология** исследования заключается в применении метода реконструкции, с помощью которого можно выделить приемы и методы стилизации в бальной хореографии. **Научная новизна**. В статье впервые теоретически предпринята попытка рассмотреть проблему стилизации в контексте бальной хореографии. Акцентировано внимание на важности и сложности решения этой проблемы в отношении бального танца в отличие от народной и современной хореографии, поскольку последняя на современном этапе тесно связана со стандартизацией в пределах спортивного контекста. **Выводы**. Во время рассмотрения данной проблемы выявлено, что основными элементами стилизации бального танца есть с одной стороны фундамент в виде набора ритмов и движений (в зависимости от вида), а с другой – творчество и импровизация балетмейстера и исполнителей, которые очень часто сопровождаются эклектичным сочетанием элементов концептуальной матрицы бальных стилизаций (идеи, темы, сюжета, музыки, индивидуального фактора, лексики и постановочного контекста).

Ключевые слова: хореографическое искусство, бальный танец, стилизация, эстетическая выразительность, эклектика, творчество, импровизация.

Kris Andriy*, Lecturer of the Ball Choreography Department of the Kiev National University of Culture and Arts*

The problematics of ballroom dance stylization

Purpose of Article. A central goal of the work is to consider the problem of ballroom dance stylization. **Methodology** of the research work is to apply the method of reconstruction to the subject of the selection of techniques and methods of styling in ballroom choreography. **Scientific Novelty.** The attempt to consider the problem of stylization in the context of ballroom

© Крись А.І., 2017

choreography was firstly conduct within the particular study. The attention was pointed on the importance and complexity of the certain problem solving according to the ballroom dance unlike folk and modern choreography because of the reason that the last one stage is closely connected with the standardization within the sport context in the context of the present day. **Conclusions.** The main elements of ballroom dance stylization have been revealed during the mentioned research which claims that, from the one side, base as a set of rhythms and movements (depends on kind), and from the other one is creativity and improvisation of choreographer and performers which are very often lead by the eclectic combination of elements of a conceptual matrix of ballroom stylizations (ideas, themes, plot, music, individual factor, vocabulary, stage context).

Key words: choreographic art, ballroom dance, stylization, aesthetic expressiveness, eclecticism, creativity, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Художня культура як один із важливих компонентів культури духовної не стоїть на місці, а так само розвивається завдяки оновленню її структурних елементів, до яких відносять хореографічне мистецтво. Під впливом сучасної медіакультури хореографія також поступово перетворюється на медіа-феномен, коли опиняється у фокусі засобів масової інформації (ЗМІ): збільшується число танцювальних фестивалів і шоу-програм, що транслюються на телебаченні та висвітлюються у пресі; створюється ціла індустрія щодо вироблення відео-уроків з танців, які поширюються на дисках і в Інтернеті; підключається активно до цих процесів і телебачення, яке теж популяризує танцювальне мистецтво і т.п. Це висуває нові вимоги до виражального потенціалу танцювальних форм як головного фактору практики хореографічної культури, який аж ніяк не належить до статичних феноменів.

Зазначена тенденція актуалізує проблему стилізації танцю, що знаходить свій відгомін у народній, бальній та естрадно-сучасній хореографії. Цікавим є той момент, який розкриває взаємно обумовлюючу дію процесу стилізації, що він вчиняє як щодо народної хореографії, адаптуючи її до новочасних тенденцій, так і стосовно сучасної, що підсилюється за рахунок збагачення форми та змісту образів. Завдяки цьому можна відзначити, що стилізація з одного боку є осучасненням традиційних танцювальних мотивів, а з іншого – збагаченням сучасних форм сенсобуттєвим і естетичним колоритом, якого дуже часто не вистачає сучасному танцеві. Таким прикладом може слугувати фольк-модерн танець, коли йдеться про стилізацію техніки народного танцю з використанням сучасних технік модерн-джазу танцю, коли танець кладеться на народний сюжет і народну музику з використанням виключно сучасних технік – акробатики, контактної імпровізації, модерн-джаз-танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що стилізація як хореографічний феномен тривалий час супроводжувала еволюцію танцювального мистецтва, однак і сьогодні ще не є повноцінним об'єктом наукового дослідження. Серед вітчизняних хореографів-теоретиків слід згадати Д. Шарикова [8], В. Шевченко [10], Д. Бернадську [2], І. Гутник [3], О. Шишкіна [6], І. Пісклову [5] і ще декілька науковців, які зверталися до осмислення цієї тенденції у танцювальному дискурсі. Більшість підходів орієнтовані на народно-сценічний танець, вивчаючи на його прикладі дію процесу стилізації.

Цікаві й водночас дискусійні міркування знаходимо у І. Гутник, яка має наступну думку: «Стилізація завжди спрямована на імітацію формальних ознак і образної системи того чи іншого стилю, наслідування його. Таким чином, стилі минулого, використані в новому художньому контексті, набувають нового сучасного звучання. Художню цінність стилізованих творів, як і будь-яких інших художніх робіт, можна визначити за естетичними критеріями – ознаками, за якими оцінюється художній твір, тобто оцінюється з точки зору їх гармонії та краси. Але для народного танцю поняття стилізації не обмежується цими визначеннями. Стилізація танцю передбачає не лише надання йому тих чи інших стильових ознак, а й – що найголовніше – збереження його першооснови. В цьому випадку стилізація сприймається як гра, віртуозне обігравання жанру, коли твір набуває ознак сучасного танцю і водночас передає національний колорит. Загалом феномен стилізації хореографічного твору проявляється в тому, що, з одного боку, професійний підхід до створення стилізованого народного танцю піднімає народний танець на вищий щабель, надаючи йому сучасного звучання та видовищності, з іншого, сучасна хореографія збагачується і отримує поштовх до подальшого розвитку завдяки використанню елементів народного танцю» [3, 251-252].

Ми не випадково навели досить великий фрагмент думки авторки, адже саме він слугуватиме вихідним пунктом для наших власних роздумів. Адже далі у своїй статті І. Гутник згадує вагомі моменти стилізації (і сюжетний твір, і музичний супровід, і костюми), однак на прикладі вищеподаної цитати чітко помітно, як вихідні інтенції її думки, на кшталт «збереження першооснови» та «імітація формальних ознак і образної системи», вступають між собою у відкритий конфлікт значень. Тобто дуже важливо в народній хореографії поєднати фольклорну першооснову з грою форм і образів, наблизивши хореографічний твір до глядача, зробивши його захоплюючим, при цьому не втратити національний колорит.

Мета статті. До цього вихідного «виклику», якими є вищезазначені міркування, як одного з мотивів написання статті, додається ще факт відсутності інтересу до осмислення цього феномену в спортивному бальному танці. Беручи до уваги ці зауваження, метою цієї статті є проблематизація механізму стилізації у бальному танці, тоді як завдань, що випливають з цієї мети, можна виокремити щонайменше два: по-перше, концептуалізація структурної матриці стилізації у її проекції на хореографічний дискурс, і, по-друге, аналіз специфіки застосування цього прийому до бального спортивного танцю.

Виклад основного матеріалу. Схвалюючи гіпотезу про феномен хореографічної культури спортивного танцю, її унікальність у сфері художньої культури та очевидної комунікації, і взаємозв’язок серед інших філософських, історичних, культурологічних, психологічних, педагогічних наук, фізичного виховання і спорту, соціальних комунікацій [1, 193], ми розуміємо, що саме синтез мистецтв постає фундаментом розвитку естетичної, технічної та смислової сфери хореографії, сприяє збагаченню засобів виразності, що знаходяться в основі стилізації.

Звертаючись до концепту стилізації, варто розуміти, що воно не нове в історії мистецтв, коли йдеться про використання художніх форм, з метою виявити новий потенціал і підкреслити особливості художнього стилю. Джерел у

неї безліч: стиль і манера автора або виконавця, творчого напрямку та школи, арсенал характерних форм історичного стилю, народної культури тощо.

Багатогранність і особливість застосування стилізації залежить від тієї чи іншої сфери – музики, театру, літератури, живопису, хореографії. Важливо, щоб ми пам'ятали про цікавий аспект, особливість якого полягає в тому, що, взявши до уваги і проаналізувавши прийоми та методи стилізації в інших видах мистецтва, можна спробувати перенести їх на методику створення хореографічного номеру. Наприклад, йдеться про узагальнення зображуваних фігур або предметів, що передають характер зображуваного об'єкта, створюючи свого роду карикатуру на нього у живописі; чи стилізація епохи в театрі, яка полягає у тому, щоб, вивчивши все до найдрібніших деталей, відтворити епоху так, щоб вона була зрозумілою і цікавою глядачеві, додавши до цього ще індивідуальну стилістику, підкріплену смаком і почуттям міри; чи йдеться про відсутність прямого звернення до чужого стилю, – посилання на нього зазвичай виникає через ланцюг асоціацій, – у музиці, де самі прийоми стилізації поділяються на два види: асиміляцію (не взяття за основу певного хореографічного номера та його копіювання, а звернення до всіх робіт майстра та розуміння засад композиційної будови його номерів) та контамінацію (вільне поєднання різних інтонаційних витоків, що утворюють посилання на конкретні тексти, синтез в образі або понятті частин, які належать до різних ареалів, символізуючи по суті відступ від норми та творче переосмислення, коли ці елементи постають в інших контекстуальних взаємовідношеннях у порівнянні з оригіналом).

Останній пункт розкриває певну частку еклектизму, яка притаманна самій стилізації, як, наприклад, поєднання на перший погляд непоєднуваних стилів – хіп-хопу та бального танцю. Проте цей еклектизм є символічним, який свідчить на користь відсутність бездумного наслідування та імітування автором твору, натомість підкреслює ситуацію творчого переосмислення змісту та стилю, що несе в собі особистісні інтенції митця та індивідуальні риси кожного учасника. І саме тут можна помітити як стилізація перегукується з творчим процесом, коли кожен з балетмейстерів створює власний неповторний світ танцю, єднаючи його універсальність засобами артистизму, технічними й художніми новаціями, при цьому втілюючи один із засадничих принципів постмодернізму – герменевтичний підхід до задуму та реалізації твору, який полягає у визнанні конструктивної ролі між створенням хореографічного твору та його тлумаченням.

Стилізація бального танцю це його «збагачення» та «насичення», за рахунок привнесення нових засобів і форм художньо-естетичної та хореографічної виразності, завдяки чому він отримує поштовх для подальших трансформацій. Вона передбачає чітке розуміння та виокремлення художньо-виражальних засобів бального танцю, до яких відносять: 1) хореографічний текст, 2) взаємодія хореографічної та музичної форми бального танцю, 3) вибір теми і сюжету твору, 4) постановочні прийоми (способи вирішення, подвоєння та розмноження хореографічних образів, роль танцювального костюму, гриму та зачіски, аксесуарів і предметів у конкурсних композиціях і шоу-постановках концертної

діяльності), 5) ідея в трьох її вимірах – лексико-пластичному, сценічному та музичному та 6) індивідуальність танцівника [9, 70-72].

До речі, ідея у її сценічному вимірі за підтримки артистизму й акторської гри реалізується на рівні творчої діяльності виконавця бального танцю у чотирьох взаємопов'язаних елементах: активній зосередженості (сценічна увага), у вільному від напруги тілі (сценічна свобода), правильній оцінці наявних подій (сценічна віра) та системі дій, що виникає на цій основі (сценічна дія) [4, 56].

Естетична виразність бального танцю, яка є невід'ємною складовою стилізації, значною мірою визначається ступенем хореографічної підготовки, що забезпечує формування високої культури рухів, статичної та динамічної постави; засвоєння високохудожніх статичних і динамічних поз, жестів і міміки. Ідеться про особливу рухову культуру, що здійснюється шляхом творчого використання наступних виражальних засобів: краси ліній та форм тіла, пластичності рухів, статичної та динамічної постави, оригінальних поз, зовнішньої і внутрішньої грації, збереження рівноваги в горизонтальних і вертикальних позах, прояву особливого стилю як власного розуміння естетики рухів, привнесення у моторний акт нової якості: оптимальної амплітуди, раціонального розташування частин і ланок, імпровізації рухових дій, створення враження свободи, легкості та граційності. Саме завдяки цій руховій культурі стали можливі складні варіації пасадобля, який представляє стилізацію основних фігур, що виконує тореро на арені: «атака», «удар мулети», «синкоповані роз'єднання», «вероніка». Остання фігура повторює рух плаща тореадора навколо корпусу. У музиці пасодоблю присутні характерні акценти, які необхідно теж «обіграти», а тому виконавець повинен володіти відмінним почуттям ритму і композиції.

Якщо ж взяти рухову культуру у її відношенні до лексико-пластичного виміру ідеї, то тут І. Гутник вірно підмітила, коли зазначала, що за основу лексики бальних танців згодом на характерній основі (полька, полонез, краков'як та ін.) були взяті рухи народного танцю, стилізовані на академічний зразок. У такий спосіб в середині ХХ століття виникла українська бальна хореографія на фольклорній основі: гуцулка, ятраночка, закарпатський бальний, український ліричний танець та ін., за лексику яких були взяті танцювальні рухи того чи іншого регіону України, що були стилізовані до умов бального виконання. За принципом обробки фольклорної основи, її адаптації до сценічного виконання також з'явилися бальні танці країн близького (молдовеняска, сударушка, чеський, німецький та білоруський варіант польки і т.п.) та далекого (сертакі, мамба, ламбада, сальса) зарубіжжя.

Піднімаючи питання стилізації в контексті бальних танців, слід розуміти, що, на відміну від народної хореографії, тут воно справді актуалізується у формі проблеми, оскільки наявна ключова дихотомії природно-артистичних моментів, які виступають запорукою творчості та імпровізації, та стандартизації рухів і зовнішнього вигляду, особливо коли йдеться про спортивні танці, які чітко регламентовані відповідними національними та міжнародними критеріями. Так, більшість балетмейстерів розуміють важливість сценічної форми та пластики емоцій, орієнтацію на відповідний не лише національний, але й сучасний стиль

музичного супроводу (опертя на виразні національні чи сучасні пісенно-танцювальні ритмоформули, може підказати постановнику чи виконавцю багато цікавих хореографічних рішень), віртуозність техніки виконання, яка залежить від рівня фізичної підготовки, та стилізацію костюмів. Але не кожному з них вдається побачити цю тонку шпаринку, якою можна скористатися, особливо коли мова йде про спортивні змаганні. Тут балетмейстер, який ставить собі за мету привести певні стилістичні моменти у хореографічний твір, повинен володіти ґрунтовними знаннями і бездоганною логікою сприйняття твору, мати відчуття міри, образне мислення та художній смак.

Поза спортивним контекстом бальні танці більш відкриті до стилізації, адже відсутня суддівська регламентація, хоча ключовим залишається ритміка, на яку можуть «нанизуватися» національні та сучасні варіації. Якщо в народній хореографії «першоосновою», яку не можна втратити в ході стилізації, є саме регіональний фольклор, то у бальній таким фундаментом є певні рухи та ритми, які досить різноманітні, що обумовлює прояв творчої індивідуальності, здатність до особливого сприйняття зовнішнього середовища шляхом рухомої і музичної інтерпретації цих ритмів в залежності від привнесення народного чи сучасного контексту. Наприклад, якщо звернутися до елементів гуцульських і закарпатських танців, то в їхній лексиці знайдеться такий рух, як «переступання», що за ритмікою і технікою є близьким до кубинського брейку, що відносять до елементів танцю Ча-ча-ча. Чим не підстава для народно-бальної еклектики, що може надихнути поставників бальних танців для різних варіацій на тему стилізації.

І вкотре ми повертаємося до творчого підходу до складання композиції бального танцю, що проявляється під час формування почуття індивідуального стилю, заснованого на тонкому відчутті пропорційності між танцювальними рухами та мелодією, між власним емоційним станом і світоглядом. Реалізація творчого потенціалу виконавця передбачає раціональний вибір засобів художньої виразності з широкого спектра елементів хореографії, художньої та спортивної гімнастики, танцювальних рухів, стрибків, поворотів, обертань, динамічних поз, жестів, міміки, що мають певний сенс і логічну завершеність [7, 29]. Саме цього здебільшого прагнуть постановник і танцівник, часто розуміючи ситуацію приреченості на еклектичність під час стилізації.

Творче начало у бальному танці неможливе без натхнення і фантазії, що дають змогу вийти за рамки звичних уявлень, усталених традицій, загальноприйнятого стандарту, шляхом тонкої імпровізації, інтуїтивного вибору єдино вірного рішення рухового завдання, завдяки специфічному відчуттю гармонії рухів. Цього не скажеш про стилізацію «автентичного» (аргентинського) танго під бальне, де останнє відрізняється від першого відсутністю імпровізації, а ще повним контактом між партнерами. Бальне танго від аргентинського відрізняє також і ритм мелодії – в ритмі бального танго присутні ударні інструменти, що додає йому більшої чіткості. За характером звучання мелодія бального стилю танго може трохи нагадувати імперський марш, тоді як аргентинське більш

плавне та мелодійне. Зовсім інші нововведення під час стилізації П'єра Лавелла румби, завдяки яким цей танець набув більш чуттєвих і романтичних контурів.

Висновки. Таким чином, розглянувши деякі аспекти проблеми стилізації у бальній хореографії, ми прийшли до відповідних висновків: по-перше, стилізація як прийом застосування художньо-хореографічних форм і прийомів, стильових обрисів у новому змістовному контексті для досягнення ефекту естетичної виразності є важливим компонентом розвитку бального танцю в історії та на сучасному етапі; по-друге, концептуальна матриця цього прийому складається з фундаменту у вигляді відповідних рухів і ритмів, які є досить різноманітними, щоб відкривати простір для інновацій та творчості, але їх слід дотримуватися, інакше існує ризик втрати напрямку чи його виду; по-третє, наявність такої «першооснови» у бальному танці передбачає в ході його стилізації цілий пакет засобів від ідеї, теми та сюжету до постановочних прийомів та індивідуальності танцівника; по-четверте, ключовим аспектом стилізації бальних танців, чого так не вистачає у спортивно-змагальному ракурсі, є творчість та імпровізація, що ґрунтуються на знання та естетичному смаку балетмейстера і виконавця. Саме без останніх неможливі збагачення і розвиток бального танцю у майбутньому.

Література

1. Березовая Г. Хореографическая работа с дошкольниками: методическое пособие / Г. Березовая. – 2-е изд. – К.: Музыка, 2009. – 208 с.

2. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Д.П. Бернадська; КНУКіМ. – К., 2005. – 20 с.

3. Гутник І. До проблеми стилізації народного танцю / І. Гутник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Випуск XXII. – К.: Міленіум, 2009. – С. 251-257.

4. Немеровский А. Пластическая выразительность актера / А. Немеровский. – М.: Искусство, 1988. – 192 с.

5. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) / І. Пісклова // Народна творчість і етнологія. – 2015. – №5. – С. 64-70.

6. Приёмы и методы стилизации в народной хореографии: методические рекомендации / А.П. Шишкин. – Самара: ГБУК, 2014. – 28 с.

7. Стриганова В.М. Современный бальный танец / В. М. Стриганова. – М.: Просвещение, 1998. – 185 с.

8. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види / Д. І. Шариков. – К.: Видавець Вадим Карпенко, 2008. – 168 с.

9. Шанкина С.В. Теоретические аспекты эстетических ценностей спортивных бальных танцев / С.В. Шанкина // Культура физическая и здоровье: научно-методический журнал. – 2011. – № 1 (31). – С. 70-72.

10. Шевченко В.Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії: навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України / В.Т. Шевченко. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 184 с.

References

1. Berezova G. (2009). Choreographic work with preschool children: methodical manual. 2nd edition. Kyiv: Music [in Russian].

2. Bernadsky D. (2005). The phenomenon of synthesis of arts in contemporary Ukrainian stage choreography. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Gutnik I. (2009). To the problem of folk dance stylization. In the Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture. Kyiv: Millenium, Issue XXII, 251-257 [in Ukrainian].

4. Nemerovskyi A. (1988). Plastic expressiveness of the actor. Moscow: Art [in Russian].

5. Pisklova I. (2015). Features of processing of dance folklore (on the example of modern productions). In the Folk art and ethnology, №5, 64-70 [in Ukrainian].

6. Shishkin A. (2014). Techniques and methods of stylization in folk choreography: methodical recommendations. Samara [in Russian].

7. Striganova V. (1998). Modern ballroom dance. Moscow: Education [in Russian].

8. Sharikov D. (2008). Classification of Modern Choreography: Directions, Styles, Types. Kyiv: Publisher V. Karpenko [in Ukrainian].

9. Shankina S. (2011). Theoretical aspects of aesthetic values of sports ballroom dances. In the scientific and methodical journal "Culture physical and health", №1 (31), 70-72 [in Russian].

10. Shevchenko V. (2006). The art of the choreographer in folk-stage choreography: a teaching aids for higher educational institutions of culture and arts of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 793.31+792.83

Литвиненко Віктор Андрійович,
старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв

СТВОРЕННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ СУЧАСНИКА В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета роботи – проаналізувати особливості виражально-зображальних засобів у створенні театралізованого художньо-сценічного образу сучасника в українському народно-танцювальному мистецтві. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного і мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу особливості використання виражально-зображальних засобів у творчий роботі відомих балетмейстерів України, виявити відмінні особливості їхнього використання в залежності від жанру і виду танцювального мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні процесу творчої асоціативної уяви балетмейстера-постановника, яка набуває особливої поетичності під час слухання музики, а також виявити напрямки у збереженні задуму танцю, самобутність і своєрідність малюнку, або манери виконання, помноживши все це на досягнення професійного народного хореографічного мистецтва – підняти його над першоджерелом. **Висновки.** Здійсню-ючи сценічну постановку народного танцю, де головним героєм є художньо-сценічний образ сучасника, балетмейстер, об'єднуючи у музично-пластичному синтезі різні мистецтва і володіючи всіма виразними засобами танцю, повинен добре розуміти, що «жоден з видів танцю не випадковий. Він розкриває темперамент народу, систему координації рухів, яка у різних народів буває різною, взаємини між рухами і музикою, зв'язок з історією і побутом народу» [6, 10].

Ключові слова: танець, виражально-зображальні засоби танцю, музика, танцювальний рух, змістовна пластика, театралізований художньо-сценічний образ, синтез мистецтв, балетмейстер, Павло Вірський, А. Рубіна, О. Сегаль.

© Литвиненко В.А., 2017

Литвиненко Виктор Андреевич, *старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Создание театрализованно-художественного образа современника в народно-сценическом танце

Цель работы - проанализировать особенности выразительно-изобразительных средств в создании театрализованного художественно-сценического образа современника в украинском народно-танцевальном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного и искусствоведческого методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу отличительные особенности использования выразительно-изобрази-тельных средств в творческой работе известных балетмейстеров Украины, выявить отличительные особенности их использования в зависимости от жанра и вида танцевального искусства. **Научная новизна** работы заключается в расширении процесса творческого ассоциативного воображения балетмейстера-постановщика, которое приобретает особую поэтичность во время прослушивания музыки, а также выявить направления в сохранении замысла танца, самобытность и своеобразие рисунка, или манеры исполнения, умножив все это на достижение профессионального народного хореографического искусства – поднять его над первоисточником. **Выводы.** Осуществляя сценическую постановку народного танца, где главным героем является художественно-сценический образ современника, балетмейстер, объединяя в музыкально-пластическом синтезе различные искусства и обладая всеми выразительными средствами танца, должен хорошо понимать, что «ни один из видов танца не случаен. Он раскрывает характер народа, систему координации движений, которая у разных народов бывает разной, взаимоотношения между движениями и музыкой, связь с историей и бытом народа» [6, 10].

Ключевые слова: танец, изображающие средства хореографии, музыка, танцевальное движение, содержательная пластика, театрализованный художественно-сценический образ, синтез искусств, балетмейстер, Павел Вирский, А. Рубина, А. Сегаль.

Lytvinynko Viktor, *Senior Lecturer of the Kiev National University of Culture and Arts.*

Expressive and artistic means of ukrainian folk dance in creating an artistic image of a contemporary

Purpose of Article. The study deals with the development and research of original methods for creating an artistic image of a contemporary in folk and stage choreography. A significant role in the mentioned creative process is conducted by the professional skills of the ballet masters that in specific cases are not entirely careful with the enrichment of art pieces peculiarities with other expressive elements of dance, and perceive it as a requirement to take a few expressive and artistic means of choreography and mix them into one. **Methodology.** The research methodology is based on the use of comparative and critical methods. The specified methodological approach allows revealing and analyzing the distinctive features of the application of expressive and artistic means in the creative and production work of famous ballet masters of Ukraine, to identify distinctive features of their implementation due to the genre and type of the dance art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in the extension of the associative process of creative imagination of a ballet master and director, which acquires a particular poetry while listening to music, and, also, to identify the areas of the dance's idea preservation, identity and originality of the dance pattern or manner of a performance, with a multiplying of the mentioned aspects by the achievement of the professional folk choreography art to raise it above the original. **Conclusions**. Carrying out stage performance of folk dance, where the main character is an image of a contemporary, the ballet master, combining in musical and visual synthesis various arts, and possessing all the expressive means of dance, should understand that "none of the types of dance is accidental. It reveals the temperament of the people, the system of movements coordination, which is different in different peoples, the relationship between movements and music, connection with the history and life of the people" [6, 10].

Key words: dance, expressive and artistic means of dance, music, dance movement, meaningful plastic, artistic image, synthesis of arts, ballet master, Pavlo Virsky, A. Rubina, O. Segal.

Актуальність теми дослідження. Українське народно-сценічне танцювальне мистецтво, яке є органічною складовою художньої культури нації, отримало найвище визнання у багатьох куточках земної кулі передусім завдяки творчим здобуткам талановитих балетмейстерів-постановників П. Вірського, О. Сегаля, К. Балог, М. Вантуха, О. Гомона, Л. Калініна, А. Кривохижи, Д. Ластівки, Р. Малиновського, В. Петрика тощо. Використовуючи в своїй роботі різноманітні виражально-зображальні засоби танцю для створення художньо-сценічних творів, вони об'єднали у музично-пластичному синтезі різні мистецтва, щоб барвистою красою і глибокою думкою, єдністю змісту і форми, тонким лаконізмом і чарівною силою контрасту донести мовою танцю до глядача і зміст, і драматургію своїх авторських задумів. Саме знання естетичних законів танцю, його пластичної лексики, а також виражально-зображальної палітри і давніх традицій, котрі передавалися з покоління у покоління хореографами та композиторами, допомагали їм у створенні різнопланових хореографічних композицій і мініатюр. Народна хореографія, джерела якої перебували у невичерпній національній фольклорній спадщині, набувала особливого сучасного забарвлення, пройшовши крізь призму їх творчості.

Мета: проаналізувати особливості виражально-зображальних засобів у створенні театралізованого художньо-сценічного образу сучасника в українському народно-танцювальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що у всі часи завжди актуальною в хореографічному мистецтві була і залишається центральна проблема – створення пластичного образу людини сьогодення, а тому «хореографічне мистецтво не може зростати та мати розвиток без балетмейстерів-постановників, які володіючи палітрою виражально-зображальних засобів танцю і поетичною фантазією, вміють поєднувати культуру нашого чудового мистецтва з розумінням змісту і ритмами сучасності» [5, 208]. На користь цього свідчить також і той факт, що в останні десятиліття проблема розвитку українського народно-танцювального мистецтва і реальне життя змушують шукати нових форм цього хореографічного напрямку і для створення сучасних високопрофесійних художньо-сценічних творів. Ця проблема, на думку мистецтвознавця Ю. Станішевського, перш за все, пов'язана з намаганням подолати поетичні умовності хореографічного мистецтва, ставлячи знак рівності між реалізмом і уподобанням життя [8, 221]. Це важливе проблемне питання частково висвітлювалося у наукових працях і інших відомих мистецтвознавців К. Василенка [1], Г. Кремшевської [7], Є. Луцької [4], а також побіжно відомими балетмейстерами-постановниками П. Вірським [11] А. Кривохижою [3], І. Мойсеєвим [6] тощо. Незважаючи на значну кількість публікацій, які присвячені даному дослідженню, необхідність розширення та уточнення знань, спрямованих на створення художньо-сценічного образу сучасника в українському народному танцювальному мистецтві, а також значенню виражально-зображальних засобів у творчому процесі хореографа, обумовило вибір теми статті. Танці сьогоднішні танцює нова людина, людина нового життя, що відповідно і вимагає пошуку нових виразно-зображальних засобів хореографії.

Засоби пластичних художніх образів у народно-сценічному танцювальному мистецтві, які використовували митці у своїх хореографічних постановках, ставали близькими і зрозумілими глядачеві лише тоді, коли балетмейстери-постановники спрямовували зусилля на те, щоб споглядальне мистецтво танцю перетворити на мистецтво, здатне розкрити виражальними засобами танцю образ життя і морально-інтелектуальні інтереси сучасника. А це значить, у постановочній роботі виносити на розсуд глядача не тільки естетичні ідеї, але й торкатися проблем, співзвучних сучасності у творенні танцювальних засобів в хореографічному творі. При цьому дуже важливо ще на початковому етапі виникнення цілісного задуму хореографічного твору розуміти, що сучасна тема закладається не лише в сюжеті, а й великою мірою в тих принципах його художньої побудови, хореографічних узагальненнях засобів танцю, трактуванні характерів дійових сценічних героїв, а також в емоційно-психологічній побудові всієї композиції. Кожен балетмейстер, аналізуючи побачені ним нові художні твори, в яких успішно розв'язується в хореографії сучасна тема, може впевнитись, що в цих творах балетмейстери-постановники збагачують національний фольклор не лише необхідними характерними для художнього образу елементами побутового чи класичного танцю, але і сучасною змістовною танцювальною пластикою, завдяки чому твір завойовує увагу і любов глядача.

Необхідно зауважити, що змістовна танцювальна пластика тіла, це один з багатьох засобів виражально-зображальної палітри у створенні сучасника і найпотужніший інструмент «імпровізації» в танцювальному мистецтві. Настільки потужний інструмент, що за досконалого володіння танцювальною пластикою тіла на достатньому рівні можна поєднати її з повсякденними побутовими рухами людини, і, відтворивши їх, глядачі спроможні будуть сприймати це за своєрідний танець. При цьому «сучасна танцювальна пластика за своєю витончено-живописною природою не має меж. Пластичні танцювальні рухи – це рухи розслаблені і можуть бути як швидкими, так і повільними, а останні у більшості випадків їхнього використання в танці набувають найбільшої виразності» [11]. Тому пластичні рухи в народному танці у синтезі з іншими видами хореографічного мистецтва, включаючи при цьому сучасні танцювальні стилі, сприяє створенню найбільш достеменного художнього образу сучасника в українській народно-сценічній хореографії. Але, коли ми говоримо про збагачення національного фольклору елементами сучасного побутового і класичного танцю та змістовної танцювальної пластики в танцювальних засобах вираження, щоб створити сценічну форму хореографії задля розкриття типового художнього образу сучасника, не слід цей процес розуміти грубо, не творчо. Не можна процес збагачення сценічного твору іншими елементами танцювальних засобів вираження розуміти вульгарно, як вимогу брати декілька різних виражально-зображувальних засобів хореографії та змішувати їх в єдине ціле. Важливо зрозуміти, що «хореографія, безумовно, не бере з інших форм мистецтва елементів невластивих для того чи іншого виду або жанру. Механічне перенесення рухів з одного виду хореографії до іншого збіднює виражальні можливості мистецтва, порушує його не тільки формотворчу, але й ідейно-естетичну сутність і тематичну побудову» [1,

177]. У цьому творчому процесі потрібна не лише філігранна обробка кожного руху в цілому, його деталей, підпорядкування їх новим завданням, але і поезія та нюансування почуттів до виразних засобів у створенні танцювальних художньо-образних характеристик. В одному випадку танець створюється на народному танцювальному матеріалі, в нього вводяться тонкі лірично-пластичні елементи, і цим балетмейстер досягає розвитку сюжету. Сюди включається декілька характерних образних інтонацій у розрахунку на акторську майстерність. Прикладами такого збагачення елементами змістовної танцювальної пластики та акторської майстерності в народно-сценічній хореографії можуть слугувати танцювальна мініатюра балетмейстера-режисера Павла Вірського «Ляльки» і хореографічна картинка балетмейстера О. Сегаля «Сват і жених» (муз. І. Іващенка). В іншому випадку балетмейстер спирається на класичний танець і також бере частину характерних елементів народної хореографії та змістовної пластики, яка в сучасній темі має широкі можливості по створенню художньо-сценічних танцювальних образів. Такий синтез класичних танцювальних форм з пластичними елементами та акторською майстерністю виконавців необхідний: в ньому зароджується не лише сучасно-реалістична простота, яка пронизує суворість класичних ліній життєво-правдивими жестами та танцювальними позами, але й ідейно-естетична спрямованість і думка. Прикладом можуть слугувати хореографічні картини Павла Вірського «Ми пам'ятаємо» (муз. В. Мураделі), «Сестри» (муз. І. Дунаєвського), танцювальні мініатюри балетмейстера А. Рубіної «Біліє парус» (муз. Ю. Совалова), «Колискова» (муз. І. Стравінського). У цих творах простежується майстерність балетмейстерів: вони, зберігаючи свою причетність до народного чи до класичного танцю, виявляють вміння органічно об'єднувати воєдино «свій» вид хореографії з іншими хореографічними напрямками, щоб створити засоби вираження, в яких може формуватися художній образ сучасника.

Щоб показати сучасну молодь, беручи для цього танцювальний фольклор будь-якого народу, не можна обійтись також і без побутового танцю, найпростіших його елементів, змістовного правдивого жесту та інших виражальних засобів хореографії. Вони органічно вплітаються в ритмопластичну тканину танцю, і глядач не виділяє їх окремо, а сприймає в гармонії розвитку композиційної побудови танцю. Правдиві жести, манера і частина танцювальних рухів композиційно вводяться у чітко вивірену і розроблену балетмейстером сценічно-хореографічну дію, а її найменші хореографічні частини, нюанси та танцювальні рухи органічно створюють у художньому сценічному образі прикмети сучасної людини. При цьому виразні засоби народного танцю хоч і тонуються ближче до виражально-зображальних сучасних пластичних елементів, залишаючись як народний фундамент, дозволяють виявляти та розвивати у хореографічному творі національний характер образів і його лексику.

При створенні лексичних засобів вираження, в яких повинен формуватися хореографічний текст, балетмейстеру-постановнику необхідно свідомо зрозуміти, в яких умовах починають зароджуватись і виявлятися в рухах тіла думки, почуття, образна виразність і формуватись текст. Якщо уважно переглянути та проаналізувати танцювальні мініатюри Павла Вірського «Ой, під виш-

нею» (муз. Я. Лапинського), або «Чумацькі радощі» (муз. І. Іващенка), можна побачити і впевнено сказати, що текст танцю в них формується з емоційно-духовних почуттів, в основі яких морально-інтелектуальний інтерес, під впливом яких створюються і виникають рухи кожного виконавця хореографічного образу. За словами балетмейстера А. Кривохижі, хореографічний текст «це смислова конструкція логічної організації думки балетмейстера» [3, 46]. У цих хореографічних постановках «розкриваються не тільки певний зміст, а й емоції людини, які підпорядковуються образно-тематичному розвиткові характеру сценічного героя на основі яких у балетмейстера і виникає танцювальний текст» [1, 147].

Для того, щоб мати можливість творити образну танцювальну лексику, з якої повинна формуватися лінія дії поведінки сценічних персонажів, у балетмейстера повинен визріти більш-менш виразний ідейно-естетичний художній задум образів хореографічного твору. Балетмейстер-режисер у творчому процесі розробляє з літературного першоджерела сценарій, ідейно-естетичну дійову основу для хореографічної сюїти, картини чи акта, що й становить інтелектуальну частину майбутнього твору. Як правило, на цій основі балетмейстер створює свій сценарний план, дійову розробку теми, дрібнення на танцювальні епізоди та сцени. Така детальна розробка наштовхує його почуття на те, в якому жанрі створювати цей твір. У цьому ж середовищі він бачить контури наскрізної сюжетної лінії, життєву характеристику танцювальних образів, бачення сценічних виражально-зображувальних засобів, що йдуть від внутрішньої емоційно-спрямованої, до найменших подробиць детально опрацьованої драматичної дії, які і створюють головну частину хореографії, ідейно-естетичну та духовну силу майбутнього твору. За такою сценічною розробкою композитор може створювати музику, яка «стає змістовною основою хореографічної дії, повідомляє їй специфічні для неї особливості драматургії» і стане музичною драматургією хореографічного твору [7, 18]. Особливості музики проникають як в драматургію, так і нерідко в структуру хореографії. Завдяки музичному звучанню на основі емоційних почуттів і переживань, виникає хореографічна лексика, яка за своєю будовою складається з танцювальних рухів і пластики нашого тіла. Балетмейстеру слід саме з урахуванням цієї особливості розробляти танцювально-виразну лексику як виражально-зображальний засіб боротьби за досягнення мети, якою повинні жити створювані ним художні сценічні образи. Таким чином, балетмейстер повинен заздалегідь накреслити дії і їхні цілі, поставити перед собою певне завдання для досягнення того, що заздалегідь розроблено і записано в сценарії хореографічного твору, і що підкаже йому його творча фантазія та уява. При цьому найбільш динамічний аспект асоціативної уяви – акт формування уявних образів того, чого ще не існує у фізичному світі. І що характерно, інша сила вибудовує нові ідеї та їхні комбінації, стимульовані попереднім досвідом і основані на ньому. Творча уява – це крок на щабель вище, ніж формування уявних образів. Вона втілює ідеї в дійсність. Створює і породжує, виробляє і здійснює. Творчо уявляючи що-небудь, ми по суті створюємо річ, художній образ, сценічно-танцювальну драматичну дію тощо, оскільки вони

спочатку формуються в нашому розумі. «Образи нашого розуму містять в собі творчу силу і змінюються за допомогою асоціативної уяви. Яку б ідею балетмейстер не утримував у своїй уяві – позитивну чи негативну, конструктивну або деструктивну – вона реалізується в матерії» [10, 280].

При цьому процес творчої уяви набуває своїх властивостей під час слухання музики, коли уява стає особливо поетичною. Оціночне ставлення теж дуже своєрідне, бо воно безпосередньо пов'язане з чуттєвими переживаннями та спрямоване на сприйняття єдності форми й змісту, якості музичного матеріалу, в якому окремі його побудови розділи, частини змінюючи один одного в певній послідовності, виконують різноманітні змістовні завдання. Зрештою, естетичні емоції набувають особливої схвильованості, поетичності, піднесеності та спрямовують балетмейстера до вибору виражально-зображальних засобів у відтворенні сценічних образів в хореографії.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні на основі вивчення значної кількості джерел і літератури :

– здійснено аналіз наукових праць мистецтвознавців, присвячених тематиці даного дослідження;

– проаналізовано сценічно-хореографічний доробок відомих балетмейстерів П. Вірського, О. Сегаля, А. Рубіної та їхній досвід збагачення сценічного твору іншими елементами танцювальних засобів вираження;

– з'ясовано, що «якість і характер почуттів, інтересів, нахилів та здібностей дає підставу судити про рівень естетичної вихованості, про якість естетичного ставлення балетмейстера до життя і мистецтва» [2, 58].

Балетмейстеру необхідно постійно набувати життєві спостереження, які б дали йому змогу інтерпретувати у виразних засобах прикмети сучасника і поєднувати їх з різноманітними формами народного танцю. Таким джерелом можуть бути твори сучасного образотворчого мистецтва. У пошуках образної характеристики можна знайти різні пластичні мотиви у динаміці, пластиці, емоційних ракурсах, що несуть прикмети нашого часу. Кожен сучасний образ наприклад, у монументальному мистецтві, наділений різними гранями свого характеру, він викликає асоціації у створенні танцювальної сценічної дії. Балетмейстеру слід звертати увагу на зображувальні характеристики сучасника, якого він бачить в усіх видах мистецтва, при цьому в нього може і повинна виникати асоціативна режисерська уява, яка і підкаже йому вибір виражально-зображальних засобів його хореографічного твору. Але у цьому творчому процесі слід пам'ятати: для того, щоб іти далі обраним нами шляхом, треба знати фольклор, його минуле і сучасне. Всесвітньовідомий балетмейстер М. Фокін у своїй науковій праці «Против течения» дав дуже влучне образно-емоційне визначення народному танцю, зазначивши, що внутрішня основа народних танців – це сік землі, який дає життя чудовій квітці – мистецтву [9, 67].

Висновки. Отже, підсумовуючи, слід сказати, що у запропонованій статті автор намагався свідомо загострити проблему створення художньо-сценічного образу сучасника і значенні виражально-зображальних засобів у творчий роботі балетмейстера. Це, передусім, заклик до митців сьогодення, які створюють ху-

дожньо-сценічний образ сучасника у своїх хореографічних постановках, звернення до них: бережіть народний танець, без спотворення самобутності, особливостей народного аромату, він – саме життя, завдяки якому існує сценічна хореографія. Майстерність балетмейстера-постановника визначається тим, наскільки і як він оволодів виражально-зображальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву, як розкриває сценічно-художній образ сучасника в своєму хореографічному творі, «не втрачаючи те основне, що створює серцевину танцю яка побутує в народі, його етичну й естетичну суть» [4, 22.]

Українське народне хореографічне мистецтво у всьому світі користується гучною славою, всім людством визнано і «однією з найважчих і складних цікавих тем в хореографії є тема сучасності. Висловити засобами мистецтва сьогоднішній день і сценічний образ сучасника у всьому його різноманітті ось завдання художника (Павло Вірський) [12].

Література

1. Василенко К. Український танець : підручник для спец. ін-тів культури / Кім Юхимович Василенко. – К. : ІПК ПК, 1997. – 282 с.

2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Н. Ветлугіна. – К.: Музична Україна, 1978. – 255 с.

3. Кривохижа А. Гармонія танцю: навчально-методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів / А. Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка,2006. – 100 с.

4. Луцкая Е.Л. Жизнь в танце / Е.Л Луцкая. – М. : Искусство, 1968. – 81 с.

5. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А Мессерер // Предисл. Б. Ахмадулиной. – 2-е узд., доп. – М. : Искусство, 1990. – 265 с.

6. Моисеев И. А. Богатство и многообразие народних танцев. Народная танцевальная культура, ее взаимосвязь и взаимообагощение / И. А. Моисеев // Материалы творческой конф. всесоюзного фестиваля самаодеятельных ансамблей народного танца в Молдавской ССР. – Кишинев, 1970. – С. 9-15.

7. Музыка и хореография современного балета. Вип. 2. : сб. ст. / сост. Г. Д. Кремшевская; общая ред. П. А. Гусева. – М. : Музыка, 1977. – 239 с.

8. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Ю. Станишевский. – К. : Муз. Україна, 2008. – 411 с.

9. Фокін М. Против течения / Воспоминания балетмейстера : (статьи, письма) / М. М. Фокин. – М. ; Л. : Искусство, 1962. – 630 с.

10. Энтони Роберт. Секрет уверенности в себе / Роберт Энтони. – М. : МИРТ, 1994. – 415 с.

11. Пластика, как вид танцев /// http://www.electroteck.ru/plastika-tela.html

12. Рождение танца : документальный фильм [Видеозапись] / реж. Алла Сурикова. – К. : Киностудия им. А. Довженко, 1975.

References

1. Vasylenko K. (1997). Ukrainskyi tanets : pidruchnyk dlia spets. instytutiv kultury, (282). Kyiv [in Ukrainian].

2. Vetluhina N. (1978). Muzychnyi rozvytok dytyny, (255). Kyiv [in Ukrainian].

3. Kryvokhyzha A. (2006). Harmoniia tantsiu: navchalno-metodychnyi posibnyk z vykladannia kursu «Mystetstvo baletmeistera» dlia khoreohrafichnykh viddilen pedahohichnykh universytetiv, (100). Kirovograd [in Ukrainian].

4. Lutskaia E. (1968). Zhyzn v tantse, (81). Moscow [in Russian].

5. Messerer A. (1990). Tanets. Musl. Vremia, (265). Moscow [in Russian].
6. Moiseyev I. (1970). Bogatstvo i mnogoobraziye narodnikh tantsev. Narodnaya tantseval'naya kul'tura, yeye vzaimosvyaz' i vzaimoobagoshcheniye, (9-15). Kishinev [in Russian].
7. Huseva. A. (1997). Muzyka y khoreohrafyia sovremennoho baleta, (239). [in Russian].
8. Stanyshevskyi I. (2008). Ukraynskyi baletnyi teatr: istoryia y sovremennost, (411). Kyiv [in Ukrainian].
9. Fokin M. (1962). Protyv techenyia. Vospomynanyia baletmeistera : (staty, pysma), (630). Moscow [in Russian].
10. Entony Robert. (1994). Sekret uverennosty v sebe, (415). Moscow [in Russian].
11. Plastyka, kak vyd tantsev. Retrieved from: http://www.electroteck.ru/plastika-tela.html
12. Alla Surykova. (1975). Rozhdenye tantsa: dokumentalnyi fylm. Retrieved from: https://www.yotube.com/watch?v=JW_h17xrXFE

УДК [792.027.2:82.111] (510)

Лі Чжень Сін,
аспірант Харківської державної академії культури

КЛАСИКА СВІТОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА КИТАЙСЬКІЙ СЦЕНІ XX СТ.

Мета роботи: знайти узагальнюючі риси та закономірності звернення китайського драматичного (мовного) театру до творів класики світової драматургії У. Шекспіра, Г. Ібсена, А. Чехова у статусі об'єктів художньої рецепції та його зміни в конкретно-історичному контексті культурного життя і соціуму. Узагальнити причини розширення кола авторів світової літератури та визначних драматургів з метою більш достеменного і повного висвітлення впливу на китайську драматургію та «мовний» театр. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні зразки застосування ідей та образів російської та західної літератури стосовно ідеологічних моделей китайського суспільства в конкретних історичних умовах, тобто наближеними до відповідних сюжетних мотивів та ідейних джерел певного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про вплив класичної світової драматургії на репертуар та засоби інтерпретування п'єс новими театральними трупами Китаю. Зокрема, показано відмінності «мовного» театру від «пекінської опери» та становлення національного театру з огляду на вплив європейської драматургії від Шекспіра до Чехова. **Висновки.** Для проблем сприйняття перекладеного тексту художнього твору в інокультурному середовищі є важливим, що рецептивна естетика акцентує питання про історизм і соціальні засади даного трактування як в літературі й драматургії, так і в театральній культурі в цілому. Доведено, що в зазначений період часу у китайській драматургії відбувався відхід від легенд і переказів традиційного народного театру (сицюй) до реального життя людини, тобто китайські автори навчалися у європейських класиків створювати достеменні життєві моделі п'єс, сполучати воєдино драматизм і ліризм, створювати нові типи характерів та готувати особливий жанр «лірико-психологічної драми». На початку XX ст. освічена молодь відмовлялася приймати норми поведінки, що визначалися конфуціанською етикою: поєднувати чесноти, дотримуватися норм пристойності і вести сімейне господарство), тож подібна мораль потроху себе зживала. Цей стан справ можна яскраво проілюструвати реакцією, викликаною до життя п'єсою «Ляльковий будинок» Генріка Ібсена, коли жіночий рух в Китаї став називатися «нораїзм» за ім'ям головної героїні Нори.

© Лі Чжень Сін, 2017

Ключові слова: світова театральна класика, «пекінська опера», китайський драматичний театр, У. Шекспір, Г. Ібсен, А. Чехов, художня рецепція.

Ли Чжень Син, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Классика мировой драматургии на китайской сцене XX века

Цель работы: найти обобщающие черты и закономерности обращения китайского драматического (языкового) театра к произведениям классики мировой драматургии У. Шекспира, Г. Ибсена, А. Чехова в статусе объектов художественной рецепции, а также их изменения в конкретно-историческом контексте культурной жизни и социума. Обобщить причины расширения круга авторов мировой литературы и выдающихся драматургов с целью более достоверного и полного освещения влияния на китайскую драматургию и «языковой» театр. **Методология исследования** прежде всего заключается в применении компаративного и историко-логического методов. Заданный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные образцы применения идей и образов русской и западной литературы относительно идеологических моделей китайского общества в конкретных исторических условиях, то есть приближенных к соответствующим сюжетным мотивам и идейным источникам определенного периода. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о влиянии классической мировой драматургии на репертуар и средства интерпретирования пьес новыми театральными труппами Китая. В частности, показаны отличия «языкового» театра от «пекинской оперы» и пути становления национального театра, учитывая влияние европейской драматургии от Шекспира к Чехову. **Выводы.** Для проблем восприятия переведенного текста художественного произведения в инокультурной среде является важным, что рецептивная эстетика акцентирует вопрос об историзме и социальных принципах данной трактовки как в литературе и драматургии, так и в театральной культуре в целом. Доказано, что в отмеченный период времени в китайской драматургии происходил отход от легенд и переводов сицюя к реальной жизни человека, то есть китайские авторы учились у европейских классиков создавать жизненные модели пьес, соединять воедино драматизм и лиризм, создавать новые типы характеров и готовить особенный жанр «лирико-психологической драмы». В начале XX ст. образованная молодежь отказывалась принимать нормы поведения, которое определяется конфуцианской этикой, таким образом соблюдение внешних норм приличия и приоритет ведения семейного хозяйства понемногу себя изживали. Это обстоятельство можно ярко проиллюстрировать реакцией, вызванной к жизни пьесой «Кукольный дом» Генрика Ибсена, когда женское движение в Китае стало называться «нораизм» по имени главной героини этого произведения Норы.

Ключевые слова: мировая театральная классика, «пекинская опера», китайский драматический театр, У. Шекспир, Г. Ибсен, А. Чехов, художественная рецепция.

Li Zhenxing, *postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture*

The classics of the world drama on the Chinese stage in the XX century

Purpose of Article. The purpose of the work is to find the generalizing features and trends of the appeal of the Chinese drama (spoken) theatre to the works of classics of the world drama – W. Shakespeare, H. Ibsen, A. Chekhov in the status of objects of artistic reception, as well as to find their alterations in the concrete and historical context of cultural life and society. To generalize the reasons for expanding the circle of authors of world literature and outstanding playwrights for a more reliable and full coverage of the influence on Chinese drama and "spoken" theatre. **Methodology.** The methodology of research, first of all, lies in applying comparative and historical-logical methods. The given methodological approach allows us to disclose and analyze the certain patterns of applying ideas and images of Russian and Western literature about the ideological models of Chinese society in specific historical conditions; these models being close to the relevant plot motives and ideological sources of a certain period. **Scientific Novelty** of the work is to expand the notion of the influence of classical world drama on the repertoire and the means of interpreting the plays by the new theatrical troupes of China. In particular, the differences between the "spoken" theatre and the "Beijing Opera,"

as well as the ways of the formation of the national theatre, considering the influence European dramaturgy – from Shakespeare to Chekhov. **Conclusions.** It is important for perception problems of a translated text of the work of art in a different cultural environment, that receptive aesthetics accentuates the question of historicism and social principles of this interpretation – in literature and drama, and in the theatrical culture in general. It is proved that in the mentioned period of time there was a transition in Chinese drama from the legends of xì qǔ theatre to the real life of a man. That is, Chinese playwrights have learned from the classics to create true, viable models of plays, to combine drama and lyricism together, to create new types of characters, a special genre of "lyrico-psychological drama." At the beginning of the XX century, the educated youth refused to adopt the norms of behavior determined by Confucian ethics; the adherence to well-doing, the external standards of decency and the family farm management were gradually becoming obsolete. This circumstance can be vividly illustrated by the reaction caused by the play "A Doll's House" by Henrik Ibsen when the female movement in China began to be called "Noraism" after Nora – the protagonist of this play.

Key words: world theatre classics, "Beijing opera", Chinese Drama Theatre, W. Shakespeare, H. Ibsen, A. Chekhov, artistic reception.

Постановка проблеми. У пошуку ціннісних компонентів театрально-видовищного мистецтва Китаю велике значення має динаміка його взаємодії з традиціями та досягненнями театральної культури Заходу. Особливо це стосується театральних процесів ХХ ст. Адже саме останнє століття мілленіуму найбільш пов'язане з новими процесами, що відбувалися в театральному мистецтві Китаю. То був час зародження і розвитку драматичного театру (у китайській термінології «розмовного» або «мовного» театру). На зміну музичній партитурі Театру опери («пекінської опери») прийшла партитура драматичної дії, на зміну вокалу – слово, мова.

Цим процесам почасти сприяло акторське і режисерське мистецтво Мей Ланьфана (1894-1961). Його постановки не лише продемонстрували високий рівень майстерності традиційного національного видовища, але й задали новий рівень професійності режисерському мистецтву драматичного театру Китаю, що у ХХ столітті тільки зароджувалося.

Чималий вплив на становлення і розвиток китайського «мовного» (драматичного) театру зробило й театральне мистецтво Заходу. Західна драматургія часто використовувалася в репертуарі нових театральних труп, організатори і режисери яких багато в чому орієнтувалися на європейські зразки.

Аналіз останніх досліджень. Протягом першого десятиліття XXI ст. до вивчення визначених проблем долучалися здебільшого дослідники китайського походження, які навчалися або стажувалися на теренах колишнього СРСР. Серед них дисертації Фу Вейфена «Історія та досвід застосування системи Станіславського в китайській театральній школі» (захищена у Санкт-Петербурзі 2009 р.), Ван Цюна «Національно-культурні традиції у вокально-сценічному мистецтві: на прикладі пекінської музикальної драми та російського оперного театру» (С.-Петербург, 2007), а також Шен Хайтао «Проблеми сприйняття драматургії А. П. Чехова в Китаї» (Улан-Уде, 2013).

Також у роботі С. Сєрової «Ритуал і театр (проблема модернізації Китаю)» розглянута важлива наукова колізія щодо оновлення інтересу до національної культурної традиції. Це явище сприймається як поворот до коренів і витоків, пов'язаний із завданнями модернізації країни і, як наслідок, з проблемою Сходу і

Заходу. Звичайно, ця проблема стосується і драматичного театру, у дослідницькій царині якого є поодинокі спостереження щодо постановки творів окремих драматургів Заходу на сценах Китаю (здебільшого написані європейськими мовами).

Серед таких найбільш важливою є стаття «Переробки Шекспіра для сучасної китайської аудиторії» Р. Чжоу (2015) та робота Ю. Кузнецової «Переосмислення традиційних жіночих образів в китайській драмі XX ст.» (2012). Отже, сукупно ці роботи окреслюють коло питань, зазначених у назві даної статті, але не виходять за межі обраної науковцем теми й тому потребують додаткових узагальнень та уточнень.

Мета статті – знайти узагальнюючі риси та закономірності звернення китайського драматичного (мовного) театру до творів класики світової драматургії У. Шекспіра, Г. Ібсена, А. Чехова у статусі об'єктів художньої рецепції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли відомий радянський театрознавець Б. Піотровський 1935 р. ділився враженнями щодо гастролей у СРСР трупи Пекінської опери під керівництвом Мей Лань-фана, щонайперше серед власних вражень він висував сюжетні мотиви, «запозичені зі скарбниці європейської культури: стародавніх грецьких міфів, п’єс В. Шекспіра, Ж. Б. Мольєра, О. Пушкіна» [2, 125].

Насправді були й інші причини, що поріднювали постановки Пекінської опери з європейськими традиціями. Щодо стилістики шекспірівських п’єс, це, насамперед, умовність сценічної дії, властива театральній культурі епохи Шекспіра. Тоді глядач мав, як і у Пекінській опері, повірити у «правила гри» на сцені, а не у «правду почуття», з якою така «правда» у звичайному сенсі була у складних когнітивних стосунках Тож, коли твори англійського класика посіли відповідне місце на китайській сцені (у новому для Китаю жанрі «мовного театру»), для «виправдання» сценічної умовності у постановників не було підстав.

Першу постановку В. Шекспіра в Китаї мовою оригіналу («Венеціанський купець») було здійснено 1902 року з просвітницькою метою, тобто «для кращого опанування англійської історії та мови студентами Шанхайського *St John College*» [3, 15].

У сценічному відтворенні п’єс Шекспіра актори часто вдавалися до імпровізації та відходили від тексту. Інакше публіка могла подумати, що їй натякають на сучасний сенс історичних подій. Наприклад, історія Макбета, головного героя однойменної п’єси, «немовби відтворювала дії Юана Шикая, відомого в китайській історії авторитарного правителя, лідера мілітаристів, який спирався на військову диктатуру, оголосивши себе у 1916 році імператором» [7, 157].

Поява п’єс Шекспіра на китайській сцені збіглася із введенням нової, західної по суті художньої форми, не схожої на діалектні форми пекінської або сичуанської опери та інших видів театру. Яскраві характери, тривалі монологи і драматичні колізії не були притаманні китайським театральним традиціям. Але пристосовування до них Шекспіра (та інших західних авторів) було засобом за-

лучення аудиторії, що звикла до цих виражальних засобів. Так тайваньський актор Хсінг Ко Ву досить прямолінійно перетворював «Макбета» за законами видовищності Пекінської опери [6].

Отже, усталені традиції все частіше суміщалися з експериментами. Наприклад, в інтерпретації «Ромео і Джульєтти» витримувався оригінальний текст, але всі перехідні місця дії були переписані у пекінському діалекті. Так виникало враження, що дія відбувається не тільки у Вероні, а й у Пекіні.

З усіх китайських режисерів Лін Заохуа, можливо, є найбільш активним руйнівником постановочних традицій Шекспіра. Його сценічне рішення «Річарда III», наприклад, «звело нанівець королівську атмосферу й акцентувало інтригу сценічної дії, а постановка «Гамлета» була 1990 р. психологічною драмою, в якій головний герой має перебороти власні слабкості, не миритися з мінливістю долі» [7, 159].

2007 р. «Коріолан» у постановці Лін Заохуа був показаний в Единбурзі на знаменитому театральному фестивалі. Цю виставу Китайський Національний Центр видовищних Мистецтв показав з нагоди 450-ї річниці від дня народження Шекспіра.

Таким чином, постановки п'єс Шекспіра в Китаї XX ст. не були поодиноким явищем. Адже тільки 1949 р. (коли народилася Китайська Народна Республіка), тринадцять творів Шекспіра було поставлено у театрах країни. А на І китайському фестивалі Шекспіра у квітні 1986 року тільки в Пекіні і Шанхаї їх було вже двадцять п'ять [7,160].

Звернення до творчості видатного норвезького драматурга Г. Ібсена в Китаї, як і у випадку з Шекспіром, теж відбулось на початку XX ст., проте причини обох явищ були різними. Виник намір з нових позицій проаналізувати мотивування жіночих вчинків, коли подолання традиції веде за собою трансформацію основних парадигм соціальної поведінки, де в цей час відбувається народження нового типу героя, в даному випадку – героїні.

На початку XX ст. освічена молодь відмовлялася приймати норми поведінки, що визначається конфуціанською етикою: принцип *саньцун сиде* («слухатися трьох – батька, чоловіка, сина); поєднувати чотири доброчесності (зберігати свою честь, дотримуватися норм пристойності, стежити за своїми розмовами і вести сімейне господарство) потроху себе зживало. Цей стан справ можна яскраво проілюструвати реакцією, викликаною до життя п'єсою «Ляльковий будинок» (переклад з'явився в Китаї в 1918 р. в журналі «Нова молодь»), одного з культових письменників того часу Генріка Ібсена, коли жіночий рух в Китаї став називатися «нораїзм» за ім'ям головної героїні Нори [1, с. 327]. Новий тип героїні характеризувався не стільки сміливістю і рішучістю, скільки ясним відчуттям своєї індивідуальності. Вона знаходила у собі сили протистояти сім'ї, суспільству і конфуціанській моралі.

Лакмусовим папірцем у характеристиках героїв класичної драматургії за нових соціальних умов, стала зміна ставлення до героїв А. Чехова. Саме цю свободу інтерпретації пояснює кількість перекладів драматургічного тексту «Вишневого саду» А. Чехова, що упродовж 1940-х років був відомий у шести

варіантах. Істотно, що «деякі з перекладачів мали великий досвід сценічної діяльності, що дуже допомогло їм у практичній роботі» [5, 14].

Великі зрушення в адекватності перекладу і трактуванні авторського стилю Чехова зробив драматург і режисер Цяо Цзюїн. Він був теоретиком драматургії Нового Китаю та одним із засновників авторитетного Пекінського народного художнього театру. Цяо Цзюїн зробив поглиблене ідеологічне трактування «Вишневого саду», що на певний час визначило основні ідеї чеховознавства після утворення КНР 1949 р., а також заснував соціально-історичний напрям у вивченні чеховської драматургії, що на той час було обовязковою умовою ідеологізації китайського соціума.

Фан Сін сприяв тому, щоб його переклад «зробив Чехова близьким до широких кіл читачів та перетворився у Китаї на зразкового проповідника високої моралі» [7, 95].

Констатуючи величезний вплив Чехова на розвиток драми в Китаї, Цзяо Цзюїнь поглиблює уявлення про типологію чеховських героїв, яких невірно було б розподіляти на позитивних і негативних. У результаті в китайській драматургії «відбувався відхід від легенд і переказів сицюя до реального життя людини. Тобто китайські драматурги навчалися у Чехова створювати достеменні життєві моделі п'єс, сполучати воєдино драматизм і лірику, створювати нові типи характерів задля ствердження особливого жанру “лірико-психологічної драми”» [4].

Висновки. Класична світова драматургія часто використовувалася в репертуарі нових театральних труп Китаю, організатори і режисери яких багато в чому орієнтувалися на європейські зразки.

Щодо стилістики шекспірівських п’єс, це була насамперед умовність сценічної дії, властива театральній культурі епохи Шекспіра, що розвивалася у напрямку, властивому китайському традиційному театрові.

З усіх китайських режисерів Лін Заохуа, можливо, є найбільш активним руйнівником постановочних традицій Шекспіра. Його сценічне рішення «Гамлета» було 1990 р. психологічною драмою, в якій головний герой мав перебороти власні слабкості, не миритися з мінливістю долі. У 2007 р. «Коріолан» у постановці Лін Заохуа був показаний в Единбурзі на знаменитому театральному фестивалі.

Як засвідчує історія китайського театру, постановки п’єс Шекспіра у Китаї ХХ ст. не був поодиноким явищем. На І китайському фестивалі Шекспіра у квітні 1986 року тільки в Пекіні і Шанхаї було вже двадцять п’ять постановок англійського драматурга.

Звернення до творчості видатного норвезького драматурга Г. Ібсена в Китаї, як і у випадку з Шекспіром, теж відбулось на початку ХХ ст. і привело навіть до виникнення поняття «нораїзм» за іменем Нори, героїні п’єси Ібсена «Ляльковий дім». Разом з цим відбувалося звернення до жіночих персонажів середньовічної китайської літератури з наміром кардинально переглянути їх смислову наповненість, з нових позицій проаналізувати мотивування їх вчинків і тим самим дати ним нове життя.

Лакмусовим папірцем у характеристиках героїв класичної драматургії за нових соціальних умов, була зміна ставлення до героїв А. Чехова. Деякі перекладачі акцентували увагу на зв'язку твору з громадським життям, на викритті Чеховим «хвороб усього суспільства». Інші виходили з розуміння Чехова-драматурга з позицій революційності і тому посилювали ідею спрямованості у «світле майбутнє».

Відповідно і у китайській драматургії відбувався відхід від легенд і переказів сицюя до реального життя людини. Китайські автори навчалися у Чехова створювати достеменні життєві моделі п'єс, сполучати воєдино драматизм і ліризм, створювати нові типи характерів та готувати особливий жанр «ліричко-психологічної драми».

Отже, для проблем сприйняття перекладеного тексту художнього твору в інокультурному середовищі є важливим, що рецептивна естетика акцентує питання щодо історизму і соціальних засад даного трактування як в літературі й драматургії, так і в театральній культурі в цілому.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку полягають у розширенні кола авторів світової літератури та визначних драматургів для більш достеменного і повного висвітлення впливу на китайську драматургію та «мовний» театр.

Література

1. Кузнецова Ю. Переосмысление традиционных женских образов в китайской драме XX века // Общество и государство в Китае: XLII научная конференция: Ч. 2. – М.: Ин-т востоковедения РАН, 2012. – 385 с.

2. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. – 511 с.

3. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения С.-П: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. 2005. – 24 с.

4. Чжан Цзяньхуа. Антон Чехов в Китае (2010). Газета «День Литературы» № 166 Електронний ресурс: https:// public.wikireading. ru/175677 Назва з екрану.

5. Шэн Хайтао Проблемы восприятия драматургии А. П. Чехова в Китае. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук спец. 10.01.01. – Улан-Удэ, «ВПО Бурятский государственный университет», 2013. – 18 с.

6. Zhou Raymond. Reworking shakes peare for a modern chinese audience // Електронний ресурс http://www.telegraph.co.uk/ sponsored/ china-watch/culture/11938929/ reworking-shakespeare-for-a-modern-chinese -audience.html. Назва з екрану.

7. Faye Chunfang Fei. Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. – 213 p.

References

1. Kuznetsova Yu. (2012). Rethinking of traditional woman characters is in Chinese drama of XX of century. Obshestvo i gosudarstvo v Kitae: Proceedings of the XLII Scientific Conference: Part 2. – M.: Instinute of orientalism RAN [in Russian].

2. Piotrovskii A. I. (1969). Theatre. Cinema. Life. L.: Iskusstvo [in Russian].

3. Fu Veifen (2005). History and experience of application of the «system» Stanislavsky at Chinese theatrical school. Extended abstract of candidate’s thesis. S.–P: Sankt-Peterburg state akademy of theatre art [in Russian].

4. Chzhan Czyan'hua. Anton Chehov in China (2010): Day of literature. # 166. Retrieved from https:// public.wikireading.ru/175677 [in Russian].

5. Shen Haitao (2013). Problems of perception of Chekhov's dramaturgy in China. Extended abstract of candidate's thesis. – Ulan-Ude, VPO Buryatsky state university. [in Russian].

6. Zhou Raymond. Reworking shakes peare for a modern chinese audience. Retrieved from http://www.telegraph.co.uk/sponsored/china-watch /culture/11938929/reworking-shakespeare-for-a-modern-chinese-audience.html [in English].

7. Faye Chunfang Fei (2002). Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].

УДК 786.2+781.7

Лю Фань,
аспирант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского
lufanukraine@gmail.com

ОБРАЗЫ ФОРТЕПИАНО В "PIANO GESANG" ИГОРЯ ЩЕРБАКОВА

Цель работы. В статье выявляются образы фортепиано в творчестве Игоря Щербакова на примере пьесы "Piano Gesang", прослеживаются их преемственность и трансформации по отношению к образам фортепиано, сложившимся в украинской и мировой музыкальной культуре предыдущих эпох. **Методология** исследования заключается в использовании целостного анализа музыкального произведения. Логические методы анализа и синтеза используются для выявления образов фортепиано при рассмотрении названия пьесы и ее идейного содержания. Применение культурологического и компаративного методов позволяет проследить эволюцию певучего и ностальгического образов фортепиано и их преломление в сочинении И. Щербакова. **Научная новизна.** В статье впервые проанализировано значительное произведение современной украинской музыки "Piano Gesang" И. Щербакова. Новаторским является также рассмотрение данного произведения с целью выявления типичных образов фортепиано, сложившихся в современной украинской профессиональной музыкальной культуре. **Выводы.** Образ фортепиано И. Щербакова состоит из двух основных взаимосвязанных компонентов: образа фортепиано как певучего инструмента и ностальгического образа фортепиано как символа "золотого века" музыкального искусства. В формировании этих образов фортепиано играют важную роль как художественно-стилевые, так и культурно-социальные факторы. Ностальгический образ фортепиано представляет собой проявление постмодернистского художественного сознания, характерного для современного украинского и мирового искусства.

Ключевые слова: образ фортепиано, Игорь Щербаков, "Piano Gesang", пение на фортепиано, образ инструмента, звуковой образ фортепиано, ностальгический образ фортепиано, современная украинская фортепианная музыка, постмодернизм.

Лю Фань, *аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Образи фортепіано в "Piano Gesang" Ігоря Щербакова

Мета роботи. У статті виявлено образи фортепіано у творчості Ігоря Щербакова на прикладі п'єси "Piano Gesang", простежено їхню наступність і трансформації стосовно образів

© Лю Фань, 2017

фортепіано, сформованих в українській і світовій музичній культурі попередніх епох. **Методологія дослідження** полягає у використанні цілісного аналізу музичного твору. Логічні методи аналізу і синтезу застосовуються для виявлення образів фортепіано при розгляді назви п'єси та її ідейного змісту. Застосування культурологічного та компаративного методів дозволяє простежити еволюцію співучого і ностальгічного образів фортепіано і їхнього відображення у творі І. Щербакова. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано визначний твір сучасної української музики "Piano Gesang" І. Щербакова. Новаторським є також розгляд даної композиції з метою виявлення типових образів фортепіано, утворених у сучасній українській професійній музичній культурі. **Висновки.** Образ фортепіано І. Щербакова складається з двох основних взаємопов'язаних компонентів: образу фортепіано як співучого інструмента і ностальгічного образу фортепіано як символу "золотого віку" музичного мистецтва. У формуванні цих образів фортепіано відіграють важливу роль як художньо-стильові, так і культурно-соціальні чинники. Ностальгічний образ фортепіано є проявом постмодерністської художньої свідомості, характерної для сучасного українського та світового мистецтва.

Ключові слова: образ фортепіано, Ігор Щербаков, "Piano Gesang", спів на фортепіано, образ інструмента, звуковий образ фортепіано, ностальгічний образ фортепіано, сучасна українська фортепіанна музика, постмодернізм.

Lu Fan, *postgraduate of P. Tchaykovsky National Music Academy of Ukraine*

Images of the piano in "Piano Gesang" by Igor Shcherbakov

Purpose of Article. The article reveals images of the piano in the oeuvre by Igor Shcherbakov, especially in his piece "Piano Gesang," traces their continuity and transformations relative to images of the piano formed in the Ukrainian and world musical culture of previous epochs. **Methodology.** The research methodology lies in using a holistic analysis of a musical work. Logical methods of analysis and synthesis are used to identify images of the piano when considering the name of the piece, its ideas, and contents. The use of culturological and comparative methods allows us to trace the evolution of the melodious and nostalgic images of the piano and their reflection in the work of I. Shcherbakov. **Scientific Novelty.** In the article, a significant work of contemporary Ukrainian music "Piano Gesang" by I. Shcherbakov is analyzed for the first time. Innovative is also the consideration of this composition in order to identify typical images of the piano formed in modern Ukrainian professional music culture. **Conclusions.** The image of piano of I. Shcherbakov consists of two main interconnected components: the image of the piano as a singing instrument and the nostalgic image of the piano as a symbol of the "golden age" of musical art. In the formation of these images of the piano, an important role is played by both artistic and stylistic, as well as cultural and social factors. The nostalgic image of the piano is a manifestation of postmodern artistic consciousness, which is characteristic of modern Ukrainian and world art.

Key words: the image of the piano, Igor Shcherbakov, "Piano Gesang," singing on a piano, image of the instrument, the sound image of the piano, nostalgic image of the piano, modern Ukrainian piano music, postmodernism.

Актуальность темы исследования. Понятие "звуковой/звучащий образ фортепиано" является одним из ключевых для современной теории музыкального исполнительства. Впервые появившееся в работах М. Друскина [6] и А. Копленда [14], оно было подробно разработано в книге Л. Гаккеля [1], основной темой которой стало "фортепиано XX века". Неотделимые от понятия "образ фортепиано" представления о его изменчивости обуславливают необходимость и своевременность постановки вопроса о "фортепиано XXI века". В современной украинской музыке среди активно пишущих для фортепиано композиторов в первую очередь следует назвать Игоря Щербакова. Его пьеса

"Piano Gesang", в заглавие которой вынесено само название инструмента, представляется наиболее подходящим материалом для исследования образов, закрепившихся за фортепиано в украинской профессиональной музыкальной культуре к началу XXI столетия.

Цель данного исследования – выявить образы фортепиано в творчестве Игоря Щербакова на примере пьесы "Piano Gesang"; проследить их преемственность и трансформации по отношению к образам фортепиано, сложившимся в украинской и мировой музыкальной культуре предыдущих эпох.

Изложение основного материала. Игорь Щербаков – один из ведущих украинских композиторов конца XX – начала XXI веков. Его разножанровые произведения постоянно звучат в Украине и за ее пределами, печатаются и издаются на компакт-дисках. Творчество композитора было отмечено многими наградами, в том числе высшей художественной премией Украины – Национальной премией имени Тараса Шевченко. И. Щербаков – активный общественный деятель. Он на протяжении многих лет организовывает ежегодный фестиваль "Музыкальные премьеры сезона", возглавляет Национальный союз композиторов Украины, ведет класс композиции в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, является членом-корреспондентом Национальной академии искусств Украины. Как указывает Г. Степанченко, музыка И. Щербакова "отображает богатый спектр его творческого мышления, захватывает особенной энергетикой, пробуждает мысль, вызывает сопереживания. Композитор умеет раскрыть самые сокровенные человеческие переживания, ему свойственна погруженность в психологический мир личности. Он как будто ведет с аудиторией непринужденный диалог, в котором переплетаются драматичные и лиричные интонации" [11, 363].

Значительное место в творчестве И. Щербакова занимают произведения для фортепиано. Им написаны три фортепианных концерта (1996, 2006, 2013), "Баркарола" для фортепиано с оркестром (2005), "Motus"/ "Рухи" для фортепиано с оркестром (2017), три сонаты (1980, 1993, 2008), "Баркарола" для двух фортепиано, "Детский альбом" для фортепиано. Многим своим крупным инструментальным произведениям композитор дает названия, раскрывающие идейное содержание сочинения, направляющие образные ассоциации слушателя. Так, все пять камерных симфоний И. Щербакова снабжены короткими, но емкими заголовками: № 1 – "Покаянный стих", № 2 – "Aria Passione", № 3 – "Aria Passione-2", № 4 – "Dreamstrings", № 5 – "Warum? ". Такую же функцию выполняет, очевидно, и название фортепианной сонаты № 3 "Piano Gesang", которая была сочинена в 2008 г. и в том же году впервые исполнена украинским пианистом Йожефом Ерминем на фестивале в Фалере (Швейцария), организованным швейцарским дирижером Симоном Камартином, которому и посвящена пьеса.

Именно под таким названием это произведение было позднее опубликовано американским издательством "Lauren Keiser Music Publishing". Заметим, что в имеющейся у нас допечатной нотной версии произведения, по которой оно звучало в исполнении пианистов Й. Ерминя и О. Безбородько, между словами, составляющими название, стоит дефис, что указывает на их грамматиче-

скую и, следовательно, семантическую равнозначность. Т. е. английское слово "Piano" не может быть трактовано как прилагательное ("фортепианный"), но только как существительное ("фортепиано"). Само вынесение в заголовок названия инструмента, для которого написано сочинение, свидетельствует о раскрытии в нем композитором своего отношения к данному инструменту, своего особого образа этого инструмента.

Также бросается в глаза двуязычность названия. Таким образом сводится до минимума возможность грамматических отношений между словами "Piano" и "Gesang" (в переводе с немецкого "пение"). Подчеркивается самостоятельная значимость каждого слова, различие определяемых ими музыкальных феноменов, и тем самым акцентируется идея сплавления "Piano" и "Gesang" в единое целое, как цель трудно достижимая и невероятно ценная для автора. Очевидно, что если бы эти слова были бы даны на одном языке (например, "Piano Singing" или "Klavier Gesang"), был бы несколько нивелирован эффект максимального подчеркивания разной природы этих явлений, трудности и трансцендентности их соединения.

Этот эффект мы наблюдаем и в изначальном варианте названия. Как пишет И. Щербаков в аннотации к произведению, "название начиналось порусски “Пиано-Пение”" [12]. И в русском оригинале мы можем найти те же особенности соединения слов и определяемых ими явлений, что проявляются и в англо-немецком переводе. Слова разделяются и одновременно соединяются дефисом, при этом каждое из них дано в именительном падеже, что подчеркивает их равноценность, самостоятельность и интенцию к сращиванию. Присутствует и скрытая двуязычность, так как название инструмента "фортепиано" дано в русской транскрипции его английского аналога ("пиано"). Наконец, идея сплавления двух столь разных явлений в единое целое подчеркивается аллитерационной игрой слов "пиано" и "пение".

Конечно, может возникнуть мысль о возможной трактовке слов "пиано" и "Piano" как динамического оттенка. Однако, такой интерпретации заглавия пьесы противоречит ее разнообразная динамика (от *PPP* до *FFFF* со всеми промежуточными градациями), а также пояснение самого композитора об идейной сущности своего произведения: "Идея у меня была такая – я последнее время слушаю много современных пианистов, стараюсь не отставать в новых именах. Честно говоря, слушаю намного больше, чем новую музыку. Так вот, современный пианизм с его почти совершенной выверенностью каждого звука <…> утратил ту высокую духовность и свободу, которую давало нейгаузовско-рахманиновско-оборинское “пение на фортепиано”" [12].

Как мы видим, И. Щербаков чувствует себя наследником традиции, для которой характерно "отношение к фортепиано как к непременно выразительно-певучему инструменту" [2, 105]. У истоков данной традиции лежит знаменитое пояснение И. С. Баха к сборнику инвенций и синфоний, одной из главных педагогических задач которого было "обрести напевную манеру игры" [5, 139]. Почти через сто лет представитель "блестящего стиля" первой половины XIX века Сигизмунд Тальберг призывает пианистов "“петь грудью”, используя все воз-

можности инструмента (beaucoup demander a l'instrument)" [1, с. 127]. Спустя еще одно столетие Генрих Нейгауз ярко описывает свое видение этой пианистической сверхзадачи: "Бах писал свои инвенции, чтобы научить играющих певучести. Но сколько ни учи, а фортепьяно не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано короткое дыхание, фортепьяно больно эмфиземой легких. Что делать? <…> Страдайте, да, именно страдайте мучительно оттого, что фортепьяно совсем не звучит, как хор, что фуга выходит скучно, неинтересно, звуки обрываются; ...объявите, что этот старый парик ничего не понимал в фортепьяно, если мог для него написать фугу, исполнимую только на фисгармонии или органе, швырните ноты на пол, – а потом подымите их и начните все сначала" [8, 161].

Обратим внимание на то, что Г. Нейгауз добивается певучести в отношении полифонических произведений И. С. Баха, предназначавшихся для исполнения на клавесине, инструменте в значительной степени отличающемся от современного фортепиано. Кроме того, в последние десятилетия "растет понимание того, что представления о певучей манере игры на клавишных инструментах не были тождественными для различных эпох, стилей и стран" [3, 212]. Как указывает О. Безбородько, только «в XIX веке под воздействием итальянского пения, выросшего из итальянской речевой интонации, напевность стала синонимом связной, легатной игры» [3, 218]. Именно принципы такого романтического исполнения, презрительно названного Ф. Бузони "погоней за связным идеалом" [7, 70], экстраполировал Г. Нейгауз на фугу И. С. Баха.

В своем произведении И. Щербаков также создает ситуацию столкновения двух во многом противоположных стилевых сфер. Казалось бы, для выражения идеи "пения на фортепиано" лучше всего подошел бы тематический материал, отсылающий к романтизму, с плавным мелодическим движением и определенной тональной основой. Однако, композитор использует серийный принцип звуковысотной организации, который он сам называет "серийной алеаторикой". Серийная техника, появление которой связано со стремлением избавиться от привычных тональных отношений, стала одним из наиболее ярких маркеров "современности" в музыке XX века. "Пение на рояле" – символ и квинтэссенция исполнительской традиции, восходящей к романтическому искусству XIX столетия. Сплавляя в единое целое столь противоположные в своей основе и происхождении стилевые явления, И. Щербаков проявляет себя как художник постмодернистской эпохи, для которого "время не линеарно, но радиально" [16].

Как указывает М. Рябоконева, в постмодернизме "не только музыкальное время внутри произведения, но и историческое время, воплощающееся в определенных известных знаках-символах (стиль, тональность, гармонические комплексы, жанры, формы и т. д.), становится материалом композиторского конструирования и творческой игры" [9, 149150]. В "Piano Gesang" такими знаками-символами, противоречие между которыми отражает и усиливает противоречия, содержащиеся уже в самом названии пьесы, являются серийная звуковысотная организация и предписываемая автором манера исполнения ос-

новной мелодии произведения, которая, по словам автора, "в этой пьесе является главным, <…> является "Пением"" [13]. Заметим также, что постмодернистский принцип игры стилевыми моделями характерен и для других фортепианных произведений И. Щербакова. Так, Е. Харченко отмечает, что он "становится основным композиционным приемом в произведении "Liebes Tod. Послесловие"" [12, 172].

Несмотря на свою важность, главная серийно-певучая мелодия занимает относительно мало места в "Piano Gesang". Тем самым, однако, автором подчеркивается ее выстраданность и значимость. Произведение начинается энергичным, ритмически изощренным восходящим ходом от додиез контроктавы, который охватывает весь регистровый диапазон инструмента. Образовавшееся в результате басовое диссонантное созвучие (чистая кварта+тритон) становится фундаментом для прерывистых, нервных и напряженных фигураций, развитие которых приводит к кульминационному взрыву в такте 57. И только в такте 58, на гребне предыдущего хаотического развития появляется "тон пения" – ми-бемоль первой октавы. Он настойчиво повторяется в течение 15 тактов, как бы привлекая к себе внимание, провозвещая нечто необыкновенное. И в 73 такте настает новый, основной раздел пьесы *Con anima, molto espressivo*. Мелодия, начинающаяся от мибемоля, вначале излагается очень большими длительностями – половинками и целыми. Если в первой фразе интервалика достаточна узка (не более тритона), то далее интонационные ходы расширяются, мелодия прыгает на нону, дециму, уменьшенную октаву. Ее певучее исполнение требует чрезвычайных усилий от исполнителя. Окруженная вначале тихими, но впоследствии все более усиливающимися серийными переборами, мелодия в конце концов полностью теряет свою певучую сторону и трансформируется в повторение энергичного начального призыва. Лишь в самом конце произведения возникает отголосок темы-пения, помеченный ремаркой *con tristezza* и состоящий всего лишь из двух нот – ми-бемоль и до на фоне додиез минорного квартсекстаккорда. Как поясняет автор, "до-диез встретился с ми-бемолем, и получился не конфликт, но большая тоска…" [13].

Как мы видим, идея "пения на фортепиано", реализованная автором в произведении с драматургически напряженным развитием, оставляющем после себя ощущение тоски и печали, представляется для композитора не просто продолжением традиции, она явно несет личную коннотацию, выражает его душевную боль. Сопоставляя ощущение от музыки со словами автора о своем сочинении и его названии, мы приходим к выводу, что для И. Щербакова "пение на фортепиано" представляет собой ностальгический образ-идеал. Автор тоскует за "тем высоким, что мы теряем (вместе с фортепианным пением) вообще в искусстве – в его современной слишком технологизированной отделке" [12].

Ностальгический образ фортепиано, связываемый И. Щербаковым с особым исполнительским стилем, проявляется и в характерном для современной культуры более общем восприятии инструмента как носителя высокой традиции, золотой век которой находится в более или менее далеком прошлом. Если

в XIX столетии фортепиано в доме было не только признаком материального благополучия семьи, но и ее приобщенности, посредством инструмента, к элитарному искусству, изначально бывшему уделом высших слоев общества, в XX веке в восприятии фортепиано как символа высокой культуры стала преобладать диахронность. Укорененный в предыдущем "романтическом" столетии педагогический и исполнительский репертуар, невиданное ранее и определяющее для социологии искусства XX века развитие массовой культуры с ее упором на новые электрические музыкальные инструменты, способствовали усилению образа классического фортепиано, облик и конструкция которого полностью сформировались также в XIX столетии, как олицетворения чего-то прекрасного, но безвозвратно ушедшего.

Этот образ проявлялся и укреплялся в общественном сознании благодаря, в частности, и тому, что производители инструментов, такие, например, как "Стейнвей", приспосабливаясь к новым реалиям, в рекламе своей продукции стремились убедить публику, что в быстро изменяющемся XX столетии именно обучение игре на фортепиано "предоставляло возможность воспитывать детей в духе высокой культурной традиции" [15, 56]. Анализируя сонет "Piano after War" ("Фортепиано после войны") американской поэтессы Гвендолин Брукс, И. Райкофф указывает на то, что в XX столетии с его социальными и военными катаклизмами, фортепиано "стало ностальгическим символом западных культурных традиций, почти полностью уничтожавшихся в этих сражениях" [15, 266]. И хотя фортепиано в полной мере использовалось представителями авангардного искусства, расширявшими его возможности и способы звукоизвлечения (Джон Кейдж, Джордж Крамб), а также остается одним из главных инструментов джаза и присутствует (хотя чаще в своих электрических модификациях) в попмузыке, все-таки прежде всего этот инструмент ассоциируется в общественном сознании с высокой традицией, с классическим прошлым музыкального искусства, которое, в свою очередь, неразрывно связано с эпохой романтизма, с романтическим стилем исполнения (отсюда ностальгическое определение "последний романтик", которым публика и критики любили на протяжении XX века наделять особо полюбившихся им пианистов) и с "пением на фортепиано".

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем впервые проанализировано значительное произведение современной украинской музыки "Piano Gesang" И. Щербакова. Новаторским является также рассмотрение данного произведения с целью выявления типичных образов фортепиано, сложившихся в современной украинской профессиональной музыкальной культуре.

Выводы. В пьесе И. Щербакова "Piano Gesang" выражается сформированный в сознании современного украинского композитора образ фортепиано. Образ фортепиано И. Щербакова состоит из двух основных взаимосвязанных компонентов: образа фортепиано как певучего инструмента и ностальгического образа фортепиано как символа "золотого века" музыкального искусства, символа высокой культуры вообще. В формировании этих образов фортепиано иг-

рают важную роль как художественно-стилевые, так и культурно-социальные факторы. Ностальгический образ фортепиано, связываемый у И. Щербакова с образом "певучего фортепиано" – продуктом романтической эпохи, представляет собой проявление постмодернистского художественного сознания, характерного для современного украинского и мирового искусства.

Примечания

Алеаторика вообще занимает значительное место в техническом арсенале композитора. Как показывает А. Скрыпник, "на примере сочинений И. Щербакова можно увидеть не только многообразную трактовку различных алеаторических приёмов, но и огромные возможности участия этого вида композиторской техники в расширении концептуального континуума современного музыкального искусства, отражающего новое мироощущение человека конца XX – начала XXI века" [10, 168].

Література

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – К. : Музична Україна, 1974. – 163, [1] с.

2. Безбородько О. Музыкальное произношение и артикуляция как композиторские средства выразительности / Безбородько О. А. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2012. – № 15. – С. 102–106.

3. Безбородько О. Особенности и эволюция певучей трактовки клавишных инструментов от И. С. Баха к романтикам / Олег Безбородько // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 18. – С. 211–221.

4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.

5. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. В. Ерохина. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.

6. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. – Л. : Тритон, 1928. – 112 с.

7. Коган Г. Ферруччо Бузони : пианист / Г. М. Коган. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.

8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1961. – 320 с.

9. Рябоконєва М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябоконєва Марія Олександрівна. – К., 2016. – 197 с.

10. Скрыпник А. Феномен алеаторики в творчестве композиторов XX века: эстетико-культурологический аспект / Алексей Скрыпник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2009. – № 75. – С. 155– 170.

11. Степанченко Г. Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі / Галина Степанченко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 41; упор. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. – С. 362–368.

12. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харченко Євгенія Валеріївна. – К., 2011. – 353 с.

13. Щербаков І. Хочу сказати пару слів про «Піано-Гезанг» / Ігор Щербаков. – [Рукопис].

14. Copland A. Music and Imagination / A. Copland. – Cambridge : Harvard University Press, 1953. – 116 p.

15. Parakilas J. Piano roles : Three Hundred Years of Life with the Piano / James Parakilas and Others ; foreword by Noah Adams. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. – 391 p.

16. Rochberg G. String Quartet No. 3 : [liner note to LP record] / George Rochberg. – Nonesuch Records 71283, 1973.

References

1. Alekseyev, A. (1974). From the history of the piano pedagogy: manuals for playing the key-string instruments (from the Renaissance to the middle of XIXth century): reader. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

2. Bezborodko, O. (2012). Musical pronunciation and articulation as a composer's means of expressiveness. Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts (issue 15), (pp. 102–106). Kharkiv: KSADFA [in Russian].

3. Bezborodko, O. (2005). Features and evolution of the melodious interpretation of keyboard instruments from J. S. Bach to Romantics. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetstvoznavstvo (issue 18), (pp. 211–221). Kyiv: [in Russian].

4. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

5. Documents of the life and work of J. S. Bach (1980). H.-J. Schulze (Eds.), V. Yerokhin (Transl.). Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Druskin, M. (1928). New piano music. Leningrad: Triton [in Russian].

7. Kogan, G. (1971). Ferruccio Busoni: pianist. Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].

8. Neygauz, G. (1961). On the art of piano playing: teacher's notes. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izd-vo [in Russian].

9. Riabokoneva, M. (2016). Neoclassicism in music as a phenomenon of the modern West-European culture. Candidat's thesis. Kyiv: [in Ukrainian].

10. Skrypnik, A. (2009). The phenomenon of aleatorics in the work of composers of the twentieth century: aesthetic-culturological aspect. Naukovyy visnyk of the NMAU (issue 75), (pp. 155–170). Kyiv: [in Russian].

11. Stepanchenko, H. (2015). Composer Igor Shcherbakov in the contemporary musical space. Ukrayinske muzykoznavstvo (issue 41), (pp. 362–368). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

12. Kharchenko, Ye. (2011). Intertextuality in the Ukrainian music of the 20th century: intonation, genre, style. Candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rylsky [in Ukrainian].

13. Shcherbakov, I. (without year). I want to say a couple of words about "Piano-Gesang". Manuscript: [in Ukrainian].

14. Copland, A. (1953). Music and Imagination. Cambridge: Harvard University Press.

15. Parakilas, J. & others (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. New Haven & London: Yale University Press.

16. Rochberg, G. (1973). String Quartet No. 3 : [liner note to LP record]. Nonesuch Records 71283.

УДК [784.1+784.4]:7.071.2(477)

Магаліс Олександр Володимирович,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Київського національного університету
культури і мистецтв
sasha19842209@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗБУДОВИ НАЦІОНАЛЬНО СВІДОМОГО СУСПІЛЬСТВА

Мета роботи. Дослідження присвячено формуванню мотивації для здійснення саморозвитку, зміцнення духовного потенціалу сучасного українського суспільства. У вирішенні завдання особлива роль належить народній пісні та народнопісенному виконавству. Його мета – долучити суспільство до світу прекрасного, виховувати естетичну свідомість, цінувати та примножувати пісенну спадщину національної культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів, зокрема: історичного, хронологічного, методу структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення. **Наукова новизна.** У статті розкривається вплив мистецької постаті Станіслава Євстигнійовича Павлюченка на формування декількох поколінь відомих діячів українського музичного мистецтва та виховання естетичних смаків української інтелігенції. Присвятивши своє життя народній пісні, маестро долучився до розбудови української культури, адже професійне народнохорове, народнопісенне мистецтво середини XX початку XXI ст. позначилося появою значної кількості хорових колективів, таких як Черкаський державний народний хор; народний хор «Льонок» та інші. Наслідуючи в своїй диригентській діяльності параметри, окреслені діяльністю хору імені Г. Вєрьовки, С. Павлюченко сутнісно переосмислив традиції закладені М. Лисенком, П. Демуцьким, М. Леонтовичем. З огляду на це аналіз творчого шляху Станіслава Євстигнійовича не може замикатися лише власне на виконавській діяльності і передбачає з'ясування педагогічної форманти його мистецької індивідуальності. Її аспекти прослідковуються крізь призму роботи С. Павлюченка на посаді керівника кафедри народнопісенного виконавства КНУКіМ. **Висновки.** Аналізуючи творчий шлях С. Павлюченка, науковці мають можливість значно розширити уявлення про творчість митця та її значення в українському музичному мистецтві. Заслуговує на особливу увагу шанобливе ставлення Станіслава Євстигнійовича до народної пісні. Результати отримані в процесі аналізу творчого шляху митця можуть бути використані у монографічних та публіцистичних публікаціях, а також у педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

Ключові слова: естетичне виховання, фольклор, інтелігенція, національна культура, патріотизм.

Магалис Александр Владимирович, *аспирант кафедры теории и истории культуры Киевского национального университета культуры и искусств*

Творчество Станислава Павлюченко в контексте развития национально сознательного общества

Цель исследования. Формирование мотивации для саморазвития, развитию духовного потенциала современного украинского общества. Для решения этой задачи особенная роль принадлежит народной песне, а также народнопесенному исполнительству. Его задача – познакомить общество с миром прекрасного, привить эстетический вкус, ценить и умножать песенное наследство национальной культуры. **Научная новизна.** Исследование посвящено

© Магаліс О.В., 2017

освещению творческого феномена Станислава Евстигнеевича Павлюченка с точки зрения воспитания патриотического общества. В статье раскрывается влияние личности С. Е. Павлюченко на формирование нескольких поколений известных деятелей украинского музыкального искусства, а также воспитание эстетических вкусов украинской интеллигенции. Посвятив свою жизнь народной песне, маэстро присоединился к развитию украинской культуры. Наследуя в своей дирижерской деятельности параметры, очерчённые деятельностью хора имени Г. Веревки, С. Павлюченко существенно переосмыслил традиции заложенные М. Лысенко, П. Демуцким, М. Леонтовичем. **Методология.** Базируется на использовании универсальных научных методов, таких как исторический, хронологический, метод структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения. **Выводы.** Анализ творческого пути Станислава Евстигнеевича не может замыкаться только на исполнительской деятельности, и предполагает выяснение педагогической форманты его художественной индивидуальности. Ее аспекты прослеживаются сквозь призму работы С. Павлюченка на должности руководителя кафедры народнопесенного исполнительства КНУКиИ.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, фольклор, интеллигенция, национальная культура, патриотизм.

Mahalis Alexander, *post-graduate student of Theory and History of Culture (Art) Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

The oeuvre of Stanislav Pavlyuschenko in the context of development of national-consciousness society

The purpose of the work. The research is dedicated to the works of S. Pavlyuschenko from the point of "creative society" view. The certain article talks about the influence of S. Pavlyuschenko onto the formation of several generations of famous Ukrainian musicians as well as onto the aesthetics of Ukrainian intelligence. This virtuoso dedicated the own life to Ukrainian folk songs, which helped the development of Ukrainian culture. **The methodology** of the research is based on the application of universal scientific methods, in particular: historical, chronological, the method of structural and computational analysis, systematization, and generalization. **Scientific novelty.** S. Pavlyuschenko was also a talented conductor and a close follower of masterpieces of H.Veryovka's choir. The aspects of master's artistic personality can be seen in his works at the position of Dean of Performing Folk Song Department at the Kiev National University of Culture and Arts (KNUCA). **Conclusions.** While analyzing Pavlyuschenko's creative career, we have to consider him not only as a performer but also as a gifted teacher. Analyzing S. Pavlyuschenko's creative path, scientists have the opportunity to significantly expand the perception of the artist's work and its significance in terms of the Ukrainian musical art.

Key words: esthetic development, folk, intelligence, national culture, patriotism.

Актуальність проблеми дослідження. Проблема естетичного виховання суспільства за допомогою народнопісенного мистецтва ще не отримала належного теоретичного обґрунтування. На сучасному етапі розвитку України стратегічним завданням в площині культури є залучення педагогів, дітей та молоді до вивчення, збереження та популяризації культурної спадщини нащадків, зокрема народнопісенного мистецтва.

Як засвідчує досвід розвинених країн, успішне та стабільне суспільство формується пропорційно увазі, приділеній формуванню інтелектуальної еліти. Загальновідомо, що її виховання має принципове значення для будь-якого суспільства. Як основа естетичного та інтелектуального підйому духовний потенціал народнопісенного мистецтва є невід'ємною складовою побудови національно свідомого, патріотичного суспільства.

Аналіз останніх досліджень. Питання розвитку суспільства засобами національного народнопісенного мистецтва займали вагоме місце в дослідженнях видатних українців, таких, як Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Леонтович, Д. Ревуцький та ін. У дослідженні, що пов'язане з впливом народнопісенного виконавства, як передумови формування української інтелігенції, автор статті опирався на дослідження О. Хаустової [6], В. А. Кузьмічова [7], Ю. Винничука [2], А. Владимирової [8], О. Пустовіта [4]. Загальновідомо, що проведені ними дослідження вказують на цілком природний вплив фольклорних джерел, поезії та народнопісенного мистецтва на формування інтелігенції, як суспільного класового прошарку. Наслідки такого впливу прослідковуються в житті всіх видатних діячів народнопісенного мистецтва України, зокрема Станіслава Павлюченка.

Мета статті обумовлена прагненням дослідити вплив народнопісенної творчості Станіслава Павлюченка на формування національно свідомого суспільства.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, період кінця ХХ – початку ХХІ ст. позначився на світовій політичній арені, а також у політичному житті України розпадом СРСР та утворенням незалежних держав. Ця подія дала поштовх до більш об'ємного розвитку духовної складової націй, що входили до складу Радянської імперії. Позбувшись партійних настанов та заздалегідь зрежисованого шляху розвитку в площині культури, а, відтак, і народно-хорового мистецтва, Україна здобула можливість вільного самовираження в усіх сферах мистецького життя та їх повноцінної репрезентації в контексті світового культурного простору. Утім, тривалий час цей процес гальмувався радянськими ідеологічними догмами, репресіями та утисками, наслідки яких українська культура подекуди відчуває донині. Як результат, спостерігаємо відсутність і донині чітко вибудованої національної ідеї, яка об'єднала б довкола себе різні прошарки українського суспільства.

Тож цілком логічно, що на сучасному етапі розвитку України гостро постав запит на формування потужних духовних стимулів для підживлення національної ідеї. Найкращим підґрунтям для неї слугуватиме національна культура як унікальний генетичний код нації. Своїм корінням вона сягає вікової давнини, тому процес її дослідження ніколи не втратить актуальності.

Адже внутрішнє удосконалення особистості не може відбуватись поза межами її безпосереднього контакту з вічними цінностями в царині культури. Вивчаючи фольклорні, літературні джерела дослідник розширює межі пізнавальної діяльності, розвиває свою творчу індивідуальність, виховує в собі відчуття естетичного смаку.

У цьому контексті особливого значення набуває аспект патріотичного виховання актуалізований на мистецькій спадщині національних поетів. Це виразно засвідчує уривок з вірша Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим». Поет звертає увагу своїх сучасників та майбутніх поколінь на наступне: «В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля». У контексті всього вірша процитовані слова містять в собі як заклик, так і констатацію. Варто наголосити, що Т. Шевченко зміг осягнути істинну цінність української культури та

української нації як її єдиного носія в сім'ї народів, що населяють Землю. У вірші застосована алегорія, що має двопланове художнє зображення. Конкретним художнім образам відповідає приховане, стаючи явним за допомогою аналітичного аналізу. У цьому уривку вірша «хата» символізує Україну; «воля» – незалежність, усвідомлення відповідальності за самостійну розбудову свого майбутнього; «сила» – те, що забезпечує рух, розвиток суспільства.

Наведені міркування зайвий раз переконують, що поетична спадщина наших пращурів набуває характеристик неминущих цінностей. У ній міститься закодований еталон представника української нації, історичний шлях його становлення та відображення менталітету. Відтак можна впевнено стверджувати, що проблему дефіциту представників еліти, як і проблему роздробленості українського суспільства можна і варто вирішувати шляхом популяризації поетичної, літературної, фольклорної та народнопісенної спадщини наших пращурів.

Попри всю значущість виховання національної ідентичності через призму культури слід зазначити, що її вплив на становлення держави й досі не досліджувався на державному рівні. Національна культура, національне мистецтво (музичне зокрема) дотепер залишаються осторонь важливих сфер функціонування українського суспільства, що підлягають першочерговому реформуванню. Змушені констатувати той факт, що завданням зі збереження, відтворення та популяризації національного мистецтва здебільшого переймається лише усвідомлююча його значимість частина українського суспільства. Сьогодні, на початку нового тисячоліття, науковці та політична еліта мають можливість переосмислити роль і значення народно-хорового мистецтва на новому рівні, враховуючи нові дослідження в області інформації й її об'ємах, закодованих в поетичній та пісенній творчості наших пращурів. Зазначимо наступну закономірність: рівень духовності, освіченості, словом, людських якостей залежить не від кількості відкритих та накопичених знань в сфері мистецтва, культури чи філософії, але від рівня їхнього реального використання особистістю, практичним застосуванням в повсякденному житті. Проведений аналіз засвідчує необхідність на сучасному етапі розвитку України звернутись до духовної спадщини пращурів, зробити її частиною нашого повсякденного життя.

Народнопісенне виконавство – це душа українського народу. Порфирій Демуцький, Микола Лисенко, Олександр Кошиць, Павло Муравський, Анатолій Авдієвський по праву вважаються опікунами пісенного джерела. До цієї видатної плеяди слід віднести також і Станіслава Євстигнійовича Павлюченка – видатного майстра української диригентської школи, педагога, автора обробок народних пісень, аранжувань та перекладень для народного хору, інструментувань для оркестру народних інструментів. Він став тією постаттю в історії українського музичного мистецтва, яка виявилась причетною до виховання естетичних смаків кількох поколінь української інтелігенції, сприяючи виявленню в них національного патріотичного світовідчуття.

Присвятивши своє життя народній пісні, маестро, тим самим, долучився до формування та розбудови нації. У передмові до першого тому навчального

посібника для вищих музичних навчальних закладів I-IV рівнів акредитації відмінник освіти Т. Снігир характеризує маестро наступними словами: «Станіслав Павлюченко належить до когорти тих світлих особистостей, що лишають глибокий, неповторний слід по собі в пам'яті всіх, хто спілкувався з ним, працював, навчався в нього, з ким ділився він багатством своїх ідей, задумів, для кого був Учителем, Другом, Наставником, Педагогом, Опонентом...» [3, 3]. Неможливо переоцінити значення С. Павлюченка у площині розвитку музичних здібностей, формуванні естетичних смаків в сфері народнопісенного мистецтва у своїх колег, творчих побратимів та студентів. «Музика – це моє життя» [3, 3]. Ці слова стали своєрідним життєвим кредо митця. У пояснювальній записці до навчального посібника «Розвиток духовного потенціалу педагога і дитини в навчально-виховному процесі» Олена Хаустова зазначає: «Державна програма «Вчитель» наголошує на тому, що «саме через діяльність педагога реалізується державна політика, спрямована на зміцнення інтелектуального і духовного потенціалу нації». Педагог як носій духовної культури, покликаний збагачувати особистість дитини, надаючи їй зразок ціннісного ставлення до людини, істини, краси й любові, розвиваючи завдяки власній внутрішній роботі духовний потенціал молоді» [8, 4]. Станіслав Павлюченко відповідав усім перерахованим критеріям.

Одним з показників діяльності С. Павлюченка у площині розбудови української народнопісенної культури можна вважати заснування ним 1971 р. «Ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 1991 р. – Ансамбль пісні і танцю Прикордонних військ України, з 2007 – Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України)» [4, 6]. У цьому колективі Станіслав Євстигнійович був художнім керівником і головним диригентом протягом дванадцяти років. «Я пішов з хору Верьовки для організації Ансамблю пісні і танцю Західного прикордонного округу. Працював у ньому з 1971 до 1994 року. А там – молодь!» [4, 11]. Ця цитата належить маестро. Як бачимо, він розумів з якою віковою категорією має справу. Таким чином, за час проходження військової служби в Ансамблі пісні і танцю Західного прикордонного округу, представники саме молодого покоління під опікою С. Павлюченка долучались до народної пісні. Вона несе в собі значний потенціал для визначення самоідентичності. Критерії, за якими кожна особистість може визначитись з національною приналежністю до української нації як найкраще визначені в народних піснях, що віками створювались нашими пращурами. З цього ракурсу творчість Станіслава Павлюченка набуває особливого значення для кожного, хто відчув у собі поклик приєднатися до процесу розбудови українського суспільства та побудови успішної країни. З огляду на це зазначимо, що маестро цінував та беріг в Ансамблі прояви творчості українського народу. Це стосується як народної пісні, танцю, так і народного костюма: «А щодо творчості – я не зрікся жодного з принципів справжнього народного мистецтва. Між іншим, в ансамблі не було «воєнщини». Ми виконували твори, так би мовити, в їх «екологічно чистому» вигляді. А поза тим (ну де таке було в Радянській армії), в хореографічних номерах співали, грали троїсті музики та ще й коломийки виконували. Додам, що костюми для ансамблю були за моєю вимо-

гою замовлені не на міській фабриці, а у Вижниці й Косівському районі, де їх вишивали надомниці...» [4, 15]. Недаремно Ансамбль став справжньою школою для таких відомих на сьогодні митців, як: «... народний артист України, кіноактор Сергій Іванов; лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, народний артист України, соліст Національної опери Михайло Дідик; народні артисти України, солісти Національної опери – Ігор Борко, Станіслав Лупалов, Микола Шопша; лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України та Росії, художній керівник та головний диригент Національного симфонічного оркестру Володимир Сіренко; лауреат міжнародних конкурсів артистів цирку Віктор Войтко; народний артист України, художній керівник гурту «Козацькі забави» Андрій Верес; заслужений діяч мистецтв України, керівник оркестру Заслуженого Академічного ансамблю пісні і танцю збройних сил України Валерій Лупанов; заслужені артисти України Сергій Анісімов, Олександр Дроб'язко, В'ячеслав Гога, Сергій Коваль, Степан Рожелюк, В'ячеслав Самофалов, Юрій Топілін, Олександр Фіщук; заслужений артист Молдови Олександр Бритва; лауреати міжнародних конкурсів баяністів Володимир Марунич, Юрій Карнаух та інші [4, 7-8].

Зазначимо, що саме концертна діяльність Ансамблю стала найкращим засобом популяризації народнопісенного мистецтва. Гастрольна географія колективу розпочалась 25 травня 1972 року в Києві, а саме у Великій залі Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Колектив побував з концертами в таких країнах, як Білорусь, Росія, Польща, Угорщина, КНДР.

Значну роль у формуванні поколінь української інтелігенції С. Павлюченко здійснив протягом 1984 – 2010 років. У цей період маестро працював на посаді завідувача кафедри народнопісенного виконавства Київського національного університету культури та мистецтв. Знаковим для народнопісенного мистецтва України стало створення митцем справжньої школи народного співу – студентського українського народного хору. Студентський народний хор КНУКіМ став провідним навчально-концертним колективом в Україні. Серед особливостей виконавського стилю колективу слід зазначити мистецтво глибокого та проникливого співу в народнопісенній традиції.

На думку В. А. Кузьмічова: «Вивчаючи основи народнопісенної творчості, студенти факультетів мистецтв засвоюють столітню традицію народнопісенного виконавства, збагачуються професійно, розширюють можливості виховувати почуття патріотизму до Батьківщини оскільки саме у співі втілені одвічні цінності культурного та морального плану накопиченого віковими традиціями та звичаями українського народу» [5, 117]. Дослідження у сфері формування особистості на основі духовної спадщини пращурів вже не перший день цікавлять прогресивну частину нації. На нашу думку, слід більш відповідально підійти до формування національної програми в сфері національно-патріотичного виховання підростаючого покоління. З цієї точки зору постать Станіслава Павлюченка є яскравим прикладом того, як народнохорове, народнопісенне мистецтво української нації здатне привити любов та шану до української музичної культури, адже Станіслав Євстигнійович народився в Росії, і був росіянином за національністю.

Творчий шлях митця гостро ставить перед дослідниками його музичної діяльності питання викладацької складової його «генія».

Узагальнюючи роботу Станіслава Павлюченка в народному студентському хорі КНУКіМ зазначимо, що: «Студенти факультету мистецтв – особлива ланка нашого суспільства, яка в перспективі виховуватиме підростаюче покоління, впливатиме на формування особистості свідомих громадян держави» [5, 117].

Випускники кафедри після закінчення університету продовжують справу С. Павлюченка. Серед них: «Олена Баранова – зав. відділом народного хорового диригування Херсонського училища культури; Ольга Дудка – заслужений працівник культури України, керівник гурту «Жайвір» с. Осокорівка; Валерій Другальов – заслужений працівник культури України, фольклорист, композитор, методист обласного центру народної творчості; Світлана Дорошенко – лауреат конкурсу ім. М. Леонтовича, керівник народного хору Великолепетиського РБК» [4, 28].

Наукова новизна. Вказані спостереження засвідчують, що подальше дослідження творчості Станіслава Павлюченка є перспективним з огляду на потребу українського суспільства в створенні національної ідеї. Зазначимо, що вона закодована в українській культурі, зокрема в національному музичному мистецтві. Практичне значення наукових результатів досліджень полягатимуть у можливості їхнього практичного застосування в різних аспектах функціонування українського суспільства. Це як культурно-мистецька та політична площина, так і сфера виховання майбутніх поколінь. З нашої точки зору, найбільш значимим досягненням творчості С. Павлюченка є створення ним ансамблю прикордонників та творча робота з народним студентським хором КНУКіМ. Пропагуючи народну пісню, вказані колективи несуть в суспільство запит на більш об'ємний погляд щодо духовного змісту буття людини та суспільства в цілому.

Висновки. Провідні вітчизняні дослідники в галузі музикознавства неодноразово наголошували на тому, що музичне мистецтво більше, ніж будь-який інший вид мистецтва впливає на формування патріотизму, розвитку моралі та етики, сприяє всебічному розвитку особистості, національній ідентифікації, а також допомагає кращому засвоєнню історії та культури свого народу. Ідея виховання на фольклорному фундаменті не нова. Її ідейними сподвижниками по праву можна назвати таких видатних педагогів, письменників, а також відомих діячів освіти та мистецтва як: Б. Грінченко, М. Драгоманов, І. Котляревський, Г. Сковорода, Л. Українка, І. Франко, М. Костомаров, В. Каразін.

На нашу думку, науковцям слід більш ретельно дослідити творчість С. Павлюченка крізь призму патріотичного виховання на базі національної культури та мистецтва.

Література

1. Владимирова А. Л. Естетичне виховання учнів засобами національного пісенного фольклору : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук / А. Л. Владимирова ; М-во освіти і науки України, Харків. нац. пед. ун-т. імені Г. С. Сковороди. – Харків, 2015. – 43 с.
2. Дорогой М. А. Библейская философия / М. А. Дорогой. – Киев : Логос, 2016. – 268 с.

3. Павленко І. Я. Станіслав Павлюченко / І. Я. Павленко // Співає Український народний хор Київського нац. ун-ту культури і мистецтв : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. – Вінниця, 2011. – Вип. 1. – С. 8.

4. Павлюченко Станіслав Євстигнійович : біобібліогр. покажч. : до 75-річчя від дня народження / уклад.: О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко ; гол. ред. М. М. Поплавський ; наук. ред.: А. І. Гурбанська, П. Г. Павлюченко ; М-во культури України, КНУКіМ, Бібліотека. – Київ, 2012. – 116 с. : іл., портр. – (Серія «Видатні постаті КНУКіМ» ; вип. 1).

5. Педагогіка та психологія : зб. наук. пр. Вип. 53. / за заг. ред. академіка І. Ф. Прокопенка, проф. С. Т. Золотухіної. – Харків : Видавець Рожко С. Г., 2016. – 364 с.

6. Пустовит А. В. История европейской культуры: введ. в культурологию : учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. и допов. / А. В. Пустовит. – Киев : ДП «Изд. дом «Персонал», 2012. – 424 с.

7. Розіп'ята муза : антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю : у 2 т. Т. 1 / укладач Винничук Юрій. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 624 с.

8. Хаустова О. В. Розвиток духовного потенціалу педагога і дитини в навчально-виховному процесі : навч. посіб. / О. В. Хаустова. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – 44 с.

References

1. Vladimirova, A.L. (2015). Aesthetic education of students by means of national song folklore. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KharNU [in Ukrainian].

2. Dorogoy, M.A. (2016). Biblical Philosophy. Kyiv: Logos [in Ukrainian].

3. Pavlenko, I.Y. (2011). Singing Ukrainian folk choir of Kyiv National University of Culture and Arts. Vinnytsya, 1 [in Ukrainian].

4. Pavlyuchenko Stanislav Yevstigneyevich: biobibliographer. pointer : to the 75th anniversary of his birthday. (2012). Eds. Poplavsky, M.M.; Hurbanska, A.; Pavlyuchenko, P.G.; Skachenko, O.O.; Tkachenko, V. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].

5. Pedagogy and psychology: collection of scientific works (2016). Prokopenko, I.F., Zolotukhina, S.T. (Eds.). Kharkiv: Publisher Rozhko, S.G., 53 [in Ukrainian].

6. Pustovit, A.V. (2012). The History of European Culture: An Introduction to Culturology. Kyiv: Personal, 2 [in Ukrainian].

7. Winnichuk, Y. (2011). Anthology of Ukrainian poets, who died in violent death. Vol.1. L□viv: Piramida [in Ukrainian].

8. Haustova, O.V. (2010). Development of the spiritual potential of the teacher and the child in the educational process. Zaporizhzhia [Ukrainian].

УДК 008+379.828:004.9

Малюк Євген Олександрович,
аспірант Київського національного
Університету культури і мистецтв
jd0uchu@meta.ua

ТЕХНОЛОГІЯ «ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ» ТА ВІДЕОІГРИ: МЕДІАКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Метою роботи є аналіз особливостей технології «віртуальної реальності» в сучасних відеоіграх та визначення, яким саме чином дана технологія впливає на можливості відеогри в контексті медіа-культури. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного ме-

© Малюк Є.О., 2017

тоду стосовно існуючих наукових робіт з обраної теми та ігрового контенту ігор, що використовують технологію «віртуальної реальності», а також методу узагальнення для виокремлення сучасних тенденцій у розвитку технології «віртуальної реальності» в контексті медіакультури. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень щодо можливостей технології «віртуальної реальності» у зв'язку з появою доступних пристроїв з підтримкою даної технології. **Висновки.** Аналіз особливостей ігор, що використовують «віртуальну реальність», демонструє, що дана технологія спроможна розширити можливості відеогри, додаючи вимір тілесності в гру, що дає змогу реалізувати ігри-запаморочення у межах відеогри. Завдяки сенсорному зворотному зв'язку та можливості повністю зануритися візуально в світ гри, серед відеоігор, що використовують технологію «віртуальної реальності» багато ігор-симуляцій. Перспективним шляхом використання даної технології є віртуальні соціальні, креативні простори, які дають змогу взаємодіяти і творити учасникам у повністю віртуальному світі.

Ключові слова: відеогра, медіакультура, іммерсивність[1], віртуальна реальність, тіло-інтерфейс.

Малюк Евгений Александрович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Технология «виртуальной реальности» и видеоигры: медиакультурный аспект

Цель работы состоит в анализе особенностей технологии «виртуальной реальности» в современных видеоиграх и определении, каким именно образом данная технология влияет на возможности видеоигры в контексте медиакультуры. **Методология исследования** состоит в использовании аналитического метода по отношению к существующим научным работам исследуемой тематики и игрового контента игр, использующих технологию «виртуальной реальности», а также метода обобщения для выделения современных тенденций в развитии технологии «виртуальной реальности» в контексте медиакультуры. Научная новизна состоит в расширении представлений о возможностях технологии «виртуальной реальности» в связи с появлением доступных устройств с поддержкой данной технологии. **Выводы.** Анализ особенностей игр, использующих «виртуальную реальность» демонстрирует, что данная технология способна расширить возможности видеоигры путём добавления измерения телесности в игру, что позволяет реализовывать игры-головокружения в пределах видеоигры. Благодаря сенсорной обратной связи и возможности полностью погрузиться визуально в мир игры среди видеоигр, использующих технологию «виртуальной реальности» много игр-симуляций. Перспективным путём использования данной технологии являются виртуальные социальные, креативные пространства, позволяющие взаимодействовать и творить участникам в пределах полностью виртуального мира.

Ключевые слова: видеоигра, медиакультура, иммерсивность, виртуальная реальность, тело-интерфейс.

Malyuk Yevhen, *postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts*

"Virtual reality" technology and videogames: mediacultural aspect

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyze the features of the "virtual reality" technology in the present-day video games and to define a way this technology can influence the possibilities of videogames in the context of media culture. **Methodology.** The methodology of the study based on using an analytical method in relation to the existing scientific works on the subject and to the content of video games that use VR technology as well as method of summarization for highlighting current trends in developing of VR technology in the context of media culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in obtaining a better understanding of features of the VR technology with regard to accessible devices that support this technology. **Conclusions.** Analysis of the video games which use VR technology demonstrates the ability of this technology to expand the gaming possibilities with the addition of embodiment dimension that allows creating illinx video games. Because of the sensory feedback that allows experiencing a full visual immersion, there are many first-person simulations among the VR

videogames. One promising avenue of using VR technology is the virtual social, creative spaces that enable the ability to players to interact and create within the virtual world.

Key words: video game, media culture, immersion, virtual reality, body-interface.

Актуальність теми дослідження. З появою таких технологій, як персональний комп'ютер та інтернет, актуалізувалися питання щодо відношення віртуального та реального. Питання, що цікавило здебільшого філософів, отримало реалізацію у вигляді комп'ютерних віртуальних світів, а з часом і пристроїв «віртуальної реальності», які ще сильніше «занурювали» користувача у віртуальність, використовуючи його основні чуття для «зворотного зв'язку» у віртуальному світі. Подібні явища цікавили багатьох зарубіжних науковців, що досліджували такі медіа, однак дослідження з даної теми нечисленні та застарілі. З кінця 2015 року вихід на ринок доступних для широкого загалу спеціальних пристроїв «віртуальної реальності» на кшталт HTC Vive, Oculus Rift та PlayStation VR актуалізує дане питання. Ігри, що використовують дані технології, стали набагато складнішими та різноманітнішими, однак не було знайдено жодної роботи, яка б досліджувала особливості сучасних ігор «віртуальної реальності» та пристроїв для її реалізації. Отже, метою статті є аналіз особливості технології «віртуальної реальності» та специфіку сучасних відеоігор, що використовують іммерсивну технологію «віртуальної реальності».

Серед вітчизняних науковців феномен «віртуальної реальності» досліджував Д. Свириденко в дисертації «Феномен віртуальної реальності в європейській філософії на межі XX–XXI ст.» [9]. Культурологічні особливості технології досліджував П. Браславський в дисертації «Технология виртуальной реальности як феномен культуры конца XX – начала XXI в.» [5]. Н. Кирилова в книзі «Медиакультура: от модерна к постмодерну» розглядає дане явище з позиції досліджень медіакультури [8]. «Віртуальну реальність» як технологію медіа досліджували Ш. Грейді ("Virtual Reality Simulating") [4] та А. Крейг з У. Шерманом ("Understanding Virtual Reality") [3], але в даних роботах, написаних на початку або в середині 2000-их, дана технологія не була поширеною, ігри були доступні малому колу ентузіастів та дослідників, жанрове різноманіття ігор, що підтримувало технологію «віртуальної реальності» було невеликим, а технічна реалізація пристроїв недосконалою. С. Чаван у своєму дослідженні "Augmented Reality vs. Virtual Reality" порівнює можливості «віртуальної» та «доповненої реальності», але, зосереджуючись на відмінностях у технологіях, не приділяє уваги елементам ігрового досвіду, що запроваджують ігри з підтримкою «віртуальної реальності» [1]. Дослідження вищезазначених вчених потребують оновлення у зв'язку зі стрімкими змінами в ігровій індустрії.

Метою дослідження є аналіз особливостей технології «віртуальної реальності» (далі – ВР) в сучасних відеоіграх та визначення, яким саме чином дана технологія впливає на можливості відеогри в контексті сучасної медіакультури.

Виклад основного матеріалу. Спочатку окреслимо проблему використання терміну «віртуальна реальність». Д. Свириденко визначає цю проблему так: «віртуальну реальність та строгому сенсах: віртуальна реальність в широкому

сенсі є результатом переживання людиною низки екзистенціально-психологічних станів (уява, фантазія, сон тощо) в умовах, коли вони сприймаються як реальність; віртуальна реальність у строгому сенсі – це комп'ютерна віртуальна реальність»[9, 4]. У статті цей феномен розглядається саме з позиції «строгого сенсу». Термін «комп'ютерна віртуальна реальність», який у подальшому буде виражений абревіатурою ВР, конкретніше пояснений індійським дослідником С. Чаваном: «[ВР є] штучним середовищем, що створене за допомогою програмного забезпечення та представлене користувачеві так, щоб це середовище сприймалося як реальне» [1].

Розглядаючи комп'ютерну ВР, необхідно виділити ключові елементи досвіду в її межах: наявність віртуального світу, іммерсивність, сенсорний зворотний зв'язок та інтерактивність. Тут варто зауважити, що як звична відеогра, так і гра за допомогою спеціальних технологій ВР на кшталт HMD[3], проходять у віртуальному світі, в них присутній зворотний сенсорний зв'язок, прикладом якого є «відповідь» гри на певні види взаємодії у вигляді вібрації геймпада, та є інтерактивними, що виражається у можливості гравця маніпулювати з об'єктами віртуального світу. Фундаментальна ж різниця між ними проходить у межах іммерсивності. За іммерсивністю розрізняють три типи віртуальної реальності – неіммерсивну, напівіммерсивну та іммерсивну. Неіммерсивними вважаються віртуальні світи, створені за допомогою програмного забезпечення, що стають посередниками за допомогою настільних (desktop) систем. Напівіммерсивною віртуальною реальністю є технологія екранів з широким полем зору або 3D, що широко використовується сьогодні в кінотеатрах. Іммерсивною ВР є така, що користується HMD та іншими пристроями, які запроваджують якомога сильніше «занурення» до ігрового світу, залишаючи зорові відчуття гравця повністю у «віртуальному світі», запроваджуючи максимальний зворотний зв'язок на його можливі дії [2]. У практиці сучасної ігрової індустрії, коли мають на увазі звичайні відеоігри, не використовують словосполучення «віртуальна реальність», залишаючи монополію для цього терміну лише для продуктів іммерсивної віртуальної реальності.

Існує близька до «віртуальної реальності» технологія «доповненої реальності», яку деякі науковці розглядають як підвид ВР [5], однак варто зазначити, що все ж технологія «доповненої реальності» та характер взаємодії з реальністю діють за іншими принципами. Якщо у ВР користувач має справу з цілком вигаданим світом, реалізованим за допомогою комп'ютерних технологій, то «доповнена реальність» навпаки – реалізує взаємодію з реальним світом, додаючи до нього віртуальний інтерфейс[2]. Тобто якщо пристрої ВР спрощують інтерфейс взаємодії гравця із зовнішнім світом до якомога більш природного, для чого, наприклад, використовуються різноманітні датчики руху, що передають положення гравця у віртуальний світ, то «доповнена реальність» навпаки вводить додатковий інтерфейс при взаємодії, і в звичних, «реальних» речей з'являються додаткові комп'ютероцентричні інтерфейси. Такий характер взаємодії з навколишнім суттєво відрізняється від технології ВР, що розглядається в даній статті, тому вимагає окремої наукової розвідки.

Ігротека найбільшого сервісу з цифрової дистрибуції ігор Steam станом на 12.04.2017 має 1012 ігор з підтримкою «віртуальної реальності», причому переважна більшість з них вийшла протягом 2016 року [6]. Якщо перші спроби створення проектів для іммерсивної віртуальної реальності були досить складними у виробництві, то сьогодні завдяки частині спільноти інді-розробників, з малим бюджетом та відносно простими технологіями випускається близько 2 ігор з підтримкою даної технології на день. Якщо прослідкувати оновлення системи Greenlight у Steam, буде помітно, що ігри з підтримкою технології ВР мають вищий за звичайні відеоігри пріоритет проходу до ігротеки Steam. Як стверджує Д. Свириденко, «Кожна технологія – це втілення ідеології суспільства або, скоріше, – ідеологічні інвестиції суспільства в своє власне майбутнє»[9, 1], а тому важливо дослідити, просуненням якого досвіду займаються сучасні корпорації, що створюють відеоігри.

У магазині Steam можна помітити дві ціни на ігри віртуальної реальності – для індивідуального користувача та для різноманітних публічних закладів на кшталт комп'ютерних клубів. Справа в тому, що хоча пристрої віртуальної реальності є відносно доступними за ціною, нинішні відеоігри для них схожі більш на атракціони, ніж на звичні ігри – це досить яскравий, але у більшості випадків короткотривалий досвід, який на даний момент привертає не таку велику увагу, щоб стати дійсно масовим продуктом.

Більшість ігор, що використовують технологію ВР, сьогодні є невеличкими забавками для освоєння в середовищі віртуальної реальності. Переважна більшість проектів є іграми від першої особи для посилення ефекту занурення. Час проходження даних відеоігор досить короткий, деякі завершені ігрові сесії можуть зайняти лише 10-15 хвилин, що можна пояснити тим, що технологія ще недосконала та довге перебування в такому середовищі для певних користувачів є досить незручним – навіть невеликі ігрові сесії можуть викликати у деяких гравців почуття дискомфорту, нудоти. Однак, на сьогодні з покращенням технології такі ефекти від досвіду ВР стають все рідшими.

Ігри, що використовують технологію ВР, якоюсь мірою повертають тілесність у відеоігри, яка більш властива традиційним іграм. Якщо використання у неіммерсивній грі джойстика чи геймпада не відповідало діям, які робить ігровий аватар, з точки зору відповідності рухів гравця до руху аватара, то технологія ВР використовує рухи природні рухи тіла як вхідні дані. Раніше схожий досвід давали ігри, що використовували датчики руху Kinekt та PS Move. ВР дає змогу гравцеві глибше «зануритись» у гру завдяки повному контролю над тим, що бачить гравець, залишаючи репрезентативну область тільки у межах того, що відображається у грі. Це не дає зорові вийти за рамки ігрового світу.

Уже зараз серед проектів для ВР є такі, що у принципі неможливі без іммерсивності та довгий час були недоступні гравцям у відеоіграх, що не використовують дану технологію. Мова йде про те, що Р.Кайуа називав illinx – ігри-запаморочення, де головним джерелом задоволення є тимчасова втрата контролю над своїми рухами. Прикладом такої гри є VR Coaster Extreme (2017). Illinx неможливий без близької взаємодії з тілом, без сильного зворотного зв'язку. Як

зазначає П. Браславський, «сучасні інформаційні технології формують нову модель [ідеального типу тіла в системах, що змінюють одна одну] – тіло-інтерфейс» [5, 128–129], з яким ми і маємо справу у подібних іграх. «Тіло-інтерфейс», яке завдяки технології дає тілу новий досвід віртуального запаморочення, само по собі стає віртуальним медіумом. З одного боку це відкриває великі можливості для перевтілення, різноманітних експериментів з чуттями та тілом, а з іншого – робить тіло ще більш залежним від технології, «відчужує» його від «аналогового» тіла. Та вдаване нівелювання посередника у вигляді екрана насправді лише замінюється іншим посередником, яким виступає шолом ВР.

Сьогоднішні ігри, що використовують технологію ВР чимось схожі на роботи Жоржа Мельєса – французького режисера епохи раннього «німого кіно», роботи якого представляють собою атракціони, з активним використанням інноваційного на той час прийому кіномонтажу. У ВР відповідником прийому, що визначає унікальність досвіду від медіума є симульована тілесність ігрових подій, яка є інноваційною для сьогоднішньої відеогри. Відкрита можливість маніпуляції оточуючими об'єктами в прямому сенсі слова руками є одним з головних мотивів ігор ВР.

Сучасні ігри для ВР часто концентруються на сенсорному зворотному зв'язку. Так, популярним є різновид ігор, який можна описати «слон в посудній лавці». Прикладом такої гри є Fine China. Від гравця потребуються виважені, акуратні рухи. Іншим цікавим прикладом використання сенсорного зворотного зв'язку є ігри, в яких можна доглядати за тваринами у ВР. Можна сказати, що людина отримує змогу досліджувати віртуальні світи за допомогою власного тіла.

Популярним жанром віртуальної реальності є різноманітні симулятори, пов'язані з певними професіями – наприклад, бармена чи прибиральниці. Такі ігри, як VRTender експлуатують футурологічні теорії, що розповідають про зникнення подібних професій для людей унаслідок глобальної роботизації. І людина в ролі такого робота повинна обслуговувати бар майбутнього.

Серед ігор для віртуальної реальності також з'являються ігри-віртуальні простори. «Віртуальні простори» – такі місця, в яких проходять віртуальні зустрічі, інколи це може бути ігровий майданчик. Можливо, розвиток подібних напівігрових соціальних проектів подарує іммерсивну альтернативу досить популярному проекту типу Second Life, який представляє собою тривимірний віртуальний світ, що навіть важко кваліфікувати як відеогру. Також віртуальну реальність деякі проекти, наприклад, Immerse creator, використовують як креативний онлайновий майданчик, що дає змогу у межах ігрового світу не просто взаємодіяти з об'єктами, але й створювати нові. Таким чином, технології ВР вже сьогодні стають не тільки місцем для гри, але й майданчиком для соціальної взаємодії.

Ще донедавна відеоігри з підтримкою технології ВР мали певні негласні табу щодо зображення насильства в іграх. Можливо, це пов'язане з реалістичністю досвіду в таких проектах – більшість з ворогів не є антропоморфними або не схожі на живу людину (наприклад, класичні зомбі). Хоча подібні проблеми з'являлися у відеоіграх ще з самої їх появи та визивали обурення у багатьох людей, в решті

решт ігри розвивалися в сторону більшої свободи зображення жорстокості. Останнім часом в найбільших проектах для ВР негласне табу на жорстокість від першої особи було порушено – наприклад, у Resident Evil VII головному героєві відрізають руку, а серед супротивників з'являються люди. Але оскільки в подібних іграх сенсорний зворотний зв'язок обмежено переважно візуальними та звуковими елементами, які з меншою мірою іммерсивності були не раз повторені в відеоіграх, що не використовують технологію ВР, даний досвід не викликає такий шок та обурення з боку громадських діячів та правозахисників.

Висновки. Технологія віртуальної реальності у сьогоднішньому її стані – ще не до кінця сформований інструмент, що підтверджує велика кількість проектів від незалежних розробників, які більше нагадують демонстраційний продукт, ніж повноцінні ігри. Дані проекти направлені передусім на відточення існуючих способів взаємодії з даною технологією. Між тілом гравця та аватара в грі вже немає такої прірви у взаємодії між комп'ютером та людиною, бо тіло саме по собі стало інтерфейсом. Це розширило можливості відеогри, давши змогу реалізувати різновид традиційних ігор, що називається «ігри-запаморочення» (illinx). У перспективі така технологія може стати революційною у відносинах між людиною та машиною, ще більше стираючи межі їхньої взаємодії або як мінімум стати основою для утворення нових спільнот, що зможуть повноцінно використовувати віртуальні майданчики для реалізації потреб у спілкуванні та творчості. Та не варто забувати про особливість посередників, які в обмін на нові можливості диктують свої правила щодо сприйняття світу.

Примітки

1. Іммерсивність (з англ. – занурення) – одна з властивостей «віртуальної реальності», що дає користувачеві відчувати себе в певному віртуальному середовищі. Може сприйматися як стан розуму та доповнюватися фізичними проявами, завдяки сенсорному зворотному зв'язку[3].
2. Інтерфейс – сукупність засобів, методів і правил, що забезпечують взаємодію пристроїв обчислювальної системи, програм та (або) користувача.
3. HMD – head-mounted devices (досл. з англ. – пристрої, що встановлюються на голові) – «шоломи віртуальної реальності», найбільш поширений пристрій, що забезпечує «занурення» у «віртуальну реальність».

Література

1. Chavan S. Augmented Reality vs. Virtual Reality: Differences and Similarities / Sagar Chavan // International Journal of Advanced Research in Computer Engineering & Technology. – 2016. – №6. http://ijarcet.org/wp-content/uploads/IJARCET-VOL-5-ISSUE-6-1947-1952.pdf
2. Costello PJ. Health and Safety Issues associated with Virtual Reality / PJ Costello // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.agocg.ac.uk/reports/virtual/37/37.pdf
3. Craig A., Sharman W. Understanding Virtual Reality / Alan B. Craig, William R. Sharman. – San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003. – 582 pp.
4. Grady S. Virtual Reality. Simulating and Enhancing the World with Computers / Sean Grady. – New York: Facts on Paper Inc., 2003. – 226 pp.
5. Браславский П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX – начала XXI века: диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : спец. 24.00.01 / Браславский Павел Исаакович. – Екатеринбург : УГУ им. Горького, 2003. – 164 с.
6. Виртуальна реальність у Steam // Steam [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://store.steampowered.com/search/?sort_by=Released_ DESC&tags=-1&vrsupport=402

7. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа; пер. с франц. С. Зенкина. – Москва : ОГИ, 2007. – 304 с.

8. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Наталья Кириллова. – М.: Академический проект. 2005 – 448 с.

9. Свириденко Д.Б. Феномен віртуальної реальності в європейській філософії на межі XX – XXI ст. (історико-філософський аналіз) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософських наук : спец. 09.00.05 / Свириденко Денис Борисович. – Дніпро : ДНУ, 2008. – 16 с.

References

1. Chavan, S. (2016). Augmented Reality vs. Virtual Reality: Differences and Similarities. International Journal of Advanced Research in Computer Engineering & Technology, 6. Retrieved from http://ijarcet.org/wp-content/uploads/IJARCET-VOL -5-ISSUE-6-1947-1952.pdf [in English].

2. Costello, PJ. Health and Safety Issues associated with Virtual Reality. Retrieved from: http://www.agocg.ac.uk/reports/virtual/37/37.pdf [in English]

3. Craig, A., Sharman, W. (2003). Understanding Virtual Reality. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers [in English].

4. Grady, S. (2003). Virtual Reality. Simulating and Enhancing the World with Computers. New York: Facts on Paper Inc [in English].

5. Braslavskiy, P. I. (2003). VR technology as cultural phenomena of late 20th and early 21th century. Candidate's thesis. Yekaterinburg : UGU im. Gorkogo [in Russian].

6. Virtual Reality on Steam. http://store.steampowered.com/search /?sort_by=Released_ DESC&tags=-1&vrsupport=402 [in Ukrainian].

7. Callois, R. (2007). Man, Play and Games; Articles and essays on sociology of culture. Moscow : OGI [in Russian].

8. Kirillova, N. (2005). Mediaculture: from modern to postmodern. Moscow : Akademicheskiy proekt [in Russian].

9. Sviridenko, D.B. (2008). Virtual Reality phenomena in European philosophy between 20th and 21th century (historical and philosophical analysis). Extended abstract of candidate's thesis. Dnipro : DNU [in Ukrainian].

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

Мезіна Світлана Сергіївна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
svitlana_mezina@ukr.net

ВІД ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ – ДО МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: БУРХЛИВІ 1960-ті

Мета статті полягає у висвітленні діяльності Музею театрального, музичного та кіномистецтва України та визначення її ролі у процесах відродження національних пріоритетів в 1960-х роках. **Методологія дослідження** базується на застосуванні порівняльного культурно-історичного методу, за допомогою якого аналізуються факти відродження національної традиції, пов'язані з діяльністю музею, та методу джерелознавчого пошуку – при роботі з архівними матеріалами. **Наукова новизна.** На основі не опублікованих раніше матеріалів з архіву Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України значно розширено уявлення про вне-

© Мезіна С.С., 2017

сок МТМК України у процес відродження та збереження української національної традиції. **Висновки.** У 1960-х роках працівники Театрального музею досягли високого рівня активності в його розбудові: структура музею була розширена відділами музики, українських народних музичних інструментів, кіно; відкрився меморіальний Музей-квартира М. Заньковецької, що сприяло вирішенню головної проблеми – отримання службового та експозиційного приміщень. Здобуття належних умов для подальшого функціонування дало змогу по-новому презентувати досягнення представників епохи «Розстріляного відродження» та закласти основи для духовного відродження 1990-х років, що проявилося, зокрема, в активізації діяльності Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зі вшанування яскравих особистостей періоду українського шістдесятництва.

Ключові слова: українське шістдесятництво, «Розстріляне відродження», Театральний музей, Музей театрального, музичного та кіномистецтва, національна традиція.

***Мезина Светлана Сергеевна**, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

От Театрального музея – к Музею театрального, музыкального и киноискусства Украины: бурные 1960-е

Целью статьи является освещение деятельности Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины и определение ее роли в процессах возрождения национальных приоритетов в 1960-х годах. **Методология исследования** базируется на применении сравнительного культурно-исторического метода, с помощью которого анализируются факты возрождения национальной традиции, связанные с деятельностью музея, и метода источниковедческого поиска – при работе с архивными материалами. **Научная новизна.** На основании не опубликованных ранее материалов из архива Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства УССР, Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины значительно расширено представление о вкладе МТМК Украины в процесс возрождения и сохранения украинской национальной традиции. **Выводы.** В 1960-х годах сотрудники Театрального музея достигли высокого уровня активности в его развитии: структура музея была расширена отделами музыки, украинских народных музыкальных инструментов, кино; открылся мемориальный Музей-квартира М. Заньковецкой, что способствовало решению главной проблемы – служебного и экспозиционного помещений. Получение условий для дальнейшего функционирования позволило по-новому представить достижения представителей эпохи «Расстрелянного возрождения» и заложить основы для духовного возрождения 1990-х годов, проявившегося, в частности, в активизации деятельности Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины по увековечиванию ярких личностей периода украинского шестидесятничества.

Ключевые слова: украинское шестидесятничество, «Расстрелянное возрождение» Театральный музей, Музей театрального, музыкального и киноискусства Украины, национальная традиция.

***Mezina Svitlana,** postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

From the Theater Museum – until the Ukrainian Museum of Theatre, Music and Cinema Arts: stormy 1960s

Purpose of Article. The purpose of this article is to reveal the activity of the Ukrainian Museum of Theatre, Music and Cinema Arts and determine its role in the processes of the revival of national priorities in the 1960s. The research **methodology** is based on the application of a comparative cultural-historical method, with the help of which the facts of the revival of the national tradition related to the activities of the museum are analyzed, and the working with archival materials method of source research defined. **Scientific novelty**. Understanding of the contribution of the Ukrainian MTMCA to the process of revival and preservation of the Ukrainian national tradition was significantly expanded on the basis of unpublished materials from the archive of the

State Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of the USSR and the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. **Conclusions**. In the 1960s, workers of the Theater Museum attained a high level of activity in its development: the structure of the museum was expanded by the departments of music, cinema, Ukrainian folk musical instruments; the Memorial Museum-Apartment of M. Zankovetska was opened, which contributed to the solution of the main problem – obtaining office and exposition premises. Obtaining conditions for the continued functioning allowed to present the achievements of representatives of the era of «Executed Renaissance» in a new way and lay the foundations for the spiritual revival of the 1990s, manifested, in particular, in the activation of the activity of the Ukrainian Museum of Theatre, Music and Cinema Arts in honoring the bright personalities of the period of the Ukrainian sixties.

Key words: Ukrainian «Sixties», «Executed Renaissance», Theater Museum, Ukrainian Museum of Theatre, Music and Cinema Arts, national tradition.

Актуальність теми дослідження. Упродовж своєї історії український народ, незважаючи на загарбницькі зазіхання сусідів та намагання національної та релігійної асиміляції українців, зберігав власну культуру, мову, творив власне мистецтво. На сучасному етапі в науковому середовищі набувають актуальності питання, що стосуються проблем національного відродження, зокрема, під час ідеологічної «відлиги» 1960-х років. Після тривалого історичного періоду реакції в Україні у цей час збуджується інтерес до національної традиції; у повний зріст заявляють про себе представники української інтелігенції (літератори, художники, музиканти, режисери, актори та ін.); активізується пам'яткоохоронна діяльність тощо.

Сьогодні, у зв'язку з високим рівнем самоусвідомлення українців як нації, виникає потреба в науковому осмисленні проблеми функціонування національної традиції саме в культурно-просвітницьких організаційних формах 60-х років XX століття, зокрема, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМК України), діяльність якого дотепер не набула належного наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій з досліджуваної проблеми свідчить, що питання ролі МТМК України у процесі відродження національних традицій на сьогодні не набуло належного наукового висвітлення. Найбільш ґрунтовно історію створення та завдання Театрального музею[1] (до 1930-х років) детально описав Петро Рулін[2] у брошурі «Український театральний музей. Завдання й перспективи» [10] та у статті «Праця українського театрального музею (1916–1929 рр.)» [9], що міститься у збірнику статей «Річник українського театрального музею» [8].

Функціонування музею на початку його біографії розкрив В. Василько у статтях «Початок театрального музею на Україні» [2], «До справи утворення театрального музею» [1].

Діяльність МТМК України від зародження до сьогодення, робота окремих його відділів відображена у статтях І. Дробот, І. Мелешкіної, А. Сапьолкіної, Л. Черкаського, В. Мудрика, що складають основне сучасне джерело інформації з досліджуваної теми – збірку матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» (2014) [3].

Мета публікації – окреслити значення діяльності МТМК України у процесах відродження національних пріоритетів у 1960-х роках.

Виклад основного матеріалу. Паралельно з революційними подіями початку XX століття в українській культурі набирало обертів «просочення» національної традиції в усі види мистецтва, що знаменувало виникнення першої хвилі національного відродження (1920–30-ті роки). Рушіями цього культурного «вибуху» виявились мистецькі особистості (так звані представники «Розстріляного відродження»), які за свою діяльність поплатилися репресіями, утисками, розстрілами. Серед найяскравіших імен – актор, режисер Лесь Курбас, основоположник нових принципів українського театру, який вперше в історії театру на основі українських традицій впровадив західноєвропейські художні засоби. Свої творчі ідеї митець втілював у життя головним чином у «Молодому театрі» та мистецькому об'єднанні «Березіль». Відхід Л. Курбаса від традиційних форм театрального мистецтва, свобода актора у роботі над втіленням сценічного образу та багато інших мистецьких новинок – рішуче й сміливе на той час новаторство, що викликало інтерес у широкого кола професійних діячів мистецтв, аматорів. За таких обставин серед театралів-практиків набирало гостроти питання про створення установи, що зберігала б пам'ятки театральної діяльності та дала змогу познайомитися з історією театру, відтворити сценічні дії, як вони на той час сприймалися глядачем.

Саме «березільцями», з ініціативи актора, режисера, театрознавця Василя Василька[5], 1923 року було започатковано музейну комісію. Фундатор пригадує: «На загальних зборах всього мистецького об'єднання "Березіль", що відбувалися 30 січня 1923 року, я виступив з розгорнутою пропозицією заснувати на Україні театральний музей. Сказав, що я вже назбирав чимало матеріалів по історії нашого театру. Адже моїм "ХОБІ" з юнацьких років була фотографія. Я багато фотографував акторів, зовсім тоді не думаючи, що збираю матеріали для історії театру. А вже пізніше мною запанувала думка утворити театральний музей. Товариші на чолі з Курбасом дуже радо підхопили мою пропозицію і обрали МУЗЕЙНУ КОМІСІЮ, якій було доручено "з нічого" зробити теамузей» [11, 11].

Основним завданням комісії на той час стало збирання цінних речей, матеріалів минулої та поточної діяльності українського театру. За короткий термін (три роки) до музейного фонду вдалося залучити чималу кількість експонатів[6].

Попри всі несприятливі умови та певний скептицизм щодо подальшого функціонування музею, його засновники продовжували збирати експонати, і восени 1924 року, коли «Березолю» передали приміщення київського театру ім. Леніна, новоутвореній установі виділено кімнату, де вперше було представлено усі його зібрання. Ця виставка для музею стала першою ластівкою права на життя.

Після переїзду «Березоля» до Харкова (1926) В. Василько покидає молодий театр, а відповідно й керівництво Театральним музеєм. У зв'язку з виділенням театру значно меншого приміщення, музей, якому загрожувало зникнення, з ініціативи театрознавця Петра Руліна передається до Академії на-

ук. У цей час визначилось місце розташування установи в одному із корпусів Лаврського заповідника. За період директорства П. Рулін сформулював наукову концепцію музею, що сприяла вищій результативності його функціонування.

Нова яскрава сторінка історії Театрального музею відкрилася після довгих років війни та ліквідації її наслідків – час, що припав на період другої хвилі національного відродження (1960-ті роки). Вагомим чинником культурного піднесення в УРСР у другій половині ХХ століття стала смерть Й. Сталіна (1953), культ особистості якого засуджено М. Хрущовим у доповіді на ХХ з'їзді КПРС (1956). Саме після цього з'їзду на зміну тоталітарному режиму сталінщини суспільство охопила так звана хрущовська «відлига».

Пройнявшись лібералізацією суспільної діяльності, когорта молодих, активних, патріотично налаштованих інтелігентів-шістдесятників, шляхом звернення до духовної скарбниці українського народу, здійснила мистецький «прорив», оснований на відображенні національної ідеї, утвердженні духу, вихованні характеру і найголовніше – самоусвідомленні українців як нації.

На початку 1960-х років «інакомислячі» об'єднувались у Клуби творчої молоді («Сучасник», «Пролісок» та ін.) й спрямовували сили на відродження національної традиції, коріння якої сягають періоду 1920–30-х років та доби українського бароко. Активісти проводили мітинги, вечори пам'яті, концерти, авторські вечори, націлені на вшанування незаслужено репресованих, забутих представників «Розстріляного відродження» та продовження їхніх провідних мистецьких ідей.

Важливим фактором прогресивності мистецьких процесів періоду українського шістдесятництва вважається також знайомство зі світовим новаторством, що стало «ковтком свіжого повітря» для творчої молоді УРСР. Як наслідок незадоволені політичними догмами та постійним відсіюванням всього українського на задній план, віддані своїм переконанням митці взялися творити нове, самодостатнє українське мистецтво, синтезуючи національну традицію з сучасними європейськими техніками. Зрозуміло, що вихід інтелігенції 1960-х за межі «єдино можливого» на той час творчого методу – соцреалізму, – став викликом радянській системі й призвів до різних форм утисків, арештів найяскравіших особистостей.

Відповідно, мистецький «супротив» поволі сприяв виникненню нового погляду народу на свою культуру і, як писав Лесь Танюк 1962 року після вечора, присвяченого пам'яті Леся Курбаса, «люди, які раніш у всіх закутках плювалися, почали одразу називати себе курбасівцями» [12, 1]. Як наслідок, паралельно із рухом українського шістдесятництва створювались, набирали активних обертів осередки колективного подвижництва національної культури – культурно-просвітницькі організації, установи, колективи, зокрема й Театральний музей.

Подібно до принижування, постійного контролю, засудження до ув'язнення яскравих особистостей руху українського шістдесятництва, які відроджували національну традицію (В. Голобородько, М. та Б. Горині, А. Горська, В. Загорцев, О. Заливаха, С. Параджанов, І. Світличний, В. Симоненко та ін.), збереження

духовної спадщини «колективним розумом» теж усіляко придушували. Театральний музей упокорити було надто просто, адже він підпорядковувався Міністерству культури УРСР. Тож 1960-ті роки у біографії установи – непростий і суперечливий період.

На той час музей був одним із найбільших в УРСР за кількістю цінних експонатів: «Тут і "Вертеп" XVIII-го ст., і унікальні афіші та документи театрального життя XIX ст., меморіальна спадщина видатних корифеїв українського театру М. Кропивницького, М. Заньковецької, братів Тобілевичів та інших діячів української дожовтневої сцени. Велика кількість зібраних експонатів стосується радянського драматичного і музичного театрів. Численні фотографії, ескізи, макети, театральні костюми, твори скульптури і живопису дають уявлення про історію театральних колективів Радянської України, про таких видатних діячів театру, як А. Бучма, І. Мар'яненко, Ю. Шумський, Г. Юра, Л. Курбас, М. Крушельницький, В. Василько, Н. Ужвій, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, З. Гайдай та багатьох, багатьох інших. Загальна кількість експонатів перевищують 170 тисяч» [15, 1].

1965 року, враховуючи наповнення фондів Театрального музею, постановою Ради Міністрів УРСР заклад реорганізували: створили нові відділи (музики та кіно), меморіальний Музей-квартиру М. Заньковецької; музею (у числі небагатьох!) присвоїли статус Державного. Таким чином, на карті музеїв УРСР з'явився єдиний музей тригалузевого мистецтвознавчого напрямку: Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва.

Проте нова назва установи не змінила умов її функціонування. Розташовані на території Києво-Печерського заповідника (6-й корпус), де «<…> дві невеликі кімнати відведено під фонди, три кімнати і коридор під експозицію» [5, 1], найцінніші свідоцтва історії української культури продовжували «<…> лежать під спудом музейних фондів» [5, 1]. Створити постійну експозицію українського театру, а тепер уже й кіно та музики, з метою представлення широкому колу громадськості – залишалося лише мрією.

Оскільки функціонуванням музею постійно переймався його фундатор В. Василько, директор музею Віра Козієнко в одному з листів до нього (наприкінці 1960-х) обурювалась: «Біда вся в тому, що у нас все ж таки досить легко підписуються накази про створення тієї чи іншої установи і дуже важко потім створюються умови для її існування. Уже третій рік ми вважаємось трьохпрофільним музеєм, а знаходимось все в такому ж стані, як і раніше» [7, 91]. Фактично та ж сама думка звучить у листі до театрознавця від завідувача фондів Г. Галабутської: «<…> далі так існувати музей не може. Це просто ганьба – такі скарби надбань театральної культури тримати під замком у фондах, недоступними народу» [13, 8].

Питання про приміщення у 1960-х роках – найголовніша проблема музею, вирішення якої розтяглося майже на десять років. Керівництво установи та театральні активісти неодноразово звертались до влади: «Нас, працівників українського радянського театру, глибоко ображає і обурює становище, в якому знаходиться одна з скарбниць українського національного мистецтва. Невмирущі

традиції українського театру, музики, кіно заслуговують на те, щоб їх не тільки ретельно зберігали, але й пропагували серед широких кіл населення» [15, 2].

Під час так званої «відлиги» керівництво підтримувало нові ідеї, сприяло поширенню мистецтва, просвітництву засобами художньої культури, але все це робилося крізь призму «комуністичної ідеї», для потреб «маси трудящих». Міністерство культури УРСР видавало накази та постанови, якими затверджувалося підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих, поліпшення масово-політичної роботи серед населення [див. 4, 30]; ставило завдання домогтись, щоб експозиції були: «<…> проникнуті ідеями братерської дружби народів і пролетарського інтернаціоналізму» [там само, 71], «<…> надбанням мас трудящих, виховувати в них почуття радості за радянський народ, за його героїчне минуле та величне сучасне, мобілізуючи їх на виконання загальнодержавних завдань» [5, 9].

Особливу увагу влада приділяла експонатам, які (приміром, 1964 року) повинні були «<…> якнайповніше висвітлити такі найголовніші питання: XXI з'їзд КПРС і боротьбу трудящих краю за дострокове виконання семирічного плану 1959–1965 рр. XXII з'їзд КПРС і XXII з'їзд КП України. Нова Програма партії. Боротьба трудящих краю за створення матеріально-технічної бази комунізму» [4, 77]. Від працівників вимагалося впровадження в екскурсії, лекції, інші виступи моментів возвеличення ідеалів марксизму-ленінізму. Так, у протоколі наукового засідання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР (1968), де зафіксовано обговорення лекції наукового співробітника О. Долінської «Мар'ян Крушельницький», читаємо діалог: «Чому про образ Леніна, створений Крушельницьким, мова йде в кінці лекції? <…> Тому що робота Крушельницького над образом Леніна – вершина його творчої діяльності» [6, 12].

Парадокс: влада (зокрема, у вигляді Міністерства культури УРСР) начебто опікувалася долею музею, але не вирішувала основної, нагальної його потреби – мати можливість створити постійну, загальнодоступну експозицію. Такі обставини свідчать, що під час хрущовської «відлиги», що мала знаменувати відхід від ідеологічних догм, цензури, влада по суті продовжувала політику тоталітарного режиму.

За таких умов співробітники музею, скориставшись численними наказами, постановами, указами Міністерства культури, обрали свою тактику отримання належного приміщення, яка полягала в активному представленні досягнення українського театру, кіно та музики на виїзних виставках, лекціях, екскурсіях. Лише таким чином ДМТМК міг завоювати авторитет серед шанувальників вітчизняного мистецтва. Тому 1964 року міністерство звітувало, що серед культурно-просвітницьких установ «…кількість проведених екскурсій збільшилась майже на 76 тисяч / у 1958 р. – 73.529, а у 1963 році 148.661/. Це є разом з тим показником того, що у музеях тепер звертається більше уваги на обслуговування колективів заводів, фабрик, установ, колгоспів і учбових закладів, на створення екскурсійних груп з числа індивідуальних відвідувачів і проведення екскурсій з ними» [5, 9].

Працівники ДМТМК УРСР створювали лекції, що розкривали історію театрального, музичного та кіномистецтва України: «Боротьба двох ідеологій в театральному мистецтві» (В. Нікєєв), «К. С. Станіславський – великий реформатор сцени» та «Н. М. Ужвій» (В. Свиридов), «Ю. Шумський» (А. Драк) та ін.; організовували виїзні виставки з проведенням екскурсій для селян, колгоспників, робітників заводів та фабрик.

Оскільки саме в 60-х роках ХХ століття горизонти діяльності музею розширились, одним із головних завдань залишалося залучення до фондів цінних матеріалів, речей, документів. При формуванні архівів музейники співпрацювали з різними установами (театрами, консерваторіями, університетами, інститутами тощо) та особистостями (видатними митцями, їх родичами, знайомими), серед яких знаковою виявилася постать В. Василька. У листі до В. Козієнко театрознавець зізнавався: «Для мене в житті не було іншого, як тепер кажуть, ХОБІ – себто захоплення, як збирання матеріалів для театрального музею» [7, 92]. Фундатор Теамузею продовжував поповнювати фонди експонатами, у тому числі передав музею частину власної бібліотеки, про це зазначив В. Шепелюк[7]: «Починаючи з 1950-х рр., В. Василько дарував музею рукописи статей про корифеїв української сцени, інсценізації творів, альбоми світлин сцен з вистав у власній постановці, ескізи декорацій, костюмів до вистав, нотні рукописи, друковані видання. Трохи пізніше передав до музею монографії про акторів-сучасників, щоденникові записи, спогади, особливо значна кількість про реформатора українського театру Л. Курбаса» [16, 20]. Музею також передано рукопис п’єси «Чашка чорної кави», у якій автор намагався відтворити обставини шельмування й загибелі Леся Курбаса.

Працівники відшукували експонати у Запоріжжі, Сімферополі, Севастополі, Харкові та інших містах УРСР, у Львівській області, на Кіровоградщині, Чернігівщині, Одещині. Таким чином створювалися особові архіви та архіви театральних установ (приміром, було сформовано архіви актора І. Мар’яненка, художника А. Петрицького та ін.).

У 1964-66 рр. активно провадилась робота над створенням фондів відділу музики, що поповнилися архівами славетних українських оперних співаків М. Гришка, Ю. Кипоренка-Доманського, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петляш-Барилотті, Є. Чавдар та ін.; нотними рукописами В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.; грамзаписами голосів легендарних виконавців, сценічним вбранням співаків, стародруками, раритетними виданнями, іншими документами.

Із середини 60-х років ХХ століття у фонди відділу кіно надходили матеріали про життя і творчість О. Довженка, копії стрічок про діячів театрального мистецтва, матеріали з кіностудій, фотографії, афіші, тощо. Оскільки музей вважався багатопрофільним мистецтвознавчим, його співробітники надавати шефську науково-методичну допомогу у створенні інших культурно-просвітницьких установ – зокрема, меморіальних музеїв О. Довженка (смт. Сосниця Чернігівської області) та М. Заньковецької (м. Ніжин).

1969 року, виходячи із значення музичного інструментарію для духовного життя українського народу, у музеї відкрито відповідний відділ, який сьогодні нараховує понад 600 одиниць. Ініціатором його створення став старший науковий співробітник Леонід Черкаський, якому судилося відшукати зразки автентичних інструментів XVI–XVII ст., реконструкції давніх інструментів (починаючи з періоду українського бароко), рідкісні зразки інструментів різних фабрик, сучасний інструментарій різних регіонів України. Під керівництвом Л. Черкаського організовувалися виставки народних музичних інструментів як на Україні, так і за кордоном (Росія, Польща, Франція).

Протягом 1960-х років в музеї працювала невелика кількість наукових співробітників (десять), які успішно займалися науковою роботою: досліджували діяльність провідних мистецьких діячів, які презентували українську культуру, вивчали експонати, що розкривають історію театрального, музичного, кіномистецтва, історію культури та української держави. виступали на конференціях, семінарах тощо.

Отже, у складних умовах періоду українського шістдесятництва, по суті за процвітання тоталітарного режиму, працівникам музею вдалося досягти високого рівня результативності функціонування установи. У результаті музею надали приміщення: наприкінці 1969 року, коли завершилися ремонтні роботи, фонди та бібліотеку перевезли у новий 24-й корпус на території Києво-Печерського заповідника. Про приємну новину пише Г. Галабутська 1971 р. до В. Василька: «Тепер наші фонди уже всі перевезені у новий прекрасний корпус, знаходяться зовсім окремо від кімнат науковців і вже в них не можуть усі ритися, а це прекрасно» [14, 3].

З листа В. Козієнко до засновника музею відомо, що питання про приміщення для експозиції також знайшло своє вирішення: «Обіцяє начальство, що в січні-лютому (1969 р. – *С. М.*) вже буде звільнятися для нас і друге приміщення під експозицію. Воно знаходиться напроти нашого нового. Двоповерхове, не дуже привітне. Але покищо іншого немає. Не будемо ми дуже радіти, якщо нам його дадуть, але не будемо і жалкувати, якщо його відберуть» [15, 5]. А уже 1972 р. директор ділиться подальшими планами: «Повинні в цьому році вже почати ремонт нового корпусу під експозицію. Уже і гроші є, і підрядчик, а проектанти все ніяк не закінчать проект. Так оце зараз і тиснемо на них. Плануємо у цьому році створити експозицію українських народних інструментів – у нас зараз є і такий відділ» [14, 16]. Розпочалася й робота по створенню експозиції історії українського театру, де по-новому засяяли імена корифеїв вітчизняного театру І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Кропивницького, М. Заньковецької, і що особливо важливо – реабілітовано ім'я реформатора українського театру Леся Курбаса.

Таким чином, діяльність музею під директорством Віри Козієнко та її заступника Аркадія Драка, які всіляко намагалися втілити в життя ідеї П. Руліна, була достатньо активною і результативною: накреслили концепцію та план майбутньої експозиції історії українського театру, проводилася реконструкція фондосховища, розпочалася підготовка експозиційного корпусу.

Завдяки ініціативності та наполегливості працівників музею періоду 1960-х, маємо наразі можливість оцінити постійно діючі експозиції («Театральне мистецтво України», «Живії струни України», «Лесь Курбас. Людина, яка була театром»), відвідати виставки, творчі зустрічі, вечори за участю видатних діячів мистецтва, екскурсії, лекції, майстер-класи, семінари тощо. Сьогодні Музей театрального, музичного та кіномистецтва України розкриває історію вітчизняної культури, творчість її представників, зокрема, мистецтво яскравих творчих особистостей 1920–30-х, 1960-х років, представляє українську духовну скарбницю на світовому рівні, що є продовженням традицій та ідей українського «шістдесятництва».

Наукова новизна. На основі не опублікованих раніше матеріалів архіву Державного театрального, музичного та кіномистецтва УРСР[3] та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України[4] маємо можливість більш ґрунтовно та детально розкрити внесок МТМК України у процес відродження української національної традиції.

До наукового обігу вводяться фрагменти з епістолярію ДТМК УРСР 1960-х років, зокрема: листування В. Козієнко, Г. Галабутської з В. Васильком; ДТМК УРСР з Міністерством культури УРСР. Окрім цього, були опрацьовані накази по Міністерству культури УРСР, протоколи науково-виробничих нарад музею, інші офіційні документи.

Висновки. Підбиваючи підсумок, зазначимо, що «прорив» національної традиції у театральній діяльності 1920-х років дав поштовх до створення в рамках мистецького об'єднання «Березіль» науково-культурного центру, де збиралися й зберігалися матеріали з історії театру – Театрального музею. На основі концепції П. Руліна та за постійної підтримки фундатора музею В. Василька, у 1960-х роках працівники закладу проявили високого рівня активність у своїй діяльності: структуру установи було розширено відділами музики, кіно, українських народних музичних інструментів та меморіальним Музеєм-квартирою М. Заньковецької, що сприятливо вплинуло на вирішення головної проблеми – отримання службового та експозиційного приміщень.

Здобуття музеєм у 1960-х роках належних умов для подальшого функціонування дало змогу, в контексті руху «шістдесятництва», по-новому представити на експозиціях досягнення представників «Розстріляного відродження» (О. Довженка, М. Куліша, Л. Курбаса, І. Мар'яненка та ін.). Таким чином було закладено основи для нової хвилі духовного відродження – в умовах незалежної України у 1990-ті роки, що проявилося, зокрема, в активізації діяльності МТМК України по вшануванню яскравих особистостей періоду українського шістдесятництва.

Примітки

[1] З моменту створення (1923) до 1965 р. – Театральний музей.

[2] Петро Іванович Рулін (1892–1941) – автор багатьох досліджень, присвячених українському театральному мистецтву, зокрема, діяльності Леся Курбаса. Під час репресій 1930-х років переслідувався, був звільнений з посади директора Театрального музею, ув'язнений. Перебуваючи у засланні, захворів та помер.

[3] Далі ДТМК УРСР.

[4] Далі ЦДАМЛіМ України.

[5] Василь Степанович Василько (Миляєв) (1893–1972) – дослідник історії українського театру, зокрема, творчості Леся Курбаса.

[6] Залучено костюми корифеїв українського театру (М. Заньковецької, І. Карпенка-Карого, М. Садовського), макети, афіші, ескізи видатних театральних художників (А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, О. Екстер та ін.), а також речі, передані видатними акторами «Березоля», колекцію негативів та фотографій В. Василька, театральні програмами тощо.

[7] Начальник відділу використання інформації документів ЦДАМЛіМ України.

Література

1. Василько-Миляїв В. До справи утворення театрального музею / В. Василько-Миляїв // Нове мистецтво. – 1926. – № 8 (17). – С. 4–5.

2. Василько-Миляїв В. Початок театрального музею на Україні / В. Василько-Миляїв // Річник Українського Театрального музею. – Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. – 1929. – Ч. І. – С. 193–196.

3. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» до 90-річчя від заснування МТМК України / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Київ, 2014. – 175 с.

4. МТМК України. – Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – Оп. 1. – Од. зб. № 388. – 108 арк.

5. МТМК України. – Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – Оп. 1. – Од. зб. № 389. – 64 арк.

6. МТМК України. – Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – Оп. 1. – Од. зб. №. 439. – 20 арк.

7. МТМК України. – Архів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – Оп. 1. – Од. зб. № 440. – 147 арк.

8. Річник Українського театрального музею / за ред. П. Руліна. – Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. – 1929. – Ч. І. – 236 с.

9. Рулін П. Праця українського театрального музею (1916–1929 рр.) / П. Рулін // Річник Українського Театрального музею. – Київ : Державний Трест «Київ-Друк», 2-а друкарня. – 1929. – Ч. І. – С. 197–215.

10. Рулін П. Український театральний музей. Завдання й перспективи / Київ : Держтрест «Київ-Друк», 1-ша фото-літо-друкарня. – 1927. – 21 с.

11. ЦДАМЛіМ України. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 471. – 14 арк.

12. ЦДАМЛіМ України. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 757. – 25 арк.

13. ЦДАМЛіМ України. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 896. – 10 арк.

14. ЦДАМЛіМ України. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 900. – 17 арк.

15. ЦДАМЛіМ України. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 906. – 13 арк.

16. Шепелюк В. Особовий фонд режисера, актора В. С. Василька в ЦДАМЛІМ України / В. Шепелюк // Зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф. «Український театральний музей: 90 років для науки і культури» (Музей театрального, музичного та кіномистецтва України). – К., 2014. – С. 16–20.

References

1. Vasilko-Milayev, V. (1926). To the cause creation of the theatrical museum. New art, 8 (17), 4–5 [in Ukrainian].

2. Vasilko-Milayev, V. (1929). The beginning of the theatrical museum in Ukraine. Yearbook of the Ukrainian museum of theatre, 1, (pp. 193–196). Kyiv: Derzhavnij Trest «Kyiv-Druk», 2-a drukarnya [in Ukrainian].

3. Digest of materials International Scientific and Practical Conference «Ukrainian museum of theatre: 90 years for science and culture». (2014). Ukrainian museum of theatre, music and cinema arts. Kyiv [in Ukrainian].

4. UMTMC. Archive of the State Museum of Theater, Music and Cinema of the USSR. Op., 1. St. unit, 388.
5. UMTMC. Archive of the State Museum of Theater, Music and Cinema of the USSR. Op., 1. St. unit, 389.
6. UMTMC. Archive of the State Museum of Theater, Music and Cinema of the USSR. Op., 1. St. unit, 439.
7. UMTMC. Archive of the State Museum of Theater, Music and Cinema of the USSR. Op., 1. St. unit, 440.
8. Rulin, P. (Eds.). (1929). Yearbook of the Ukrainian museum of theatre, 1. Kyiv: Derzhavnij Trest «Kyiv-Druk», 2-a drukarnya [in Ukrainian].
9. Rulin, P. (1929). The work of the Ukrainian museum of theatre (1916–1929). Yearbook of the Ukrainian museum of theatre, 1, (pp. 197–215). Kyiv: Derzhavnij Trest «Kyiv-Druk», 2-a drukarnya [in Ukrainian].
10. Rulin, P. (1927). Ukrainian museum of theatre. Tasks and prospects. Kyiv: Derzhtrest «Kyiv-Druk», 1-sha foto-lito-drukarnya [in Ukrainian].
11. CSAMLA of Ukraine. F., 653. Descr., 2. Affair, 471.
12. CSAMLA of Ukraine. F., 653. Descr., 2. Affair, 757.
13. CSAMLA of Ukraine. F., 653. Descr., 2. Affair, 896.
14. CSAMLA of Ukraine. F., 653. Descr., 2. Affair, 900.
15. CSAMLA of Ukraine. F., 653. Descr., 2. Affair, 906.
16. Shepelyuk, V. (2014). Personal fund of the director, actor V. S. Vasilka in CSAMLA of Ukraine. Digest of materials International Scientific and Practical Conference «Ukrainian museum of theatre: 90 years for science and culture». (pp. 16–20). Kyiv [in Ukrainian].

УДК 7.03/7.036:7.4+094

Петренко Ольга Олегівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного педагогічного університету
ultramarin210585@gmail.com

ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ «САМОКИШ-ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ»: ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ АЛЬБОМУ «МОТИВИ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ»

Мета роботи. Дослідження пов’язане із вивченням спільної культуротворчої діяльності двох українських митців кінця XIX – початку XX століття С. Васильківського та М. Самокиша. Стаття також передбачає вирішення питання щодо вірної ідентифікації авторства та хронології видання альбому «Мотиви українського орнаменту». **Методи дослідження.** Використано метод документального аналізу і синтезу, порівняльного аналізу, художньо-мистецтвознавчого аналізу, що дало змогу простежити динаміку розвитку спільної творчої діяльності обох митців і встановити більш точні параметри хронологічної приналежності славнозвісного альбому. **Наукова новизна** полягає у постановці актуальної теми, яка є першою спробою звернути увагу на необхідність введення альбому «Мотиви українського орнаменту» до ряду важливих історично-мистецьких артефактів української культури кінця XIX – початку XX ст. **Висновки.** Наявні в теорії спроби визначення виходу альбому «Мотиви українського орнаменту» раніше 1912 року не мають переконливого документального підтвердження; не викликає сумніву, що альбом 1912 року вийшов у Лейпцигу власним коштом С. Васильківського та М. Самокиша в кількості 2400 екземплярів, містить

© Петренко О.О., 2017

40 поліхромних таблиць і зібраний на основі матеріалів етнографічної виставки XII Археологічного з'їзду у Харкові 1902 р, а також фондів Етнографічного музею в Полтаві та збірки К. Скаржинської 1905 р.

Ключові слова: мотиви українського орнаменту, національне відродження, національний стиль.

***Петренко Ольга Олеговна**, преподаватель кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Творческий тандем «Самокиш-Васильковский»: к вопросу создания альбома «Мотивы украинского орнамента»

Цель исследования. Исследование связано с изучением общей культуро-творческой деятельности двух украинских художников конца XIX – начала XX века – С. Васильковского и Н. Самокиша. Публикация также предполагает решение вопроса о верной идентификации авторства и хронологии издания альбома «Мотивы украинского орнамента». **Методы исследования.** Использован метод документального анализа и синтеза, сравнительного анализа, художественно-искусствоведческого анализа, что позволило проследить динамику развития совместной творческой деятельности обоих художников и установить более точные параметры хронологической принадлежности знаменитого альбома. **Научная новизна** заключается в постановке актуальной темы, которая является первой попыткой обратить внимание на необходимость введения альбома «Мотивы украинского орнамента» к ряду важных историко-художественных артефактов украинской культуры конца XIX – начала XX ст. **Выводы.** Имеющиеся в теории попытки определения выхода альбома «Мотивы украинского орнамента» ранее 1912 не имеют убедительного документального подтверждения; не вызывает сомнения, что альбом 1912 вышел в Лейпциге за счет личных средств С. Васильковского и Н. Самокиша в количестве в 2400 экземпляров, содержит 40 полихромных таблиц и собран на основе материалов этнографической выставки XII Археологического съезда в Харькове в 1902 г., а также фондов Этнографического музея в Полтаве и собрания К. Скаржинской в 1905 году.

Ключевые слова: мотивы украинского орнамента, национальное возрождение, национальный стиль.

***Petrenko Olga**, Lecturer, Fine Art Department, Kryvyi Rih State Pedagogical University*

Creative tandem "Samokish-Vasil'kovskij": to the issue of creating the "Motifs of Ukrainian Ornament" album

Purpose of Article. The purpose of research is connected with the study of the common cultural and creative activity of two Ukrainian artists of the late XIX-early XX centuries - S. Vasil'kovskij and N. Samokish. The publication suggests a solution to the question of correct identification of authorship and chronology of the publication of the "Motifs of Ukrainian Ornament" album. **Methodology.** The method of documentary analysis and synthesis, comparative analysis as well as art analysis were used. The mentioned approach allowed to trace the dynamics of the development of joint creative activity of both artists and to establish more precise parameters of the chronological affiliation of the famous album. **Scientific novelty** consists in the production of an actual theme, which is the first attempt to draw attention to the need to introduce the "Motifs of Ukrainian Ornament" album to a number of important historical and artistic artifacts of Ukrainian culture of the late XIX-early XX centuries. **Conclusions.** The attempts to determine the release of the "Motifs of Ukrainian Ornament" album in the 1912 version of the theory do not have convincing documentary evidence; there is no doubt that the album of 1912 was published in Leipzig from S. Vasilkovsky and N. Samokish private funds in an amount of 2,400 copies, containing 40 polychrome tables and collected on the basis of materials of the ethnographic exhibition of the XII Archaeological Congress in Kharkov in 1902, as well as the funds of the Ethnographic Museum in Poltava and the K. Skarzhynsjka's meeting in 1905.

Key words: motives of Ukrainian ornament, national revival, national style.

Актуальність теми дослідження. Кінець XIX – початку XX ст. на українських землях позначився інтенсифікацією національного відродження у багатьох напрямах культурного життя. Вважливу роль в цьому процесі відігравали непересічні особистості, що присвятили свою діяльність дослідженню та популяризації національного культурного спадку. Часто місія ця була достатньо складною і потребувала багато часу, а також матеріальних та інтелектуально-творчих ресурсів. Можливо тому, згуртовані спільними мотивами, в цей час часто виникали творчі тандеми, діяльність котрих залишила цінний культурно-матеріальний та науковий спадок в історії української культури кінця XIX – початку XX ст.

Яскравим прикладом такої фундаментальної культуротворчої роботи виступає тандем С.І. Васильківського та М.С. Самокиша. Певні грані їхньої творчості на сьогоднішній день залишаються малодослідженими і потребують реконструювання. Зокрема, уважного теоретичного аналізу вимагає славнозвісний альбом «Мотиви українського орнаменту» з точки зору його існуючого бібліографічного опису: розбіжність у датах, авторстві, версіях створення. Наявність цих обставин обумовлює актуальність теми дослідження і визначає його мету – визначити специфіку спільної діяльності С. Васильківського та М. Самокиша у контексті української художньої культури кінця XIX – початку XX ст., а також здійснити спробу ідентифікації альбому «Мотиви українського орнаменту».

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення історія української культури, зокрема образотворчого мистецтва, кінця XIX – початку XX ст., як вирішальної доби у формуванні ідеї української національної ідентичності, є актуальним питанням для сучасного мистецтвознавства. Тенденції розвитку образотворчості означеного періоду складають основу для праць як узагальнюючого, так і специфічного характеру. Найбільш повно історія розвитку української художньої культури кінця XIX – початку XX ст., що має відношення до центрально-східного регіону, представлена в працях Г. Скляренко, Л. Соколюк, М. Криволапова, Є. Антоновича, І. Удріс. Різні аспекти творчої діяльності С. Васильківського та М. Самокиша продемонстровані у працях О. Деревянко, Л. Соколюк, Г. Скляренко, В. Нємцової, Л. Андрєєвої, Т. Павлової. Окремі сторони творчої діяльності М. Самокиша висвітлюються в дослідженнях зарубіжних науковців Г. Аксьонової, С. Ляшенко. Р. Власової, І. Портнової.

Виклад основного матеріалу. Точкою відліку тандему «Васильківський-Самокиш» можна назвати початок 80-х рр. XIX ст., коли обоє навчались в Петербурзькій Академії мистецтв: М. Самокиш у батальному класі професора Б.П. Віллєвальде, С. Васильківський – у пейзажному відділі натурних класів П.П. Чистякова [11, 9]. У студентському осередку за участю С. Васильківського було створено товариство української молоді, до складу котрого приєдналась відомі в майбутньому діячі українського мистецтва – С.В. Іванов, К.Я. Крижицький, П.Д. Мартинович, О.Г. Сластіон і М.С. Самокиш [11, 17]. Діяльність товариства мала вільний характер і, звичайно, не регламентувалась.

Завершення академічного навчання було для М. Самокиша та С. Васильківського однаково тріумфальним. Їхні програмні твори 1885 р. (М. Самокиш «Російська кавалерія повертається після атаки на супротивника у 1805 р.», С. Васильківський «На Дінці») здобули золоті медалі. Так, з 1885 по 1889 роки, товариші як пенсіонери від Академії мистецтв займаються творчою практикою у Парижі: вивчають техніку відомих митців, разом їздять на етюди до Барбізона, пишуть вулиці міста, знайомляться з місцевим художником-україністом С. Похітоновим, М. Самокиш окремо працює в класах французького баталіста Е. Детайля. Молодий автор часто змушений переривати своє навчання в класах метра батального живопису, оскільки отримує низку замовлень. Одним з таких відряджень М. Самокиша, що наклало суттєвий відбиток на формування його творчої манери, а також сприяло збагаченню тематики творів, можна вважати подорож на Кавказ як приватного художника графині М.Е. Клейнміхель. Поїздка ця дала М. Самокишу матеріал для великої кількості робіт в різних техніках і виявилась першим досвідом митця в галузі дослідження та візуальної фіксації етнографічного матеріалу: краєвидів, побутових сцен, національного одягу, зброї, тощо.

М. Самокиш через постійні виклики з Парижу, все менше бачиться з С. Васильківським. Останній виїздить на екскурсії до Британії, Англії, Італії, Африки, де активно працює над етюдами з натури. Згодом С. Васильківський подорожує містами та селами України, привозить з творчих вояжів численну кількість етюдів, котрі репрезентує на щорічних академічних виставках. Поміж тим, художник захоплюється фотографуванням, колекціонуванням предметів ужиткового народного мистецтва, українським національним стилем в архітектурі [5, 13].

Безумовно, захоплення митця пошуками національної своєрідності в галузі образотворчості знаходилось в дискурсі розвитку загальноєвропейської культури тих часів. Кінець XIX – початок XX століття ознаменував себе зростанням апперцепційних процесів в галузі духовної культури Західної Європи, що породжує ідеї національного відродження практично у всіх сферах ментальної й творчої діяльності громадськості ряду країн. Зокрема, в Україні ланка мистецтва отримує цілу низку теорій, проектів, методів, котрі апелюють до історичної минувшини народу, акумулюючи його досвід у сучасних формах мистецького вияву. Народжується поняття національного романтизму в архітектурі, що приводить молодих архітекторів до пошуків національної своєрідності місцевих архітектурних форм. Одночасно з тим посилюються дослідження в галузях археології, етнографії, історії.

У світлі нашого дослідження особливої уваги заслуговує наукова діяльність Д. Яворницького, українського вченого, котрий присвятив більшу частину своїх праць історичній реконструкції українського козацтва. Так, 1900 року світ побачило видання Д. Яворницького «З української старовини» у супроводі яскравих поліхромних ілюстрацій С. Васильківського та графіки М. Самокиша.

Кульмінацією в галузі дослідження української історії, археології та етнографії тих часів, можна назвати відкриття широкої виставки народного мистецтва, як однієї із програмних подій в контексті проведення XII Археологічного з'їзду в Харкові 1902 року. Завдячуючи особистим матеріальним внескам відомих харківських вчених М.Ф. Сумцова, Є.К. Рєдіна, А.М. Краснова, Б.С. Познанського, О.М. Покровського було придбано для цієї події велику кількість форм матеріальної культури українського селянства Харківського та близьких до нього повітів. Варто зазначити, що каталог етнографічної виставки розмістився на 900 сторінках, а в додаток до нього окремо було видано альбом [1].

Симптоматично, що С. Васильківський став активним учасником археологічного з'їзду, для чого надав предмети народного вжитку, фотографії із власного зібрання, дві своїх роботи з приватної колекції Д.І. Багалія – «Святогірський монастир» і «Коробів хутір» [1, 109].

У період з 1905 по 1908 р. С. Васильківський та М. Самокиш долучаються до оздоблення Полтавського губернського земства (1903 – 1908 рр.). Розписи внутрішнього приміщення, виконані С. Васильківським, М. Самокишем, М. Ткаченко та ін., хоча і йшли всупереч оригінального проекту В. Кричевського, натомість унаочнюють титанічний труд на шляху до піднесення українського культури початку XX ст. [12, 26].

Інший спільний проект С. Васильківського та М. Самокиша, що змістовно пов'язаний з етнографічною виставкою і розписами в Полтаві, – це видання альбому «Мотиви українського орнаменту» [9]. На даний час альбом входить до фондів рідкісних видань центральних бібліотек, а також складає колекцію незначного ряду аукціонних домів Росії та України, таких як «Дукат», «Гелос», «Antiqvaria», «В Никитском». Жоден екземпляр не має точного датування. На обкладинці вказані тільки дві адреси складу зберігання, котрими виявляються квартира художника М. Самокиша в Санкт-Петербурзі та С. Васильківського в Харкові. Разом з тим бібліографічний опис даного видання містить завжди тільки прізвище М. Самокиша як автора альбому. Попри це ідентифікація альбому є необґрунтованою, адже надпис «Н. Самокишъ.» на обкладинці є виключно підписом художника до графічної заставки у вигляді глека зі стилізованими стеблами квітів. Саме така форма візування графіки була властива М. Самокишу від часів появи його перших творів.

Зокрема, О. Ніколаєв 1927 року, ще за життя М. Самокиша, пише про те, що після завершення роботи над Полтавським земством "Сергій Іванович разом з М.С. Самокишем улаштували й видали вже власним коштом альбом «Мотиви українського орнаменту". Далі дізнаємось, що альбом набув популярності серед виробників предметів побутового вжитку, котрі брали за основу певні зразки з нього для своїх виробів. Зокрема, відома в той час Ново-Харківська фабрика М.С. Кузнєцова в селі Буди започаткувала цілу серію фаянсового посуду в українському національному стилі, користуючись «Мотивами українського орнаменту». Занепокоєння викликає відсутність будь-яких епітетів в бік М. Самокиша. З прикрістю О. Ніколаєв зазначає, що "альбом цей розійшовся", тобто відразу після видання всі екземпляри були розкуплені. Також він коротко зазначає, що йо-

го "було надруковано за кордоном в кількості 2400 примірників"; де саме, не вказує [5, 15].

С. Полканов, радянський дослідник життєво-творчого шляху М. Самокиша, у бібліографічному списку до своєї монографії як дату видання альбому зазначає 1902 рік, певно, керуючись тим, що М. Самокиш працював над замальовками орнаментів під час Археологічного з'їзду того ж року. Він також нічого не говорить про участь в цьому проекті С. Васильківського [7, 39].

В.Я. Ткаченко в нарисі про життя та творчість М. Самокиша, що вийшов у 1964 році пише наступне: "під час роботи художників Самокиша та Васильківського над розписами Полтавського земства в Харкові проходив Археологічний з'їзд і виставка народного декоративного мистецтва. Самокиш змалював на виставці багато орнаментів українських народних вишивок XVII – XVIII ст. З кількості його замальовок 40 таблиць були видані у 1902–1904 рр. окремим альбомом «Мотиви українського орнаменту»" [4, 44]. Лишається питання, як могли вони працювати над Полтавським земством під час Археологічного з'їзду, якщо останній відбувався у Харкові 1902 року, а робота над зведенням будівлі Полтавського земства тільки розпочалась наприкінці 1903 р. і завершилась 1908 р. Також відомо, що С. Васильківський і М. Самокиш працювали над декоративними панно 1905 року, коли було завершено основні будівельні роботи і пофарбовано стіни [12, 27].

У публікації С. Музиченко, присвяченій етнографічним мотивам у творчості М. Самокиша, знаходимо коротку примітку: "…Останнім часом документально доведено, що альбом вийшов з друку 1912 року в Лейпцигу" [3, 70]. Аналогічну позначку стосовно місця та року видання альбому «Мотиви українського орнаменту» робить О. Лагутенко в монографії про харківського художника М.С. Ткаченко, 1912 рік позиціонує і в публікації Г. Скляренко [10, 123].

Окремої уваги в даному контексті заслуговує відгук відомого українського мистецтвознавця К. Широцького 1912 року в журналі «Украинская жизнь» стосовно альбому «Мотиви українського орнаменту» авторства С. Васильківського. Серед іншого вчений зауважує, що в альбомі "використані тільки орнаменти вишивок на старовинному церковному одязі (XVII – XVIII ст.) і зовсім не залученою лишається інша широка галузь українського художнього побуту" [13, 64]. З огляду на статтю К. Широцького виникає припущення, що зразки орнаментів в даному альбомі належать пензлю С. Васильківського, а не М. Самокиша. Також зрозумілим фактом стає видання альбому 1912 року, оскільки публічна рецензія Широцького мала бути швидкою реакцією на його офіційний вихід.

Позицію К. Широцького щодо авторства альбому «Мотиви українського орнаменту» підкріплює повідомлення в харківському часописі «Сніп» 1912 року. Автор під криптонімом «Офі.» говорить про брак сучасних збірок орнаменту, котрі могли б широко популяризувати його на українських теренах. Серед вартісних надбань в галузі збирання та збереження народних узорів, автор статті називає "на днях друковані Лейпцігською фірмою кольоровими й срібно-злотими фарбами зразки орнамента нашого маляра Васильківського" [6, 11]. Там же знаходимо: "заслуга п. Васильківського та, що він розкриває і показує нам скарби нашого зразку 17-го й 18-го століття…на сороках чудово й правдиво виконаних

малюнках…" [6, 11]. Таким чином, подробиці, оприлюднені в часописі «Сніп», збігаються зі змістом наявного нині альбому «Мотиви українського орнаменту», котрий містить на сорока сторінках зразки українських узорів XVII – XVIII ст. Окрім того, надруковані ілюстрації дійсно містять фрагменти золотої та срібної типографської фарби, котра, звичайно, збереглась місцями не так чітко.

Певним чином, пояснити той факт, що К. Широцький та автор «Офі» ігнорують внесок М. Самокиша до цього альбому, можна тим, що у 1900-их рр. митець епізодично з'являється в Харкові. Тому фахівці, виходячи з того фактажу, яким володіли 1912 року, приділяють максимум уваги персоні С. Васильківського, як яскравого представника харківського художньо-культурного регіону.

Наукова новизна. У роботі вперше проведено ґрунтовний аналіз альбому «Мотиви українського орнаменту» як важливого культуротворчого артефакту початку XX ст. Здійснено спробу його ідентифікації згідно авторства та хронології на основі вивчення теоретичного матеріалу та першоджерел. Уперше співтворчість С. Васильківського та М. Самокиша розглядається системно як єдиний соціокультурний феномен.

Висновки. Матеріал проведеного дослідження дозволяє зробити наступні висновки. По-перше, слід зазначити, що дати виходу альбому «Мотиви українського орнаменту» раніше 1912 року не мають переконливого документального підтвердження; по-друге, не викликає сумніву, що альбом 1912 року вийшов у Лейпцигу власним коштом С. Васильківського та М. Самокиша в кількості у 2400 екземплярів, містить 40 поліхромних таблиць і зібраний на основі матеріалів етнографічної виставки XII Археологічного з'їзду у Харкові 1902 р, а також фондів Етнографічного музею в Полтаві та збірки К. Скаржинської 1905 р. Як напрямок подальших досліджень слід залишити, на наш погляд, питання конкретного авторства зразків, наданих для видання альбому. Варто також відстежити роль і місце даної праці в подальшому розвитку національного стилю вітчизняної образотворчості.

Література

1. Археологический съезд. Альбом Выставки XII Археологического съезда в г. Харькове / Под ред. и с объясн. текстом проф. Е.К. Редина; Исполнено и изд. худож. фототип. К.А. Фишер. – Москва, 1903. с 25 с.

2. Бурачек М. Українське малярство. М. Самокиша [Текст]: [монографія / М. Бурачек; авт. передм. : К. Буревій]. – Х. : РУХ, 1930. – 41 с.

3. Михаил Степанович Ткаченко [Текст]: [монография / авт. текста О. Лагутенко, идея созд. Д. Голец]. – Киев: «Корнерс», 2010. – 316 с.

4. Музиченко С.М. Етнографічні зацікавлення М.С. Самокиша (До 120-річчя з дня народження) / С.М. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1980. – №6. – С.66 – 70.

5. Ніколаєв О. Сергій Васильківський. Життя й творчість (з нагоди 10 років із дня смерті маляра) / О. Ніколаєв. – Харків: Музей Слобідської України ім Г. Сковороди, 1927. – 38 с.

6. Офі. Мотиви українського орнаменту С. Васильківського // Сніп. – 2012. – Ч.31-32. – С.11-12.

7. Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. (К 100-летию со дня рождения). 1860-1960 [Текст] / А. И. Полканов. – Симферополь: Крымиздат, 1960. – 120 с.

8. Рутковський М. Сергій Васильківський / М. Рутковський. – Прага: Видавництво української молоді, 1927. – 15 с.

9. Самокиш Н. Мотивы украинского орнамента / Н. Самокиш. – Харьков: Склад изд.; Санкт-Петербург: Измайловс. пол. 6 рота, [19--?]. – 40 с.

10. Скляренко Г. «Парадокс» Миколи Самокиша: творчість художника в контексті радянського мистецтва / Г. Скляренко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2010. – Вип. 3. – С. 118-128.

11. Ткаченко В.Я. Николай Семенович Самокиш: жизнь и творчество / В.Я. Ткаченко. – Москва: Искусство, 1964. – 131 с.

12. Ханко В. Будинок Полтавського земства: дещо з історії спорудження та функціонування / В. Ханко // Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. – Полтава, 2002. – С.22-28.

13. Шероцкий К. Мотиви украинского орнамента (к альбому художника С. Васильковского) / К. Шероцкий // Украинская жизнь. – 1912. – №11. – С. 64-70.

References

1. Redyn, E. K. (1903). Archaeological Congress. Album of the Exhibition of the XII Archaeological Congress in Kharkiv. Moscow [in Russian].

2. Burachek, M. (1930). Ukrainian painting of M. Samokish. Monograph. Kharkiv: Rukh [in Ukrainian].

3. Laghutenko, O. (2010). Mykhayl Stepanovych Tkachenko. Monograph. Kiev: Korners [in Russian].

4. Muzychenko, S.M. (1980). Ethnographic interests of M. S. Samokish (To the 120th anniversary of birth). Narodna tvorchistj ta etnoghrafija. 6, 66-70 [in Ukrainian].

5. Nikolajev, O. Sergei Vasylkivsky. (1927). Life and work (on the occasion of the 10th anniversary of the death of a painter). Kharkiv: The Museum of Ukraine by G. Skovoroda [in Ukrainian].

6. Ofi. (1912). Motives of Ukrainian ornament by S. Vasilkivsky. Snip. Part 31-32, 11-12 [in Ukrainian].

7. Polkanov, A. Y. (1960). Nikolay Semenovich Samokish. Life and creativity. (To the 100th anniversary of the birthday). 1860-1960. Symferopolj: Krimyzdat [in Russian].

8. Rutkovsjkyj, M. (1927). Serghij Vasyljkivsjkyj. Prague: Ukrainian Youth Publishing House [in Ukrainian].

9. Samokysh, N. (19--?). Motives of Ukrainian ornament. Kharkiv, Sankt-Peterburgh [in Russian].

10. Skljarenko, Gh. (2010). "Paradox" by Nikolai Samokish: creativity of the artist in the context of Soviet art. Actual problems of artistic practice and art critic science. 3, 118-128 [in Ukrainian].

11. Tkachenko, V.Ja. (1964). Nikolay Semenovich Samokish: life and work. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

12. Khanko, V. (2002). County House of Poltava: some of the history of construction and operation. Poltava: Architecture, history, art. 22-28 [in Ukrainian].

13. Sherockyj, K. (1912). Motives of the Ukrainian ornament (to the artist S. Vasilkovsky's album). Ukrainskaja zhizn'. 11, 64-70 [in Russian].

УДК 792

Пивоварова Катерина Валентинівна,
старший викладач кафедри режисури
та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДМИТРА СЕМЕНОВИЧА ЧАЙКОВСЬКОГО

Метою дослідження є вивчення окремих положень педагогічної діяльності Дмитра Чайковського в Київському національному університеті культури і мистецтв, де режисер і викладач пропрацював понад сорок років. **Методологія дослідження** базована на історичному, системному, системно-діяльнісному та інформаційному підходах. **Наукова новизна** проведеного дослідження полягає у першій спробі аналізу педагогічного доробку досвідченого практика театральної режисури, професора кафедри режисури Київського національного університету культури і мистецтв Дмитра Чайковського. До вивчення його наукового, а особливо педагогічного надбання дослідники досі не зверталися. Однак таке звернення важливе для усвідомлення педагогічних методів підготовки і роботи на режисерських курсах, а також задля осягнення загальної теорії та режисерської педагогічної практики в усій повноті її проявів на українському ґрунті. **Висновки.** Дмитро Чайковський поєднував у своїй педагогічній діяльності традиції українського музично-драматичного театру, який досконало знав і любив, пошуки молодої сучасної режисури, якою безперестанно цікавився і намагався осягнути, та повну свободу із закликом до особистого мистецького експерименту і творчого шукання. У своїй педагогічній діяльності він базувався на власному досвіді практикуючого режисера, й усі теоретичні положення намагався викладати у прикладному контексті. Як педагог ставився з глибокою повагою і зацікавленням до особистого творчого пошуку своїх учнів, давав їм повну свободу виявлення власних знахідок та ідей.

Ключові слова: Д. Чайковський, театр, режисура, режисер, педагогічна діяльність.

Пивоварова Катерина Валентиновна, *старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Отдельные аспекты педагогической деятельности Дмитрия Семеновича Чайковского

Целью исследования является изучение отдельных положений педагогической деятельности Дмитрия Чайковского в Киевском национальном университете культуры и искусств, где режиссер и преподаватель проработал больше сорока лет. **Метод исследования** базируется на историческом, системном, системно-деятельном и информационном подходах. **Научная новизна** проведенного исследования состоит в первой попытке анализа педагогической деятельности опытного практика театральной режиссуры, профессора кафедры режиссуры Киевского национального университета культуры и искусств Дмитрия Чайковского. К изучению его научного, а особенно педагогического достояния исследователи до сих пор не обращались. Однако такое обращение важно для осознания педагогических методов подготовки и работы на режиссерских курсах, а также для понимания общей теории и режиссерской педагогической практики во всей полноте ее проявлений в Украине. **Выводы**. Дмитрий Чайковский соединял в своей педагогической деятельности традиции украинского музыкально-драматического театра, который хорошо знал и любил, поиски молодой современной режис-

© Пивоварова К.В., 2017

суры, которой непрестанно интересовался и пытался понять, и полную свободу с призывом к личному творческому эксперименту и поиску. В своей педагогической деятельности он основывался на личном опыте практикующего режиссера, и все теоретические положения пытался излагать в прикладном контексте. Как педагог относился с глубоким уважением и заинтересованностью к личностному творческому поиску своих учеников, давал им полную свободу проявления собственных находок и идей.

Ключевые слова: Д. Чайковський, театр, режиссура, режиссер, педагогическая деятельность.

Pivovarova Katerina, *Senior Lecturer of the Direction and Actor's Mastery Department in Kiev National University of Culture and Arts*

Separate aspects of pedagogical activity by Dmitri Semenovich Tchaikovsky

Purpose of Article. The goal of the research lies in the study of different routes of pedagogical activity of Dmitri Semenovich Tchaikovsky, in Kiev National University of Culture and Art, to which the director and tutor has dedicated more than 40 years. **Methodology** of the research is based on the systematic and informational approach. **Scientific Novelty.** The innovation of the committed research is based on the first-time analysis of the pedagogical activity, of an experienced practitioner in theatre directing and professor of Kiev National University of Culture and Art - Dmitri Tchaikovsky. No one has yet attempted to study the individual pedagogical approach of the professor. However, that kind of approach is important for comprehending pedagogical methods of work and tutoring on directing courses, as well as understanding the general theory of directors' pedagogical practice in the fullness of its manifestation within Ukraine. **Conclusions**. Dmitri Tchaikovsky united in his pedagogical practice traditions of Ukrainian music and drama theatre, which he loved and knew very well, searches of young modern directing approaches, which he was interested in, and a full freedom with an appeal to artistic and experimental search. The pedagogical activity of the master was based on the personal experience of the director, and the theoretical aspects were applied in the additional context. As a tutor, Tchaikovsky was treating the own student's artistic searches with interest and respect, giving them full freedom to express their skills and ideas.

Key words: D. Tchaikovsky, theatre, directing, director, pedagogical activity.

Актуальність теми дослідження та аналіз досліджень і публікацій. Дмитро Семенович Чайковський (5 січня 1923 року – 7 лютого 2017 року) все своє життя присвятив служінню театру. Найбільшим і найглибшим його зацікавленням, що межувало з великою любов'ю, було зацікавлення театром. В останні роки, коли його пам'ять після перенесеного інсульту була уже не достатньо надійною, все ж зауважував, що його перейнятість театром має таку глибину і силу, що про театр утримує все.

Дмитро Чайковський був професором кафедри режисури Київського національного університету культури і мистецтв. Він – теоретик і практик театру, режисер, педагог, автор понад тридцяти наукових та навчально-методичних праць. У його теоретичному доробку, зокрема, така фундаментальна праця, як «Шляхи розвитку режисури як професії», навчальний посібник «Режисерський задум вистави», курси лекцій «Режисура українського театру корифеїв», «Основи драматургії», «Режисура Леся Курбаса – реформатора українського театру» та інші. На сьогоднішній день його плідна понад сорокарічна викладацька діяльність залишається недостатньо вивченою та систематизованою.

Хоча про творчі і теоретичні здобутки Д. Чайковського писали П. Ільченко, Р. Коломієць та інші. Він як головний режисер Хмельницького театру

ім. Г. Петровського з 1959 по 1968 рік охарактеризований М. Скорським: «Д. Чайковський показав себе у багатьох спектаклях цікавим, творчим режисером, який рішуче поривав з усяким традиціоналізмом у розв'язанні мистецьких завдань, прагнув підніматися до широких мистецьких узагальнень» [5, 216]. Д. Чайковський згадується Ю. Станішевським як режисер «вдалих» постановок 60-х років [4, 166]. Одним з енергійних представників «нового покоління» режисерів 50-х років ХХ століття його називає В. Заболотна [1, 546]. На його працю «Шляхи розвитку режисури як професії» посилається О. Клековкін, розмірковуючи про зародження режисерської професії [2, 13].

Однак теоретичний та педагогічний доробок Д. Чайковського все ж залишається недостатньо аналізованим і потребує більшого заглиблення задля вивчення теорії українського театру в усій повноті її проявів, а також, зокрема, і методу його власного педагогічного підходу. Величезна кількість успішних учнів Д. Чайковського, як акторів, так і режисерів за фахом, також свідчить на користь необхідності такого звернення.

Метою дослідження є вивчення окремих положень педагогічної діяльності Дмитра Чайковського в Київському національному університеті культури і мистецтв, де режисер і викладач пропрацював понад сорок років.

Виклад основного матеріалу. Дмитро Семенович Чайковський – людина непростої долі. Він народився 5 січня 1923 року в селі Семаківці Коломийського повіту Станіславського воєводства, що тепер – Івано-Франківська область. Навчався у Коломийській гімназії. Уже в ранньому дитинстві цікавився літературою та образотворчим мистецтвом, особливим було захоплення театром.

До Київського державного театрального інституту, першим з Західної України, вступив в 1940 році. Після року навчання, з початком війни, був за несправедливим звинуваченням заарештований і разом з іншими політичними в'язнями депортований до Новосибірська. Йому вдалося швидко виправдати себе, та факти арешту й депортації вплинули на все подальше його життя, як особисте, так і творче. Восени 1945 року після важких випробувань йому вдалося поновитися на навчання до театрального інституту, який він закінчив, здобувши акторський і режисерський фах. З 1945 по 1985 роки Д. Чайковський працював режисером у колективах театральної художньої самодіяльності та в різних столичних і обласних театрах, серед яких Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, Київський театр юного глядача, Київський театр оперети, Житомирський обласний український музично-драматичний театр, Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка, Хмельницький обласний український музично-драматичний театр. За цей час ним було поставлено близько ста вистав. 1960 року Д. Чайковський за видатну діяльність у галузі музично-театрального мистецтва був удостоєний звання заслуженого артиста УРСР та нагороджений орденом Знак Пошани.

Паралельно з практичною роботою Дмитро Семенович вів також і педагогічну та наукову роботу на кафедрі режисури Київського національного університету культури і мистецтв. Тут він працював з 1968 року, з самого моменту заснування тоді ще Київського національного інституту культури, на

кафедрі режисури та майстерності актора. 1978 року йому було присвоєне вчене звання доцента кафедри режисури, а 1994 року – професора кафедри режисури.

Д. Чайковський сповідував принципи класичної української театральної школи. Його взірцевим орієнтиром був класичний український музично-драматичний театр. За переконанням Дмитра Семеновича, театр повинен бути народним, співочим, музичним, з танцями, виразною і яскравою сценографією тощо.

Зокрема, в своїй великій праці «Шляхи розвитку режисури як професії» Д. Чайковський приділяє значну увагу режисурі українського театру, присвячуючи їй окремий, чи не найбільший розділ своєї монографії. Тут він окремо розглядає режисерський вклад в історію світової режисури М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого. Окремо розглянуто також шукання українського театру в Галичині. Окремими розділами, уже в частині про театр XX століття, він виділяє стаціонарний театр М. Садовського, режисерські шукання Л. Курбаса, режисуру Г. Юри та режисуру М. Крушельницького. Таким чином, Д. Чайковський наголошував на важливому значенні українській режисерській школі в контексті розвитку світової театральної режисури. Він бачив її новаторські і прогресивні шукання, і не применшував їх як у своїй педагогічній діяльності, так і у своїх теоретичних працях. Він писав, зокрема: «Режисура українського театру корифеїв у 80-ті, 90-ті роки була культурно-мистецьким явищем загальноєвропейського масштабу. Вона довела великі творчі потенції поневоленого народу…» [8, 147].

Обов'язковими вимогами до актора Д. Чайковський висував хороший голос та гарну поставу. Таким чином, для нього театр мав бути яскравим, приємним і красивим для ока видовищем в усій сукупності його виражальних засобів і з максимальною можливістю їх найвиразнішого і найестетичнішого прояву. Театр в його розумінні повинен бути живим, яскравим, хвилюючим, збуджуючим і вражаючим. «Мертві» ж і «холодні» актори, як він висловлювався, нікому не потрібні.

Разом з тим, Д. Чайковський надзвичайно цікавився новими театральними тенденціями і молодою режисурою. З великою увагою слідкував за пошуками й експериментами сучасної режисури, зокрема. української. Так він писав 1990 року: «Прагнення режисури (особливо молодої) відійти від методу відображення життя у формах самого життя, осягнути прийоми метафоричного театру, збагнути театр абсурду тощо спонукало її звернутися до досвіду польського театру, через який можна осягнути і всю систему авангардного європейського театру минулих років.» [6, 8].

Однак, все ж в останні роки життя Д. Чайковський зізнавався, що любить свій старий театр, зокрема, і тому, що мав достатньо часу досконало вивчити його. Сучасний же театр йому не дуже подобається, можливо, саме через те, що його знає набагато менше. Якби у нього був час і можливість дослідити і новітні тенденції так само досконало, а також порівняти зі старим, то він би зробив, імовірно, інші висновки… Та, за його власними словами, на це у нього уже не залишалося достатньо часу… Цього зробити він не встиг.

Завдяки тому, що Д. Чайковський був і практиком, і надзвичайно обізнаним теоретиком, це поєднання уможливлювало глибоке розуміння театрального мистецького процесу. Як практик він знав театр зсередини, з його внутрішньої сторони. При розборі драматичного твору він дуже чітко висловлювався з приводу наскрізної дії ролі чи майбутньої вистави, надзавдання, подій, конфлікту тощо. «…Знаний режисер-постановник, Д.С. Чайковський щасливо уникає умоглядних теоретизувань, зосереджуючись на, так би мовити, прикладному характері своїх міркувань і спостережень.» [3, 3].

Д. Чайковський надзвичайно високо цінував українську драматургію, особливо класичну: твори І. Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Котляревського та інших драматургів. Взагалі багато уваги приділяв вивченню драматургії.

За його глибоким переконанням, режисер не може відходити від драматурга, особливо коли ідеться про класичну драматургію. Вважав, що режисеру слід дотягуватись до драматурга, а не підлаштовувати його під себе. «Практика доводить, що іноді режисери настільки по-своєму бачать зображені в п'єсі колізії та образи, що приходять у пряме зіткнення з автором твору. Дехто з режисерів навіть хизується тим, що поставив виставу всупереч авторові. Такі маніпуляції з п'єсою просто недопустимі.» [7, 45]. Свої переконання Д. Чайковський підкріплює цитатою з відомої книги «Дзеркало сцени» Г. Товстоногова, де той мудро пропонує режисеру не займати принципово відмінну від драматурга позицію, сприймаючи по-іншому явища життя та мистецтва, а вступати в суперечку з автором, тільки перебуваючи на його позиціях.

У своїх поглядах на природу режисерської професії Д. Чайковський виходив з того, що майбутній режисер, як, власне, і актор, мусить бути інтелектуально розвиненим, мати про що говорити з публікою і бути абсолютно вільним у своїх поглядах. У своїй педагогічній діяльності Дмитро Семенович намагався дотримуватися цих принципів. Ніколи його робота зі студентами не носила примусового характеру. Це стосувалося і вибору драматургії, і проведення репетицій, і окремих режисерських чи акторських рішень… Наприклад, на третьому курсі він не заперечував проти п'єси «Бійня» С. Мрожека як матеріалу для режисерської постановки. Коли ж і кафедра критично поставилася до обрання такого складного матеріалу, то педагог виступив на захист своєї учениці, доводячи колегам, що «вона так мислить».

Узагалі студенти курсів Дмитра Семеновича працювали в атмосфері повної свободи. Однак він умів чітко скорегувати і вірно спрямувати їх роботу. Кілька зауважень педагога давали ясне уявлення про шлях подальшого руху та показували конкретні орієнтири можливих шукань.

У своїй педагогічній праці Д. Чайковський багато часу приділяв роботі над створенням образу. Він вважав, що актор мусить вміти існувати на сцені як «я в запропонованих обставинах ролі», створюючи образ та перевтілюючись.

Загальному образному баченню вистави присвячений і один з розділів його навчального посібника «Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості». Дослідник, зокрема, пише: «У театральному мистецтві образ – споконвічна турбота митців,

що створюють його. Варто звернути увагу скільки різних аспектів цієї творчої проблеми ми розглядаємо при побудові складного синтетичного і синкретичного мистецького твору – сценічної вистави: образ дії, зоровий образ, звуковий образ, загально сценічний образ, образ-персонаж, зовнішній образ, внутрішній образ, темпоритмічний образ, образ атмосфери вистави, образ-метафора вистави, образ-метафора мізансцени…

І кожне визначення цих різних аспектів вимагає обов'язково надзвичайної спостережливості, емоційної вразливості, роботи фантазії, Поєднання відчуття та думки і т.п. Режисерові необхідна витонченість психолога, гостра спостережливість розвідника, непереборна логіка вченого, абстраговане відчуття реальності композитора. Найперше режисерові потрібно осягнути загально-сценічний образ вистави.» [7, 56].

На молодших курсах Д. Чайковський як педагог при вихованні режисерів та акторів робив акцент на вмінні створювати характер, виявляючи темперамент. Обов'язковою і улюбленою була робота над байками. На першому курсі особлива увага приділялася поняттю «я в запропонованих обставинах ролі», організації актора, вмінню концентруватися на деталях.

Метод роботи зі студентами над виставою був наступним. Спершу дуже довго робився розбір драматичного твору з ретельним виявом теми, ідеї, задавдання, наскрізної дії, конфлікту і надзавдання. Потім студенти нарешті отримували можливість виходу на сцену. При цьому Д. Чайковський пропонував імпровізувати. Загалом дозволяв студентам робити все, що заманеться. Для нього був надзвичайно важливим самостійний пошук, власні ідеї й експерименти студентів. Наприклад, основним завданням одного зі своїх навчальних посібників він, зокрема, бачив «будити самостійну думку молодого режисера, його прагнення творчого пошуку і творчої досконалості» [7, 5]. На цю саме особливість роботи педагога звертає увагу і Р. Коломієць. Він, зокрема, пише: «…Автор… спонукає майбутнього режисера в принципі не покладатися на схоластичні формулювання, які ніколи не оживуть у практиці, але думати самостійно, співставляти, обирати, відкидати, здогадуватись – мучитись творчими муками, шукати і знаходити, робити власні відкриття.» [3, 3].

Дмитро Семенович мав багато учнів, яким передав свій режисерський та педагогічний досвід. Серед них уже видатні режисери та актори. Багато хто обрав також наукову та викладацьку діяльність, продовжуючи працювати, як і Д. Чайковський зі студентами, вкладаючи сили у розробку теорії режисури та акторського мистецтва й підготовку нового покоління українських акторів та режисерів. Серед найбільш відомих учнів Дмитра Семеновича, зокрема, Андрій Лелюх – режисер театру-студії «Papasony», Ольга Павлішина – викладач Київської дитячої школи мистецтв, Василь Шандро – відомий диктор та ведучий радіопрограм, Римма Зюбіна – заслужена артистка України, актриса Київського академічного Молодого театру, двічі лауреатка театральної премії України «Київська пектораль» (в 1993 та 2007 роках) та багато інших.

Наукова новизна дослідження полягає у першій спробі аналізу педагогічного доробку досвідченого практика театральної режисури, професора

кафедри режисури Київського національного університету культури і мистецтв Дмитра Чайковського. До вивчення його наукового, а особливо педагогічного, надбання дослідники досі не зверталися. Однак таке звернення важливе для усвідомлення педагогічних методів підготовки і роботи на режисерських курсах, а також задля осягнення загальної теорії та режисерської педагогічної практики в усій повноті її проявів на українському ґрунті.

Висновки. Дмитро Чайковський поєднував у своїй педагогічній діяльності традиції українського музично-драматичного театру, який досконало знав і любив, пошуки молодої сучасної режисури, якою безперестанно цікавився і намагався осягнути, та повну свободу із закликом до особистого мистецького експерименту і творчого шукання. У своїй педагогічній діяльності він базувався на власному досвіді практикуючого режисера, й усі теоретичні положення намагався викладати у прикладному контексті. Як педагог ставився з глибокою повагою і зацікавленням до особистого творчого пошуку своїх учнів, давав їм повну свободу виявлення власних знахідок та ідей.

Література

1. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40 – 60 років XX століття / Валентина Заболотна // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – Київ: Інтертехнологія, 2006.

2. Клековкін О. Отці театру / О. Клековкін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2015. – Вип. 17.

3. Коломієць Р.Г. Корисний посібник / Р.Г. Коломієць // Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник. – Ужгород, 2002.

4. Станішевський Ю. Шляхи і проблеми розвитку національного режисерського мистецтва в контексті історії українського драматичного театру / Ю. Стані шевський // Сучасне мистецтво. – 2004. – Вип. 1.

5. Чайковський Д. Обранець долі. Миттєвості життя ординарної людини у неординарному часі / Д. Чайковський. – Київ, 2012.

6. Чайковський Д. Осягнення незнаного театру / Д. Чайковський // Український театр. – № 3. – 1990.

7. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник / Д.С. Чайковський. – Ужгород, 2002.

8. Чайковський Д. Шляхи розвитку режисури як професії / Д. Чайковський. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013.

References

1. Zabolotna, B. (2006). Theateral Ukraine at noon: Ukrainian Drama Theater 40 - 60 years of the XX century. Essays on the history of theater art of Ukraine of the twentieth century. Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. V. Sidorenko (Ed.) et al. Kyiv: Intertekhnologiya [in Ukrainian].

2. Klekovkin, O. (2015). The Fathers of the Theater. Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K.Karpenko-Kari: Sb.sciences etc. Kiev. nats un-t theater, cinema and TV. them I.K. Karpenko-Karya. Kyiv – issue 17. [in Ukrainian].

3. Kolomiyets, R.G. (2002). Tchaikovsky DS The director's idea of the performance. Auxiliary materials for studying one of the main problems of directing creativity. Uzhgorod: Tutorial. [in Ukrainian].

4. Stanishevsky, Y. (2004). Ways and problems of the development of national directorial art in the context of the history of the Ukrainian dramatic theater. Kyiv: Contemporary Art. issue 1. [in Ukrainian].

5. Tchaikovsky, D.S. (2012). Elected fate. Moments of life of an ordinary person in extraordinary time. Kyiv [in Ukrainian].

6. Tchaikovsky, D.S. (1990). Acquaintance with the unknown theater. Kyiv: Ukrainian Theater,1. [in Ukrainian].

7. Tchaikovsky, D.S. (2002). The director's idea of the performance. Auxiliary materials for studying one of the main problems of directing creativity. Uzhgorod: Textbook [in Ukrainian].

8. Tchaikovsky, D.S. (2013). Ways of development of directing as a profession. Kyiv: Spirit and literature [in Ukrainian].

УДК 888 "234" (477)

Романовський Володимир Іванович,
доцент, завідувач секції духових та естрадних інструментів
Київського національного університету культури і мистецтв
rvi46@.ukr.net

РЕПЕРТУАРНІ ПРІОРИТЕТИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета дослідження полягає у визначенні та характеристиці пріоритетів сучасного українського академічного сольного, ансамблевого та оркестрового народно-інструментального виконавства в контексті репертуарної політики. Дослідити діяльність сучасних провідних українських композиторів народно-інструментального жанру та виявити характерні ознаки й головні тенденції сучасного українського народно-інструментального мистецтва. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі репертуару сучасного академічного народно-інструментального виконавства в Україні. **Висновки.** Визначено, що в сучасному репертуарі академічного народно-інструментального виконавства помітна тенденція звернення до творів великої форми, таких як концерт, концертино, вокальний цикл, балада, жанрового різноманіття фольклорних пісень у нових обробках та стилізаціях, творів зі складними інструментальними партіями та перекладень класичних творів української та світової спадщини. Зазначено, що при створенні сучасного репертуару народно-інструментального сольного виконавства, у діяльності композиторів превалює створення обробок українських народних пісень із розвиненою інструментальною партією. При

© Романовський В.І., 2017

написанні творів для народно-оркестрового виконання композиторська творчість (варіації, обробки, парафрази) характеризується тяжінням до неофольклоризму за рахунок використання методів поєднання сучасних прийомів композиторської техніки, таких як урізноманітнення штрихової техніки, поліфонізація фактури та використання нетрадиційних прийомів гри з цитуваннями народних тем.

Ключові слова: репертуар, народно-інструментальне виконавство, композитори, обробки, перекладення.

Романовский Владими Иванович, *доцент, заведующий секцией духовых и эстрадных инструментов Киевского национального университета культуры и искусств*

Репертуарные приоритеты современного украинского академического народно-инструментального исполнения

Цель исследования состоит в определении и характеристике приоритетов современного украинского академического сольного, ансамблевого и оркестрового народно-инструментального исполнительства в контексте репертуарной политики. Исследовать деятельность ведущих современных украинских композиторов народно-инструментального жанра и выявить характерные признаки и главные тенденции современного украинского народно-инструментального искусства. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** заключается в комплексном анализе современного репертуара академического народно-инструментального исполнительства в Украине. **Выводы.** Определено, что в современном репертуаре академического народно-инструментального исполнительства заметна тенденция обращения к произведениям крупной формы, таких как концерт, концертино, вокальный цикл, баллада, жанрового многообразия фольклорных песен в новых обработках и стилизациях, произведений со сложными инструментальными партиями и переложений классических произведений украинской и мировой наследия. Отмечено, что при создании современного репертуара народно-инструментального сольного исполнительства, в деятельности композиторов превалирует создание обработок украинских народных песен с развитой инструментальной партией. При написании произведений для народно-оркестрового исполнения композиторское творчество (вариации, обработка, парафраз) характеризуется тяготением к неофольклоризму за счет использования методов сочетание современных приемов композиторской техники, таких как разнообразие штриховой техники, поліфонізація фактуры и использования нетрадиционных приемов игры по цитированию народных тем.

Ключевые слова: репертуар, народно-инструментальное исполнительство, композиторы, обработки, переложения.

Romanovskiy Vladimir, *Associate Professor, Head of the Woodwind Section and Variety of Tools Department of National University of Kyiv of Culture and Arts*

Repertory priorities of the modern ukrainian academic folk-instrumental performance

Purpose of Article. The purpose of the article is to determine the characteristics and priorities of the modern Ukrainian academic solo, ensemble, and orchestral folk-instrumental performance in the context of the repertoire policy. To explore the work of leading contemporary Ukrainian composers of the folk-instrumental genre and to identify the characteristic features and the main trends of modern Ukrainian folk-instrumental art. **Methodology.** The methodology of the particular research is the organic combination of the basic principles of the study: objectivity, historicism, complexity, systematic, integrated approach, development and pluralism. To achieve the objectives of the study the following methods of scientific knowledge are implemented: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical, and analytical. **Scientific novelty** of the work lies in the integrated analysis of the modern academic repertoire of folk-instrumental

performance in Ukraine. **Conclusions.** A tendency for treatment to works of large forms, such as Concerto, a Concertino, vocal cycle, the ballad, the genre diversity of folk songs in new arrangements and stylizations, works with complex instrumental parts and arrangements of classical works of Ukrainian and world heritage was determined in the context of contemporary academic repertoire of folk-instrumental performance. It was noted that the folk instrumental solo performance predominates in the work of composers within the creation of Ukrainian folk songs arrangements with a well-developed instrumental party. The composing work (variation, adaptation, paraphrase) is characterized by the inclination to neo-folk through the use of methods, the combination of modern techniques of composition technique, such as a variety of bar equipment, textures polyphonism and the use of unconventional playing techniques by quoting folk themes in terms of the creation process.

Key words: the repertoire of folk-instrumental performance, composers, processing, transcriptions.

Актуальність статті. Стан і тенденції розвитку сучасного академічного народно-інструментального виконавства в Україні наразі є однією з пріоритетних тем, які привертають увагу дослідників, адже маючи багатовікову історію розвитку та становлення, українське народно-інструментальне виконавство є певним симбіозом найвизначніших набутків не лише українського, а й власне світового музичного мистецтва. Створення оригінального репертуару є одним з найважливіших завдань народно-інструментального виконавства, яке на сучасному етапі представлено творчістю багатьох професійних та аматорських колективів. Отже, актуальним для наукового дослідження стають чинники і головні принципи формування репертуару сучасного народно-інструментального виконавства в Україні.

Мета статті полягає у визначенні та характеристиці пріоритетів сучасного українського академічного народно-інструментального виконавства в контексті репертуарної політики.

Аналіз досліджень. Незважаючи на те, що українське академічне народно-інструментальне мистецтво вже протягом кількох десятиліть є темою для мистецтвознавчих, культурологічних, історичних, педагогічних та ін. досліджень таких науковців як Б. Водяний, П. Іванов, М. Гордійчук, А. Гуменюк, Б. Яремко, С. Грица, І. Ляшенко, І. Маєвський та ін., воно і досі лишається мало вивченим не лише з точки зору особливостей народно-інструментального виконавства як колективного та визначення його місця і ролі в українському сучасному музичному мистецтві, а й з точки зору особливостей репертуару, хоча деякі питання щодо особливостей його формування в українському народно-інструментальному виконавстві були висвітлені в публікаціях Р. Безуглої, І. Визго-Іванової, Д. Губ'як, О. Ільченка, М. Паньківа, Т. Сідлецької, Є. Іванова, В. Власова, Г. Радченка, О. Трофимчука, Л. Пасічняк, Л. Понікарової, М. Давидова Л. Черкаського, та ін. Проведений історіографічний аналіз свідчить про недостатню наукову розробку стану та головних тенденцій сучасного українського академічного народно-інструментального виконавства в контексті репертуарних пріоритетів.

Виклад основного матеріалу. Українське академічне народно-інструментальне виконавство на сучасному етапі є помітною складовою музичної культури, оскільки, маючи багатовікову історію розвитку та становлення, є певним

симбіозом найвизначніших набутків не лише українського, а й власне світового музичного мистецтва, головною характеристикою якого стає високопрофесійний рівень.

За визначенням М. Давидова, професійне народно-інструментальне мистецтво є сполучною ланкою фольклорного та академічного виконавства [1, 109].

Як складова української музичної культури народно-інструментальне виконавство бере початок з часів первісного суспільства (супровід певних ігрових церемоній та магічних обрядів колективним інструментальним виконавством на духових та ударних інструментах) [2, 108], пройшовши складний еволюційний шлях від музичного супроводу повсякденного життя народу і використання у якості сигнальних та обрядово-ритуальних засобів до професійного академічного виконавства, яке на сучасному етапі існує у тісній взаємодії з народними фольклорними традиціями українського інструментування. Варто зазначити, що протягом ХХ ст. даній трансформації активно сприяв розвиток професійної музичної освіти в Україні.

Професіоналізації українського народно-інструментального виконавства сприяли заходи проведені з боку культурно-освітніх установ у другій половині ХХ ст. Так, наприклад, було здійснено розробку та запровадження у навчальний процес програм, планів та методичних розробок, систематизовано й оновлено як оригінальними так і перекладеннями творів класичної та народної спадщини для народних інструментів репертуар, передбачений для опанування в мистецьких вузах, а також активізовано роботу композиторів щодо написання музики для виконавських колективів певних складів. Подібна практика лишається актуальною і на сьогодні – представниками провідних академічних шкіл народно-інструментального виконавства (Київською, Дніпропетровською, Львівською та ін. – *Авт.*) нині проводиться активна робота з формування та видання монографій, навчальних посібників, методичних рекомендацій, збірників наукових праць, редагувань та анотацій нотних видань, а також репертуарних збірок.

На сучасному етапі, академічне народно-інструментальне виконавство, в сольних та ансамблевих формах існує у власному мистецькому вимірі, виокремлюючись у музичній культурі України характерним репертуаром, рівнем виконавської майстерності та сформованими протягом багатьох століть художньо-естетичними рисами, які в симбіозі з новітніми надбаннями українського і світового музикування виявляються в автентичній манері виконання.

Л. Пасічняк серед характерних ознак сучасного академічного народно-інструментального виконавства виділяє розширення репертуару ансамблів великими циклічними творами, зазначаючи їхній вплив на розвиток академізації й камернізації народно-інструментального музикування в контексті його функціонування «у трьох взаємозумовлених категоріях: виконавець – інструмент – репертуар» [3, 236-237].

Зазначимо, що при дослідженні сучасних репертуарних пріоритетів українського народно-інструментального виконавства необхідно зважати на регіональні особливості народного музикування, інструментальний склад колективу, від якого залежить необхідність залучення відповідної виконавської

редакції, перекладень, аранжування, інструментування, інспірації компонувань тощо, та багато інших чинників, наприклад, якісне осучаснення інструментарію, новітні виконавські манери музикантів та «нетрадиційного трактування сучасними композиторами народних інструментів» [4, 71] оскільки їхній вплив на репертуарну політику – надання жанрового та стильового урізноманітнення – не варто недооцінювати.

Так, наприклад, Л. Кушлик відзначає появу в інструментальному складі гуцульських ансамблів протягом другої половини XX ст. з-поміж традиційних скрипок, сопілок, цимбалів, бубонів, трембіт, дримбалів тощо, нетрадиційних інструментів – акордеонів, баянів, гармошок, саксофонів, труб, гітар та ударних установок [5, 54], що привело до збагачення репертуару новими перекладеннями.

Традиційними для Київської баянної школи є залучення до співпраці композиторів різних інструментальних сфер, тоді як репертуар Львівської регіональної школи широко представлений власними творами (програмними п'єсами, танцювальними сюїтами, циклами програмних мініатюр, етюдів для соло, однорідних та мішаних ансамблів, вокально-інструментального та народно-оркестрового виконавства), обробками та варіаціями на тему українських народних пісень, перекладеннями творів М. Колесси, М. Лисенка, С. Людкевича, Д. Січинського, Б. Янівського [6, 96], а також оркестровок творів естрадного напрямку А. Батршина, В. Білика, В.Власова, М. Корчинського, А. Нікіфорука О. Онуфрієнка, Я. Олексіва, М. Петелина, Ю. Пукшина, В. Чумака та ін. [7, 111] професійних композиторів баяністів, які поєднують композиторську діяльність з виконавською.

Оновленню репертуару сучасних творів для ансамблів народних інструментів та сольного виконавства на Дніпропетровщині посприяло залучення до співпраці з композиторами самих виконавців. Так, наприклад, 2006 р. вийшла збірка В. Мартинюк «Твори для голосу та бандури», редактором і аранжувальником якої є С. Овчарова – викладач по класу бандури Дніпропетровської музичної консерваторії; відомі твори для бандури композитора В. Власова створені у співпраці з Н. Морозевич – викладачкою Одеської музичної академії та ін.

У сучасному репертуарі сольного вокально-інструментального виконання на бандурі помітне місце займають обробки українських народних пісень: «Вітер буйний» Б. Фільц (сл. Т. Шевченка), «І снилося вночі дівчині» та «Циганочка» Г. Менкуш, «Котилася зірка», «Ой летить орел», «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя», «Не піду я за старого». «А у тих багачок», «На вулиці музиченько грає» Г. Топоровської, «Закувала зозуля» С. Мамонова, «Вітер в гаї не гуляє» Є. Мілки (сл. Т. Шевченка); пісні на слова українських поетів: «Істини буття» В. Мартинюк (сл. В. Здоренка), «Після дощу» Є. Мілки (сл. К. Жуковського), «Колискова» Г. Менкуш (сл. Є. Шморгуна), «Моя любове», «Розкажу тобі…» В. Власова (сл. Л. Костенко), «Вона прийшла» В. Власова (сл. В. Симоненка), «Чи ми ще зійдемося знову» (сл. Т. Шевченка); мелодекламації «Перед іконою Божої матері», «Реквієм по Чорнобилю», «Не випускайте маминих долонь» Г. Топоровської; вокальні цикли: «Дівчино, хмелю…» І. Гайденка (сл. Б.-І. Ан-

тонича; редакція Л. Мандзюк) та масштабні вокально-інструментальні композиції, наприклад, «Концертино в романтичному стилі» В. Власова.

Репертуар бандурних ансамблів широко представлений обробками народних пісень: «Ой глибока криниченька» Ок. Герасименко (сл. Т. Угрин), «В чистім полі понад річкою» В. Степурко (сл. Т. Шевченка), «Гаєм зелененьким» Л. Федорової-Коханської, а також творами В. Дутчак, С. Овчарової, М. Сточанської, І. Тараненко, В. Тиможинського та ін. [8, 102]; нефольклорні твори («У купальську ніч» В. Павліковського, сл. З. Ружин) та аранжування («Шуміла ліщина» В. Степурко, обр. М. Скорика); масштабна вокально-інструментальна сюїта «Нелюбимих жінок не буває» В. Власова (сл. Р. Бродавка), ода «Дніпро – ріка славетна України» В. Мартинюк (сл. В. Здоренка) та ін.; дуети для бандури й фортепіано «Концертні варіації» Ок. Герасименко, «Прощальна мелодія» та концерт «Bandura forever» В. Мартинюк, «Ноктюрн» М. Долгих; бандури й баяна цикл «Рефлексії. Оглядини старих світлин» В. Павліковського, «DiaDemNo 3» Ю. Гомельської, бандури й флейти «Соло для флейти», «Посвята», «Портрет Парижу», «Сонячний промінь» Ок. Герасименко. Варто зазначити, що Л. Кияновська, серед сучасного репертуару в бандурній музиці виділяє твори композитора Ок. Герасименко, акцентуючи на властивих їм ознакам елітарного і масового мистецтва [9, 349].

І. Лісняк відзначає, серед іншого, збагачення репертуару народно-інструментального виконавства творами з розвиненою музичною драматургіє та великим спектром музично-мовних виражальних засобів, акцентуючи на камерній музиці, як пріоритетній сфері для сучасних композиторів, таких як С. Азарова («Слов'янські боги» для флейти, кларнета, віолончелі та акордеона), В. Власова («У лабіринтах душі, або Terraincognita» для баяна та камерного оркестру), А. Гайденка («Exe Homo» концерт для акордеону з камерним оркестром), С. Зажитька («Сара Батюк» для тенора, баритона, гітар, трьох мандолін (або балалайок чи домр), Б. Працюк («Три пісні для Прекрасної Дами» для сопрано, флейти, гітари та ударних), К. Цепколенко («Знесиллям зломлені народи…»: цвинтарна музика для баяністів, ударних і відео-шоу), В. Павліковського («Серія гуцульських медитаційних ескізів» для камерного оркестру, баяна і бандури), І. Тараненка («A prima vista» («З першого погляду», імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих: перкусіоніста, бандуриста та піаніста), М. Денисенко (сюїта «Серпень-серп» для бандури, струнних та ударних), В. Мартинюк («Зозуля часу» для ансамблю бандуристів, флейти, віолончелі, віброфона та ударної установки), О. Рудянського (вокальний цикл «Озеро білих лотосів» для альта, флейти, ударних інструментів, бандури та голосу (сопрано або тенора), Ок. Герасименко («Таїна», «На крилах мрій», «Посвята», «Мелодія блакитного неба», «Сонячний промінь», «Спогади», «Портрет Парижа» для ансамблю у складі: струнний квартет, бандура, флейта) та ін. [8, 89, 113-120], які на відміну від композиторів початку XX ст. не імітують, а безпосередньо використовують звучання народних інструментів.

Репертуар народно-інструментальних оркестрів, які на сучасному етапі представлені в Україні двома типами – струнно-щипковим та струнно-

смичковим [10, 56], складається переважно з творів на основі народного мелосу – обробок на українські народні теми Ю. Алжнєва («Українська в'язанка»), І. Вимера («Подільський козачок»), В. Гекера («Мелодія і буковинські козачки»), О. Должикова («Березянка», «Троїсті музики», «Свято на Буковині»), Є. Кравченка («Коло»), Л. Колодуба («Гуцульські старосвітські награвання» для сопілки з оркестром); мініатюр на народні теми О. Должикова («Чернігівська полька»), Ю. Шевченка («Гумореска»), І. Іващенка («Козачок», «Полька») та ін.; творів великої форми С. Орла («Гуцульська фантазія»), М. Стецюна (музична фантазія «Калинонька»), І. Щербакова (фантазія на тему української народної пісні «І шумить, і гуде»), Ю. Алжнєва (поема для сопілки з оркестром «Суголосся Світояру»); оркестровок творів класичної української та світової спадщини (Д. Бортнянського, Й. Брамса, А. Веделя, М. Вербицького, М. Глінки, С. Гулака-Артемовського, А. Дворжака, С. Завадського, М. Калачевського, М. Леонтовича, М. Лисенка та ін.) І. Марченка, А. Білошицького, Б. Міхеєва, А. Дубини, В. Марунича та ін., для перекладень яких характерний новий метод – розкриття «первинного» художнього образу новими звуковими барвами [11, 192]; творами сучасних композиторів Ю. Алжнєва («Українські візерунки»), В. Зубицького («Рапсодія № 1 для скрипки з оркестром народних інструментів», «Святковий концерт» для оркестру), А. Гайденка («Циганіада» концерт-рапсодія для цимбалів з оркестром, «Весняний танок», «Українські візерунки» та «Українські майоліки»), І. Гайденка («Перебендя» та «Харківський» концерти для бандури з народним оркестром, «Сонячне коло» концерт для цимбалів з оркестром), В. Гуцала («Танцювальні награвання», «Козобас», «Сурма», «Свиріль», «Троїсті музики», «Веснянка», «Святковий марш»), Я. Лапинського («Рапсодія в стилі гопак», Феєрична поема для оркестру «В ніч на Купала»), Є. Льонка («Народні фрагменти»), В. Парфенюка («Марш покутських музик»), В. Рунчака (фольк-кантата «Чумацькі пісні»), В. Тилика («Спомин про Запорізьку Січ» та «Дума про Кобзаря» для бандури з оркестром), Ю. Щуровського («Похідна гетьманської варти», «Прадавні суголоси» та «Думка-шумка»), В. Павліковського («Концерт-capriccio» для бандури й камерного оркестру), В. Самолюк («Лучафер» поема для бандури й камерного оркестру), Ок. Герасименко (симфонічна поема «Victoria» для бандури й симфонічного оркестру), В. Мартинюк («Інтермецо для бандури з оркестром») та ін.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі репертуару сучасного академічного народно-інструментального виконавства в Україні.

Висновки. Отже, в сучасному репертуарі академічного народно-інструментального виконавства, як сольного так і ансамблевого та оркестрового, помітна тенденція звернення до творів великої форми, таких як концерт, концертино, вокальний цикл, балада, жанрового різноманіття фольклорних пісень у нових обробках та стилізаціях, творів зі складними інструментальними партіями та перекладень класичних творів української та світової спадщини. Проте, якщо для сучасного репертуару народно-інструментального сольного виконавства характерні обробки українських народних пісень із розвиненою інструмен-тальною партією, то при написанні творів для народно-оркестрового виконання компози-

торська творчість (варіації, обробки, парафрази) характеризується тяжінням до неофольклоризму за рахунок використання методів поєднання сучасних прийомів композиторської техніки, таких як урізноманітнення штрихової техніки, поліфонізація фактури та використання нетрадиційних прийомів гри з цитуваннями народних тем.

Література

1. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України / М. Давидов. – Вид. 2-го, доп. – Київ, Луцьк : ВАТ Волинська обласна друкарня, 2008. – 403 с.

2. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека / С. Бибиков / АН УССР, Ин-т археологии. – Киев : Наукова Думка, 1981. – 108 с.

3. Пасічняк Л. Український ансамбль народних інструментів у контексті формування академічних традицій. Здобутки і перспективи / Л. Пасічняк // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 25.03.07, м. Дрогобич) / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 229–239.

4. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2000. – 204 с.

5. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)», (Надвірна, 10-11 березня, 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В. Коваль. – Івано-Франківськ–Надвірна, 2000 – С. 54–60.

6. Кундыс Р. Львовская баянная школа в контексте национального академического народно-инструментального искусства / Р. Ю. Кундыс // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 3 (29): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 94–97.

7. Шафета В. Внесок керівників ансамблів народних інструментів Львівщини у виконавський репертуар, музичну науку і публіцистику / В. Шафета // Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». – 2010. –№ 1. – С. 110–114.

8. Лісняк, І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI століття як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. М. Лісняк ; НАН Ук-раїни. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 249 с.

9. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 424 с.

10. Сідлецька Т. І. Особливості розвитку репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі / Т. І. Сідлецька // Актуальні питання культурології : Альманах наукового товариства «Афіна» каф. культурології. – Вип. 11 / за ред. проф. В. Г. Виткалова. – Рівне : РДГУ, 2011. – С. 56–60.

11. Пасічняк Л. Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України / Л. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 190–198.

References

1. Davydov, M. (2008). Problems of preservation and development of the academic folk-instrumental art of Ukraine. Kyiv, Lutsk : VAT Volynska oblasna drykarnya [in Ukrainian].

2. Bibikov, C. (1981). Ancient musical complex of mammoth bones: Essay in material and spiritual culture of the Paleolithic man. Kiev : Naukova Dumka, [in Russian].

3. Pasichnyk, L. (2007). Ukrainian folk instruments in the context of the formation of academic traditions. Achievements and prospects. Folk instrumental art at the turn of XX–XXI centuries : Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, (pp. 236–237). Drogobych : Posvit [in Ukrainian].

4. Beregova, O. (2000). Trends of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80–90-ies of XX century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kushlyk, L. (2000). Folk musical instruments in calendar rituals in the Hutsul region. The traditional Carpathian music: Proceedings of the International Scientific Conference, (pp. 54–60). Koval–Ivano-Frankivsk–Nadvirna [in Ukrainian].

6. Kundys, R. (2013). The City of Lviv button school in the context of the national academic folk-instrumental art. Istoricheskie, philosophskie, politicheskie i yridicheskie nayki, kyltyrologia I iskysstvovedenie. Voprosy teorii I praktiky, 3, 94–97 [in Russian].

7. Shafetya, V. (2010). The contribution of the heads of the folk orchestra of Lviv performing a repertoire of musical science and journalism. Naykovi zapysky Ternopilskogo NPY im. V. Gnatuka, 1, 110–114 [in Ukrainian].

8. Lisnyak, I. (2017). Bandura Academic art of the late XX – early XXI century as a reflection of the leading trends of modern Ukrainian musical culture. Candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

9. Kijanowska, L. (2007). Galician musical culture of the XIX–XX centuries. Chernivtsi : Knygy – XXI [in Ukrainian].

10. Sedlecka, T. I. (2011). Peculiarities of development of the repertoire of folk-orchestral ensembles on the contemporary stage. Aktyalni pytannya kyltyrologii, 11, 56–60. Rivne : RGGU [in Ukrainian].

11. Pasichnyk, L. (2004). Arrangement (the arrangement) as a part of the modern repertoire of academic folk instrumental ensembles of Ukraine. Visnyk Prykarpatskogo universytety, 7, 190–198. Ivano-Frankivsk : Plai [in Ukrainian].

УДК 792.82 (477)

Тодорюк Юліана Іванівна,
викладач кафедри класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
to.yuliana@ukr.net

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ТАЯКІНОЇ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ 1970-1980-Х РОКІВ

Мета роботи – виявлення особливостей виконавської творчості Тетяни Таякіної в українському балетному театрі 1970-1980-х рр. **Методологія.** На основі аналізу історіографії та джерел стало можливим систематизувати факти творчого шляху Т. Таякіної та дійти достовірних висновків. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей виконавської творчості Тетяни Таякіної в українському балеті 70-80-х рр. XX ст. **Висновки.** Аналіз історіографії теми дослідження довів відсутність комплексного аналізу виконавської творчості Т. Таякіної в контексті розвитку українського балетного театру. Запорукою майбутнього виконавського успіху Т. Таякіної стало раннє виявлення хореографічних здібностей (Палац піонерів, м. Київ) та навчання у Київському хореографічному училищі у провідних

© Тодорюк Ю.І., 2017

фахівців класичного танцю (В. Мей, Г. Кирилова та ін.). Широкий діапазон творчого амплуа Т. Таякіної реалізувався у виставах Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка у майстерному виконанні провідних партій балетів класичної спадщини (Сванільда, Одетта-Оділія, Аврора, Жізель, Маша, Кітрі, Сильфіда та ін.), балетах радянського періоду (Джульєтта, Анна в «Анні Кареніній», Ширін у «Легенді про кохання» та ін.), українських балетах (Мавка в Лісовій пісні», партії в балеті «В ім'я життя»). Зміцненню таланту та поширенню слави балерини сприяла її співтворчість з партнером В. Ковтуном. Перемогами на міжнародних балетних форумах у Варні (Болгарія, 1970), Москві (Росія, 1973) та Парижі (Франція, 1977) вони прислужились піднесенню авторитету українських танцівників на світовій хореографічній сцені. Визначний рівень технічної досконалості балерини та її яскрава акторська манера виконання й досі залишаються блискучим взірцем для сучасного покоління танцівників.

Ключові слова: Таякіна Тетяна, український балетний театр, класичний танець, балет.

Тодорюк Юлиана Ивановна, *преподаватель кафедры классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Исполнительское творчество Татьяны Таякиной в украинском балете 1970-1980-х годов

Цель работы – выявление особенностей исполнительского творчества Татьяны Таякиной в украинском балетном театре 1970-1980-х гг. **Методология**. На основе анализа историографии и источников стало возможным систематизировать факты творческого пути Т. Таякиной и прийти к достоверным выводам. **Научная новизна** заключается в выявлении особенностей исполнительского творчества Татьяны Таякиной в украинском балете 70-80-х гг. XX в. **Выводы**. Анализ историографии темы исследования доказал отсутствие комплексного анализа исполнительского творчества Т. Таякиной в контексте развития украинского балетного театра. Залогом будущего исполнительского успеха Т. Таякиной стало раннее выявление хореографических способностей (Дворец пионеров, г. Киев) и обучение в Киевском хореографическом училище у ведущих специалистов классического танца (В. Мэй, Г. Кириллова и др.). Широкий диапазон творческого амплуа Т. Таякиной реализовался в спектаклях Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко в мастерском исполнении ведущих партий балетов классического наследия (Сванильда, Одетта-Одилия, Аврора, Жизель, Маша, Китри, Сильфида и др.), балетах советского периода (Джульетта, Анна в «Анне Карениной», Ширин в «Легенде о любовь» и др.), украинский балетах (Мавка в «Лесной песни», партии в балете «Во имя жизни»). Укреплению таланта и распространению славы балерины способствовала ее сотворчество с партнером В. Ковтуном. Победами на международных балетных форумах в Варне (Болгария, 1970), Москве (Россия, 1973) и Париже (Франция, 1977) они послужили повышению авторитета украинских танцоров на мировой хореографической сцене. Выдающийся уровень технического совершенства балерины и ее яркая актерская манера исполнения и до сих пор остаются блестящими образцом для современного поколения танцовщиков.

Ключевые слова: Таякина Татьяна, украинский балетный театр, классический танец, балет.

Todoryuk Yuliana*, Lecturer of Classical Choreography Department, Kiev National University of Culture and Arts*

The oeuvre of Tetyana Tayakina in the ukrainian ballet of the 1970-1980th year

Purpose of Article. The primary goal of the research is to reveal the features of the performing art of Tatyana Tayakina in the Ukrainian ballet theater of the 1970s-1980s. **Methodology**. The methodology of the study is based on the analysis of historiography and sources which have made possible to systematize the facts of the creative path of T. Tayakina and to reach the profound conclusions. **The scientific novelty** consists in revealing the features of the performing art of Tatyana Tayakina in the Ukrainian ballet of the 70-80s. of the XX century. **Conclusions.** The analysis of the historiography of the research topic was proved by the absence of a comprehensive analysis of the performing creativity of T. Tayakina in the context of the development of the Ukrainian ballet theater. The key to the future performance success of T. Tayakina was the early identification of

choreographic abilities (the Palace of Pioneers, Kiev) and training at the Kiev Choreographic School among the leading experts of the classical dance (V. Mei, G. Kirillov, etc.). A wide range of T. Tayakina's creative roles was realized in the performances of the Kyiv GATob. in the master performance of the leading parties of the ballets of the classical heritage (Svanilda, Odette Odile, Aurora, Giselle, Masha, Kitri, Sylphide, etc.), ballets of the Soviet period (Juliet, Anna in Anna Karenina, Shirin in Legend of love, "etc.), Ukrainian ballets (Mavka in Lesnoy Pesni, the ballet" In the Name of Life "). Strengthening talent and spread the glory of the ballerina contributed to her co-creation with partner V. Kovtun. The international ballet forums' wins in Varna (Bulgaria, 1970), Moscow (Russia, 1973) and Paris (France, 1977) contributed to the raise of Ukrainian dancers' prestige in the world choreographic scene. The outstanding level of technical perfection of the ballerina and her bright acting manner of performance remain an excellent example for the modern generation of dancers.

Key words: Tayakina Tetyana, Ukrainian ballet theater, classical dance, ballet.

Актуальність теми дослідження. Відтворення цілісної панорами розвитку вітчизняного балетного мистецтва, відкриття білих плям задля об'єктивного аналізу поступу українського хореографічного мистецтва є одним з актуальних завдань сучасного мистецтвознавства, культурології, історичної науки. Вагомий внесок у розвиток українського балетного мистецтва зробила Тетяна Таякіна – видатна балерина, відомий педагог. На жаль, виконавське балетне мистецтво не піддано комплексному аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. У часи активної виконавської діяльності Т. Таякіної (70-80-і рр. XX ст.) у періодичній пресі постійно з'являлись публікації, присвячені майстерності балерини (Ф. Баклан [2], І. Диченко [3], Т. Сатаєва [5], М. Тамарова [9] та ін.). У дослідженнях, присвячених загальним проблемам розвитку українського балетного театру, Ю. Станішевський [6; 7] приділяє увагу діяльності Т. Таякіної, однак це не може задовольнити потребу в спеціальному дослідження. Сучасні різноаспектні наукові публікації лише побіжно згадують творчість балерини (С. Афанасьєв [1], В. Кондратюк [4] та ін.). На жаль, комплексного дослідження творчості Т. Таякіної у балетному мистецтві України, зокрема, її виконавської діяльності, проведено не було.

Метою дослідження є виявлення особливостей виконавської творчості Тетяни Таякіної в українському балетному театрі 1970-1980-х рр.

Виклад основного матеріалу. Народилася Тетяна Олексіївна Таякіна 12 січня 1951 р. в Києві у родині робітників. Займатися танцями почала у місцевому Палаці піонерів у колишньої балетної артистки Л. Кримської, яка й порадила дівчинці вступити до Київського хореографічного училища. Про своїх батьків та першу зустріч із балетом Т. Таякіна згодом згадувала: «Мене віддали у балет в 10 років. Мама працювала продавщицею в магазині передплатних видань. Папа був водієм. Дитину ні з ким було залишити, тому мене відправили до Палацу піонерів. Там дівчата ходили у красивих сукнях, у коридорі повторювали па. Я попросилася до балетного класу. Спочатку займалися по дві години. А коли навантаження збільшилось, думала – залишу. Але в мене такий характер: повинна довести, що можу краще. Танцювала навіть вночі. А на вступному іспиті в хореографічне училище мамі сказали, що у мене стирчать коліна. Тому прийняли умовно, на півроку. Коліна втягнулися, і я залишилася» [8].

У Київському хореографічному училищі Т. Таякіна навчалася в класі видатного педагога класичного танцю Варвари Мей. Серед інших педагогів її наставниками були: Г. Кирилова, О. Попова, Ф. Баклан, Є. Зайцев, О. Муха. Ще навчаючись, Т. Таякіна здобула свою першу творчу перемогу – її було відзначено званням лауреата Всесоюзного конкурсу молодих балетмейстерів та виконавців. До Київського академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка Тетяна Таякіна прийшла 1969 року по закінченні училища, і одразу з успіхом виступила у балетах «Кіт у чоботях» В. Гомоляки та «Копелія» Л. Деліба (підготовлено під керівництвом педагогів-репетиторів І. Соніної та Є. Ершової). Про роботу дебютантки у балеті «Копелія» (партія Сванільди) М. Тамарова писала: «Мені здається, що той успіх, який приніс Таякіній перший виступ у провідній партії, цілком закономірний. Її неабияке обдарування, граціозність, артистичність підкріплені легкістю технічно сильного танцю. Я не боюся захвалити Таякіну, бо впевнена, що успіх не запаморочить їй голову. Вона працьовита, скромна і, безперечно, розуміє, що це тільки вдала “заявка”, тільки початок творчого шляху. Шляху невпинного удосконалення майстерності, величезної повсякденної праці» [9].

Прекрасна професійна підготовка дала балерині змогу досить швидко опанувати майже весь репертуар балетної трупи. З’явилися такі партії, як Одетта-Оділія («Лебедине озеро» П. Чайковського), Аврора («Спляча красуня» П. Чайковського), Жізель (однойменний балет А. Адана), Кітрі («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Джульєтта («Ромео і Джульєтта» С. Прокофьєва), Нікія («Баядерка» Л. Мінкуса), Сільфіда (однойменний балет Х.-С. Левенсхольда), Анна («Анна Кареніна» Р. Щедріна), Ширін («Легенда про кохання» А. Мелікова), Мавка («Лісова пісня» М. Скорульського) тощо. «Блискуча підготовка, яку артистка отримала в училищі, і працелюбність дозволили їй завершити перший сезон з п’ятьма провідними партіями, – писав про артистку 1978 року мистецтвознавець В. Туркевич. – Звичайно, не всі вони були виконані на однаково високому рівні, але юна балерина заявила про широту свого творчого амплуа, яке дозволило їй цікаво й самобутньо виконувати як лірико-комічні, так і чисто романтичні партії» [10].

Сама ж Тетяна Таякіна згодом призналася, що на початку кар’єри погоджувалася на всі партії, які їй пропонували. Але, отримавши статус примибалерини, стала відмовлятися від ролей, які, на її думку, не пасували їй зовнішньо. Так, поза репертуаром танцівниці опинилися партія Егіни («Спартак» А. Хачатуряна), Зарема («Бахчисарайський фонтан» Б. Асафьєва), Кармен («Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна) [8].

Однією з найулюбленіших ролей балерини завжди залишалася Одетта-Оділія із славнозвісного «Лебединого озера» П. Чайковського. «Одетта-Таякіна, – писала про артистку Г. Цимбал, – тендітна і довірлива, вона без вагань віддає своє кохання, свої надії Зігфриду. А він, натхненний і відвертий, приймає їх як торжество своїх мрій, клянеться бути відданим і вірним їй до кінця. Кантиленністю обертань, поетичністю арабесків проникнута “лебедина” пластика Одетти-Таякіної і як антипод їй – чорний лебідь зла – Оділія. Кожна балерина

по-своєму трактує діалектику цих двох образів. Тетяна бачить її у непримиренному конфлікті добра і зла. Її Оділія вражає чарами своєї самозакоханості, ще раз перевіряючи їх можливості бравурною стихією танцю...» [11].

Справжнє акторське обдарування Т. Таякіної розкрилося в образі Джульєтти. «Вкотре вже на наших очах бореться за своє щастя дівчинка Джульєтта, яку Тетяна Таякіна грає такої безпосередньою, сильною і життєрадісною, справжньої дочкою епохи Відродження, – писала про артистку балетознавець Т. Сатаєва. – Це вона запалює своїм поривом тендітного мрійника Ромео, веде його до трагічного і світлого фіналу, вона, схожа на палаючий факел» [5].

Але по-справжньому яскраво талант Тетяни Такіною розкрився, коли вона почала виступати в парі з майбутнім чоловіком – Валерієм Ковтуном – досвідченим прем'єром, майстром віртуозного чоловічого танцю на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. «Валера був старший за мене на шість років, – згадувала в одному з інтерв'ю Т. Таякіна. – Коли він почав працювати в театрі, я ходила на всі його вистави. Нас поставили в дуеті. Кажуть, хочеш посварити сімейну пару, постав її танцювати. Кожен починає доводити, що він головний. У нас все було зовсім не так...» [8]. На думку мистецтвознавців, обох артистів об'єднувала не лише досконалість танцювальної техніки, а й «співзвучність у відчутті мистецтва танцю», вміння «творити на сцені близькі за духом образи героїв, почуття яких виливались у глибокі й проникливі поеми про вічну й неповторну поезію кохання» [10, 2].

Перший спільний виступ Тетяни Таякіної і Валерія Ковтуна відбувся у балеті «Спляча красуня». Тогочасні балетознавці зазначали, що акварельність партії Аврори в цій виставі доповнювала аристократизм пластики принца Дезіре [11].

Відомо, що в роботі над «Лебединим озером» П. Чайковського артистам допомагала всесвітньовідома радянська прима-балерина Великого театру (Москва) Галина Уланова. Прислуховуючись до її порад, танцівники віднайшли власне вирішення створюваних образів.

Найулюбленішим балетом Т. Таякіної та В. Ковтуна стала «Жізель» А. Адана. «Героїня Таякіної не відчуває тієї ніяковості перед Альбертом – Ковтуном, яку часто демонструють балерини, – писала Г. Цимбал. – А він радий бачити цю просту і чарівну дівчину. Їх дует (в першій дії) – це гармонія взаєморозуміння і юнацького захоплення. Вони не підозрюють небезпеки. І саме непідготовленість Жізелі приводить її до трагедії – краху довір'я і світлих надій на щастя. Таякіна-віліса ніби знаходиться між двома світами... Адажіо в другій дії забарвлене в елегійні тони. Юні герої багато втратили, а ще більше пізнали, і їх дует звучить як символ мудрості...» [11].

Із великою емоційністю танцівники грали на сцені трагічну долю Мавки та Лукаша у феєричній «Лісовій пісні» М. Скорульського. За свідченням рецензентів, герої Лесі Українки у виконанні цих артистів були одухотвореними, натхненними, поетичними. Їхній танець був сповнений власної імпровізації, свободи і легкості.

Напруженим етапом у творчості Тетяни Таякіної і Валерія Ковтуна стало створення ними яскравих шекспірівських образів Ромео і Джульєтти в однойменному балеті С. Прокоф'єва. Успішне виконання цих партій переконливо довело творчу багатогранність танцівників, вміння швидкого образного перевтілення та емоційної витримки.

Важливим етапом творчої роботи артистів стала їх участь у третій частині балетного триптиха «В ім'я життя» на музику Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, присвячену післявоєнному життю українців 1950-х років (постановка Анатолія Шекери).

Варто наголосити, що із повною хореографічною свободою танцівники виконували не лише класичний театральний репертуар, а й сучасну хореографію. Так, у квітні 1978 року на першому сольному концерті артистами було виконано (вперше на території Радянського Союзу) уривок з балету німецького хореографа Джона Кранко «Євгеній Онєгін» на музику П. Чайковського [5].

Спільна творчість Таякіної і Ковтуна увінчалася кількома значними здобутками, які відіграли важливу роль у зміцненні авторитету українського балету на світовій хореографічній сцені. Так, 1970 р. артисти взяли участь у П'ятому міжнародному конкурсі балету у Варні (Болгарія), де здобули третю премію і бронзові медалі хореографічного змагання. Окрім академічного репертуару у Варні вони виконали хореографічну мініатюру «Де ти?» на музику Р. Щедріна у постановці Г. Майорова.

На Другому міжнародному конкурсу артистів балету у Москві 1973 р. танцівники отримали другу премію і срібні медалі. 1977 р. на запрошення народної артистки СРСР М. Плісецької, танцювальна пара взяла участь у Четвертому міжнародному фестивалі танцю в Парижі, де за виконання «Великого класичного па» на музику Д. Обера в хореографії В. Гзовського отримали премії імені Ганни Павлової та Вацлава Ніжинського. Цього ж року за значні творчі досягнення на балетній сцені Тетяна Таякіна була визнана гідною звання народної артистки УРСР.

У зеніті творчої кар'єри Тетяни Таякіної та її партнера на кіностудії «Укртелефільм» було створено стрічку «Чарівники танцю» (1978), присвячену артистам. Автори фільму – режисер Р. Олексіїв, оператори А. Басов і В. Манюков, художник В. Ясько – передали найтонші штрихи, якими артисти розкривають образи, передають музичність і різнобарв'я пластичних інтонацій, звертають увагу глядача на деталі, що в театрі найчастіше випадають з поля зору. «Візитною карткою віртуозної виконавської майстерності у класичному балеті є па-де-де Кітрі і Базиля з "Дон Кіхота" Л. Мінкуса, – писав про колег відомий український танцівник Федір Баклан. – Розпочавши цим номером фільм, режисер показує, що Таякіна й Ковтун досконало володіють технікою... Наступний епізод підтверджує цю думку: йде сцена з "Ромео і Джульєтти" С. Прокоф'єва, яка вимагає від виконавців значного психологізму. Оператор вміло використовує крупні плани, виразно передаючи нюанси внутрішнього стану героїв. Сцена з ІІІ акту «Лісової пісні» М. Скорульського дає уявлення про творчість артистів в сучасних радянських балетах. Таякіна і Ковтун танцюють цей спектакль з величезним успіхом під час

численних гастролей київського балету, отже, доречні кадри, які демонструють реакцію зарубіжних глядачів на виступ наших солістів...» [2].

1980 р. Тетяні Таякіній було присуджено почесне звання народної артистки СРСР. А 1986 року за створення головних партій у балетах «Лісова пісня» М. Скорульського та «Спляча красуня» П. Чайковського на сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка та активну концертну діяльність, артистка була нагороджена Шевченківської премією.

Залишила театр Тетяна Таякіна у 1989 р. В одному з інтерв'ю вона призналася: «Я могла б ще кілька років танцювати. Але виходило вже трохи не так, як раніше. Я досягла всього, чого хотіла. Виявляти жалість в балеті – шкідливо. Одного разу я три місяці готувалася до прем'єри "Баядерки". Про цей спектакль я мріяла півжиття! На останній репетиції у мене зіскочила колінна чашечка. Я йшла по сцені і раптом впала. На прем'єру я прийшла в гіпсі і дивилася, як мою партію танцює інша. Я це витримала...» [8].

До виходу на балетну пенсію Т. Таякіна вже закінчила Державний інститут театрального мистецтва імені А. Луначарського у Москві, де отримала диплом за спеціальністю «Педагог-балетмейстер», але на рідній сцені не залишилася – присвятила себе педагогічній роботі. Упродовж 1989–2010 рр. працювала художнім керівником, а потім і директором Київського хореографічного училища. Після смерті чоловіка, Валерія Ковтуна, на запрошення компанії Ochi International Ballet Т. Таякіна продовжила його роботу у балетній студії в м. Нагоя (Японія). Але ці сторінки творчої біографії Т. Таякіної потребують додаткових досліджень.

Наукова новизна полягає у виявленні особливостей виконавської творчості Тетяни Таякіної в українському балеті 70-80-х рр. ХХ ст.

Висновки. Аналіз історіографії теми дослідження довів відсутність комплексного аналізу виконавської творчості Т. Таякіної в контексті розвитку українського балетного театру. Запорукою майбутнього виконавського успіху Т. Таякіної стало раннє виявлення хореографічних здібностей (Палац піонерів, м. Київ) та навчання у Київському хореографічному училищі у провідних фахівців класичного танцю (В. Мей, Г. Кирилова та ін.). Широкий діапазон творчого амплуа Т. Таякіної реалізувався у виставах Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка у майстерному виконанні провідних партій балетів класичної спадщини (Сванільда, Одетта-Оділія, Аврора, Жізель, Маша, Кітрі, Сильфіда та ін.), балетах радянського періоду (Джульєтта, Анна в «Анні Карениній», Ширін у «Легенді про кохання» та ін.), українських балетах (Мавка в Лісовій пісні», партії «В ім'я життя»). Зміцненню таланту та поширенню слави балерини сприяла її співтворчість з партнером В. Ковтуном. Перемогами на міжнародних балетних форумах у Варні (Болгарія, 1970), Москві (Росія, 1973) та Парижі (Франція, 1977) вони прислужились піднесенню авторитету українських танцівників на світовій хореографічній сцені. Визначний рівень технічної досконалості балерини та її яскрава акторська манера виконання й досі залишаються блискучим взірцем для сучасного покоління танцівників.

Представлена наукова стаття є лише одним з перших кроків на шляху виявлення ролі творчості Т. Таякіної у розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва (педагогічна та художньо-адміністративна діяльність у хореогра-фічному училищі та ін.).

Література

1. Афанасьєв С. М. До історії київської школи чоловічого балетного виконавства: 60-70-ті роки XX століття / Сергій Миколайович Афанасьєв // Культура і сучасність. – 2015. – №2 – С. 87–92.

2. Баклан Ф. Чарівники танцю / Ф. Баклан // Культура і життя. – 1978. – 26 листопада. – С. 2.

3. Диченко І. Танцюють Таякіна і Ковтун / І. Диченко // Молода гвардія. – 1976. – 24 березня. – С. 4.

4. Кондратюк В. Ю. Творчість Валерія Ковтуна в контексті розвитку хореографічного мистецтва України / Вікторія Кондратюк // Молодий вчений. – 2016. – №11(38). – С. 268–270.

5. Сатаева Т. Чтобы парить ка птица / Т. Сатаева // Комсомольское знамя. – 1978. – 20 июля. – С. 3.

6. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 734 с.

7. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Ю. Станишевський. – К. : Музична Україна, 2008. – 411 с.

8. Стрижак А. «Куда-то ехать уже поздно...» [Електронний ресурс] / А. Стрижак // Gazeta.ua. – 2006. – 5 апреля. – Режим доступу : https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_kudato-ehat-uzhe-pozdno/108013

9. Тамарова М. Тільки початок / М. Тамарова // Вечірній Київ. – 1970. – 30 січня. – С. 2.

10. Туркевич В. Делегат з'їздів / В. Туркевич // Театрально-концертний Київ. – 1978. – № 5. – С. 2–3.

11. Цимбал Г. Гармонія балетного дуету / Г. Цимбал // Культура і життя. – 1977. – 16 червня. – С. 4.

References

1. Afanas`yev, S. M. (2015). To the history of the Kiev school of male ballet performances: 60-70-ies of the twentieth century. Kul`tura i suchasnist`, 2, 87–92 [in Ukrainian].

2. Baklan, F. (1978, November 26). Wizards of Dance. Kul`tura i zhy`ttya, p. 2 [in Ukrainian].

3. Dy`chenko, I. (1976, March 24). Dance Tayakin and Kovtun. Moloda gvardiya, p. 4 [in Ukrainian].

4. Kondratyuk, V. Yu. (2016). Valeriy Kovtun's creativity in the context of the development of choreographic art of Ukraine. Molody`j vcheny`j, 11(38), 268–270 [in Ukrainian].

5. Sataeva, T. (1978, July 20). To soar like a bird. Komsomolskoe znamya, p. 3 [in Russian].

6. Stanishevs`ky`j, Yu. (2002). National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after T. Shevchenko: History and Modernity. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].

7. Stanishevs`ky`j, Yu. (2008). Ukrainian ballet theater: history and modernity. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].

8. Strizhak, A. (2006, April 5) «It's too late to go somewhere...». Gazeta.ua. Retrieved from https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_kudato-ehat-uzhe-pozdno/108013 [in Russian].

9. Tamarova, M. (1970, January 30). Just the beginning. Vechirnij Ky`yiv, p. 2 [in Ukrainian].

10. Turkevy`ch, V. (1978). Congress delegate. Teatral`no-koncertny`j Ky`yiv, 5, 2–3 [in Ukrainian].

11. Cy`mbal, G. (1977, June 16). Harmony of ballet duo. Kul`tura i zhy`ttya, p. 4 [in Ukrainian].

УДК 793.38

Шестопал Лідія Віталіївна,
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ldshestopal@gmail.com

«РАДЯНСЬКА ПРОГРАМА» КОНКУРСІВ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ У 60-80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити особливості функціонування «радянської програми» конкурсів бальних танців у 60-80-х рр. ХХ ст. **Методологія.** Шляхом аналізу та систематизації, застосування історико-хронологічного принципу вдалося дійти об'єктивних наукових висновків. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано систему впровадження «радянської програми» у конкурсні бальні танці 60-80-х р. ХХ ст., виявлено особливості її функціонування. **Висновки.** «Радянська програма» бальних танців створювалась за принципом стилізації народних зразків. Існувало декілька напрямів розвитку бального танцю у 60-80-х рр. ХХ ст. з огляду на «радянську програму»: впровадження цієї програми шляхом проведення конкурсів різного рівня на створення та виконання подібних танців за регламентованою «географічною» системою; огляди-конкурси танцювальних площадок для вкорінення нових радянських танців у побут; заходи зі створення ансамблів бального танцю як протидія парному танцю, що базується на індивідуальності танцюристів. Сприйняття бального танцю лише як мистецького феномену, засудження стандартизації, змагальності, впровадження масових спрощених форм гальмувало розвиток техніки бального танцю, спричинило відставання вітчизняних пар у виконавській майстерності. Державна політика в аспекті поширення радянської програми стикалась з нігілістичним ставленням до подібного репертуару, прагненням виконувати стандартизовані бальні танці міжнародної програми.

Ключові слова: бальний танець, радянські бальні танці, конкурси бальних танців, хореографія.

***Шестопал Лидия Витальевна**, преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

«Советская программа» конкурсов бальных танцев в 60-80-х годах ХХ века

Цель работы – выявить особенности функционирования «советской программы» конкурсов бальных танцев в 60-80-х гг. ХХ в. **Методология**. Путем анализа и систематизации, применения историко-хронологического принципа удалось достичь объективных научных выводов. **Научная новизна**. Впервые проанализирована система внедрения «советской программы» в конкурсное бальные танцы 60-80-х гг. ХХ в., выявлены особенности ее функционирования. **Выводы**. «Советская программа» бальных танцев создавалась по принципу стилизации народных образцов. Существовало несколько направлений развития бального танца в 60-80-х гг. ХХ в. учитывая «советскую программу»: внедрение этой программы путем проведения конкурсов различного уровня на создание и выполнение подобных танцев по регламентированной «географической» системы; смотры-конкурсы танцевальных площадок для укоренения новых советских танцев в быт; мероприятия по созданию ансамблей бального танца как противодействие парному танцу, основанному на индивидуальности танцоров. Восприятие бального танца только как художественного феномена, осуждение стандартизации, состязательности, внедрение массовых упрощенных форм тормозило развитие техники бального танца, повлекло отставание отечественных пар в исполнительском мастерстве. Государственная поли-

© Шестопал Л.В., 2017

тика в аспекте распространения советской программы сталкивалась с нигилистическим отношением к подобному репертуара, стремлением выполнять стандартизированные бальные танцы международной программы.

Ключевые слова: бальный танец, советские бальные танцы, конкурсы бальных танцев, хореография.

***Shestopal Lidiya**, Lecturer of the Ballroom Choreography Department at the Kiev National University of Culture and Arts*

"The soviet program" of the ball dances competitions in 60-80-x-years of the XX century

Purpose of Article. The purpose of the study is to reveal the peculiarities of the functioning of the "Soviet program" of ballroom dances contests in the 60s and 80s of the XX century. **Methodology.** The scientifically objective conclusions are based on the analyzing and systematizing approach that was developed within the historical-chronological principle. **Scientific Novelty.** The system of introducing the "Soviet program" into the competitive ballroom dancing of the 1960s and 1980s XX century was first-time analyzed as well as its functioning features were revealed. **Conclusions.** The "Soviet program" of ballroom dances was created according to the principle of folk dances stylization. There were several directions for the development of ballroom dancing in the 1960s and 1980s. of the XX century within the "Soviet program": the implementation of the mentioned program through the holding of various levels competitions to create and perform similar dances according to a regulated "geographic" system; show-competitions of dance floors for the new Soviet dances establishment in the context of the everyday life; activities to create ballroom dance ensembles as an opposition to the pair dancing, based on the individuality of dancers. The perception of ballroom dance as an artistic phenomenon, the condemnation of the standardization, competition, the introduction of simplified mass forms hampered the development of ballroom dance techniques, entailed the lagging of domestic couples in performing skills. State policy in the aspect of spreading the Soviet program faced a nihilistic attitude toward such a repertoire, the desire to fulfill the standardized ballroom dances of the international agenda.

Key words: ballroom dance, soviet ballroom dances, ballroom dancing competitions, choreography.

Актуальність теми дослідження. Бальний танець є одним з найменш досліджених феноменів в системі хореографічного мистецтва. Особливої уваги потребує поступ бального танцю в Радянському Союзі, оскільки там коріняться витоки більшості тенденцій подальшого розвитку бального танцю на пострадянському просторі, у тому числі й в Україні. Без детального дослідження різних аспектів конкурсного бального танцювання, зокрема функціонування «радянської програми», неможливо відтворити цілісну панораму розвитку не лише бальної, а й хореографії загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми розвитку бального танцю радянського періоду фрагментарно висвітлено у неспеціальних дослідженнях (наприклад, В. Уральської [7] та ін.). Про пожвавлення інтересу до зазначених аспектів свідчить низка наукових публікацій (М. Алякринська [2], О. Бредихин [3] та ін.), що з'явились останнім часом. Однак дослідники не зупиняються на проблемах конкурсного бального танцювання 60-80-х рр. XX ст., що став досить суперечливим з огляду на існування в цей час «радянської програми» бальних танців як обов'язкової.

Мета дослідження – виявити особливості функціонування «радянської програми» конкурсів бальних танців у 60-80-х рр. XX ст.

Виклад основного матеріалу. Міжнародна програма бальних танців, що складалась зі стандартизованих танців європейської та латиноамериканської

програм у середині 50-х рр. XX ст. була основою будь-якого конкурсу бальних танців у світі. Після прогресивних змін у сфері бального танцю, спричинених проведенням у рамках Міжнародного фестивалю молоді та студентів 1957 р. першого міжнародного конкурсу бальних танців у Москві за участі іноземних пар, в Радянському Союзі на законних підставах продовжила розвиток конкурсна бальна хореографія. Однак партійні та державні органи не могли дозволити тотальної експансії західних зразків бальних танців в Радянському Союзі, тому почали боротьбу за обов'язкове виконання на конкурсах так званої «радянської програми» бальних танців.

Впроваджена як навантаження до конкурсних бальних танців з ідеологічних міркувань, («якщо вони хочуть, щоб ми танцювали їхні танці, нехай вони танцюють наші танці», – позиція відділу агітації й пропаганди ЦК КПРС [7, 348]), ця програма по-різному оцінювалася самими танцюристами, що її вико-нували. Палітра думок велика, починаючи від визначення цих танців як мертвонароджених, що нічого не дають ні розуму, ні серцю, до визнання їхньої ролі в розширенні кругозору танцюристів і набутті необхідних знань у хореографії, які стали у пригоді у пізніші часи. Ця програма проіснувала до кінця 80-х рр. XX ст. [8]

Репертуар кожного конкурсу включав біля тридцяти назв, а конкурси за участі десятків тисяч людей проходив за суворою «географічною» схемою: район – місто – область – зона – республіка. Передбачалося, що така система зможе укорінити у свідомості людей танці, що відповідали радянській естетиці. Однак на практиці досить часто виходило зовсім по-іншому. За підсумками конкурсів випускалися постанови колегії з планами загальнодержавних заходів, проводилися творчі конференції із залученням фахівців та «широкої громадськості» (зазвичай, з комсомольських та профспілкових працівників). На одній з них, що выдбувалася 14 грудня 1970 р. у Москві і випустила «Резолюцію творчої конференції по проблемах бальних танців» за підсумками III Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців, стверджувалося: «Серед певної частини аматорів танців, педагогів та керівників оркестрів має місце нігілістичне відношення до нашого вітчизняного, радянського танцювального репертуару, і, навпаки, виявляється невиправдане прагнення активно підтримувати та виконувати лише те, що приходить з-за кордону» [6, 31].

У Резолюції також засуджувався «англійський стандарт», або «міжнародний стандарт», «спортивні танці», «танці на паркеті», зазначалося: «Незважаючи на те, що більшість танців, включених до програми міжнародних конкурсних турнірів (такі, як вальс, фокстрот, танго тощо), входять до рекомендованих у нас в країні програм, ми не можемо прийняти пропонований англійською школою виконавський стиль "стандарту". Цей стиль вихолощує самобутню, національну основу танців, нівелює їх. Нерідко образи, створені "стандартом" суперечать нашим морально-естетичним нормам. Витончена стилізація танцю, що є сутністю "стандарту", позбавляє танець людських емоцій, національного аромату» [6, 32].

Засуджувалося проведення турнірних змагань за системою «стандарт» у Ленінграді та Новосибірську, Ростові та Таганрозі, Володимирі та Ярославлі. Постійні дорікання директивних органів викликав і музичний супровід танцю-

вальних вечорів та конкурсів, що являло собою, на їхню думку, «безперервне виконання одноманітних модних ритмів, в основному зарубіжних творів» [6, 14].

Всіляко пропагував радянську програму бальних танців відомий балетмейстер та теоретик хореографії Ростислав Захаров. У праці «Слово про танець» (М., 1977, російською – «Слово о танце») він підтримує проведення всесоюзних конкурсів на створення та виконання нових радянських бальних танців, яким передують крайові, обласні та республіканські конкурси. Захаров підтверджує популярність низки танців та намагається популяризувати найновіші: «Поряд з вже відомими в нас радянськими танцями, такими, як "Російський ліричний", "Сударушка", "Весела хвилинка", "Молдавський" та "Український бальний", "Дагестанока", ми познайомились з багатьма іншими. Це "Пінгвіни", створений у Кабардино-Балкарії, танець "Моя люб'язна", продемонстрований ленінградцями, "Вздовж по Пітерській", створений у Калініні, "Корякський танець", що привезли з Хабаровського краю, ярославський "Сніжок"» [4, 110]. Автор захоплено стверджує, що перелічені ним танці «прийняті молоддю та з інтересом виконуються», підтримує традиції масового виконання бальних танців, акцентує на національному змісті бальних танців багатонаціональної країни, зневажливо ставлячись до спортивного напрямку та стандартизованої міжнародної програми бальних танців, що відображає загальні ідеологічні настанови радянського періоду. «На міжнародних конкурсах зі "стандарту" відбуваються змагання у танцювальній техніці заради самої техніки… Мистецтво, у тому числі масове, виражає характер, душу, народу, якому воно належить, розкриває внутрішній світ людини. Передові діячі мистецтва виступають за бальні танці, створені на справді народній основі, національній музиці та хореографії», – зазначає Захаров [4, 112].

Окрім стійкої впевненості у непотрібності спортивних змагань з бального танцю для радянської людини, сприйняття стандартизованих танців як механічних, автоматичних, маріонеткових, автор наголошує на масовості «нашої» школи бального танцю, що розрахована на мільйони людей, а не на підготовку окремих пар, одинаків, віртуозів.

Заради справедливості слід зазначити, що у подальших розробках з мистецтва балетмейстера, наприклад, у праці «Створення танцю» (М., 1983 р., російською – «Сочинение танца»), подібна категоричність відсутня, хоча як і раніше, танці стандартизованої програми до уваги не беруться [5].

Упродовж 60–70-х рр. в Радянському Союзі було видано низку державних документів (наказів, постанов Міністерства культури СРСР та ін.), що мали на меті пропаганду та розповсюдження сучасних бальних танців у регламентованих формах. Наприклад, у Наказі міністра культури СРСР К. Фурцевої №171 від 6 квітня 1970 р. міністерствам культури союзних республік наказано «вжити заходів до активнішого впровадження радянської танцювальної культури до побуту молоді, широкої пропаганди найкращих зразків нових радянських та зарубіжних бальних танців, до покращення організації та проведення танцювальних вечорів, балів тощо, посиленню контролю за їхніми програмами та репертуаром музичного супроводу» [6, 3].

Окрім директиви організувати 1971 р. Всесоюзну творчу конференцію «Про шляхи розвитку сучасних бальних танців», було наказано 1972 р. провести Всесоюзний конкурс на створення сучасних бальних танців та музики до них.

Також вийшла постанова про проведення упродовж 1971–1972 рр. Всесоюзного конкурсу виконавців бальних танців [6, 6]. У рамках цього конкурсу було проведено IV Всеросійський конкурс виконавців бальних танців та огляд ансамблів бальних танців будинків народної творчості [6, 10]. На жаль, подібна підтримка розвитку бальних танців була ізольованою від процесів розвитку бальної хореографії у світі, де активно ширився конкурсний рух з десяти стандартизованих танців європейської та латиноамериканської програм.

Розвиток спортивного напряму гальмували усталені погляди професіоналів з класичної та народно-сценічної хореографії, залучених до впровадження заходів з поширення популярності бальних танців. Консервативне сприйняття танцю лише як мистецького феномену позбавляло можливості розвивати спортивні бальні танці. Р. Захаров говорить про неспроможність намагань пропагандистів «стандарту» віднести бальний танець до спорту, мотивуючи це тим, що «танець – це вид мистецтва, в якому явища дійсності знаходять відображення у специфічній образно-художній, а не фізичній формі. Краса танцювальних образів пов'язана зі здатністю мистецтва танцю передавати в узагальненій формі найкращі риси характеру народу, його художню культуру, розкривати духовне життя людини. Спорт, будучи складовою частиною фізичної культури та засобом фізичного виховання, висуває дещо інші цілі» [6, 36].

У Постанові колегії Міністерства культури РРФСР від 21 серпня 1972 р. «Про підсумки IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців та міри по підвищенню культури масового танцю» зазначено: «У програмі конкурсу широко представлені танці, створені у радянських та автономних республіках ("Український бальний", "Казахський бальний", білоруська "Полька-Янка", молдавський танець "Улюблена хора", грузинський "Картулі", бурятський "Туяна", "Дагестаночка" та ін.)» [6, 13]. Також акцентовано на створенні у ході конкурсу понад двадцяти нових танців, серед яких багато на основі національного танцювального фольклору («Калинка», «Повільний російський», «Орайда», «Вздовж по Пітерській», «Корякський бальний», «Моя люб'язна» та ін.). Деякі з вказаних танців, а також багато з положень підсумкових документів конкурсу згадував у праці «Слово про танець» Р. Захаров [4], оскільки він входив до складу оргкомітету по проведенню цього конкурсу, був автором Резолюції спільного засідання кафедр хореографії Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського та Московського державного інституту культури (травень 1971 р.).

Зазвичай, пари, що брали участь у конкурсі, повинні були підготувати п'ять бальних танців – по одному із запропонованих декількох у кожній групі. У репертуарі IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців було запропоновано наступний розподіл: до першої групи входили «Російський ліричний», «Бариня», «Ланце», «Сибірська полечка», «Сударушка»; до другої – «Ятраночка» (автори А. Кривохижа та Б. Стрельбицька), «Полька-янка», «Казахський бальний», «Картулі», «Улюблена хора», «Туяна», «Рада», «Дагестаночка»; до

третьої – «Буяна», «Казанова», «Рідріто», «Дозвольте запросити», «Сурські ритми»; до четвертої – «Вальс», «Вальс-гавот», «Вальс-мазурка», «Угорський бальний», «Мазурка», «Фігурний вальс», «Краковяк»; до п'ятої – «Полька», «Танго», «Швидкий фокстрот», «Повільний фокстрот», «Ча-ча-ча» [6, 68–72]. У виконавців була можливість обрати танець європейської програми (з четвертої групи) та латиноамериканської програми (з п'ятої групи), але у будь-якому випадку виконувати три танці радянської програми.

IV Всеросійський конкурсу виконавців бальних танців дав поштовх розвитку інституйованої підготовки викладачів бального танцю в Радянському Союзі. І якщо у згаданому наказі №171 від 06.04.1970 р. йшлося лише про проведення атестації викладачів бального танцю, розробці системи підвищення кваліфікації, розгляді питань про стан та міри по покращенню викладання бального танцю у культурно-освітніх училищах та інститутах культури з хореографічними відділеннями в усіх союзних республіках, то після проведення цього конкурсу було наказано зробити більш активні дії. Зокрема, Постанова колегії Міністерства культури РРФСР від 21 серпня 1972 р. «Про підсумки IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців та міри по підвищенню культури масового танцю» зобов'язує державні органи «забезпечити широку курсову підготовку вчителів бального танцю при будинках народної творчості, будинках художньої самодіяльності, навчальних закладах, активно залучаючи для цього досвідчених артистів балету, лауреатів та дипломантів Всеросійських конкурсів виконавців бальних танців, а також інших найбільш підготовлених танцюристів з ансамблів бального танцю та хореографічних колективів художньої самодіяльності» [6, 15]. Ці кроки були зроблені за тим самим принципом, що і у 30-40-і рр. при підготовці керівників колективів народного танцю, створення яких стало пріоритетом на багато років у зв'язку з проголошенням курсу на «соціалістичну за змістом, національну за формою» культуру в Радянському Союзі. Цю формулу, яка окреслила партійно-державну установку в галузі культури, проголосив Й. Сталін на XVI з'їзді ВКП(б) 1931 р. Саме вона увійшла в життя на багато десятиліть як державний методологічний орієнтир для всіх, хто причетний до мистецької діяльності. Відгомін цього гасла відчула на собі і бальна хореографія із впровадженням бальних танців, створених за принципом стилізації народних зразків.

Також зазнала розвитку система викладання бального танцю у культурно-освітніх училищах та на хореографічних відділеннях інститутів культури, де було вказано підвищити якість викладання бальних танців, забезпечити ці дисципліни кваліфікованими викладачами, дозволити збільшити кількість годин на викладання бальних танців, але лише в межах загальної кількості годин на вивчення танцю. Основним досягненням стало введення, починаючи з 1972–1973 навчального року, профілювання студентів хореографічних спеціальностей у сфері бального танцю, ширше використовуючи для цього спецкурси та спецсемінари, а також організація факультативного навчання бальним танцям студентів навчальних закладів культури і мистецтв. В умовах відсутності навчально-методичного забезпечення викладання бальних танців було дано доручення кафедрам хореографії ГІТІСу (російськомовна абревіатура Державного інституту театрального

мистецтва) ім. А. Луначарського та Московського інституту культури створити навчальний посібник з бального танцю для вузів, культурно-освітніх училищ, курсів, факультетів суспільних професій, шкіл і студій бального танцю [6, 17].

Маючи на меті створення власного радянського репертуару, з 1963 по 1974 рік було проведено три всеросійських та всесоюзних конкурси на створення нових бальних танців та музики до них. Переможцям присуджувалися солідні грошові призи (до тисячі карбованців за найкращий танець). Складність полягала в тому, що ті, хто займалися конкурсним танцем не мали змоги отримати спеціальну хореографічну освіту, а балетмейстери професійної сцени були дуже далекими від тієї сфери, і вона їм була не цікавою. Тому завдання оновлення репертуару лягали соціальним замовленням або на студентів інститутів культури (А. Івашковський, С. Кевевтегин, Б. Ляпаєв), або на плечі ентузіастів-викладачів бального танцю старшого покоління. (С. Жуков, І. Дементман, Л. Школьников, І. Кусов, С. Чуднов). При цьому танці, що створювалися, повинні були вписатися у канони «сучасних ритмів», «народів СРСР», «народів соціалістичних країн», що також регламентувало фантазію постановників.

Для впровадження цих танців у молодіжний побут у 70-і рр. XX ст. проводили унікальні в історії танцю заходи – Всеросійські огляди-конкурси танцювальних майданчиків. Тут суворе журі на різних рівнях оцінювали розпорядників танців, репертуар, танцювальні оркестри, пари виконавців та ансамблі – нову концертну форму бального танцю, рекомендовану до створення «зверху». Сама по собі ідея створення ансамблів була плідною для хореографії, надаючи можливості композиційного розвитку, однак за нею вгадувалася все та ж орієнтація на масовість, колективізм, а отже – на нівелювання індивідуальності.

Незважаючи на державні вказівки, а, значить, і фінансову допомогу, ансамблі на початках створювалися з великими труднощами. Думка директивних органів про те, що повсюдний розвиток конкурсного танцю у регламентованих межах змінить рівень побутової танцювальної культури, здавалася рятівною та незаперечною [7, 350].

Наукова новизна. Уперше проаналізовано систему впровадження «радянської програми» у конкурсне бальні танці 60-80-х р. XX ст., виявлено особливості її функціонування.

Висновки. «Радянська програма» бальних танців створювалась за принципом стилізації народних зразків. Існувало декілька напрямів розвитку бального танцю в 60-80-х рр. XX ст. з огляду на «радянську програму»: впровадження цієї програми шляхом проведення конкурсів різного рівня на створення та виконання подібних танців за регламентованою «географічною» системою; огляди-конкурси танцювальних площадок для вкорінення нових радянських танців у побут; заходи зі створення ансамблів бального танцю як протидія парному танцюванню, що базується на індивідуальності танцюристів.

Сприйняття бального танцю лише як мистецького феномену, засудження стандартизації, змагальності, впровадження масових спрощених форм гальмувало розвиток техніки бального танцю, спричинило відставання вітчизняних пар у виконавській майстерності.

Державна політика щодо поширення радянської програми стикалась з нігілістичним ставленням до подібного репертуару, прагненням виконувати стандартизовані бальні танці міжнародної програми.

Однак нині, відкинувши категоричність, можна говорити й про деякі позитивні сторони цієї програми, що сприяла певному балансу та хореографічній різноманітності. Багато своєрідних композицій радянської програми, створені під впізнавану музику, легкі у виконанні, з успіхом реалізовували гедоністичну функцію. З розширенням варіантів бально-танцювальних занять деякі танці радянської програми, можливо, повернуться до побутового та сценічного репертуару.

Література

1. Акуленок С. Бал зажигает огни [Электронный ресурс] / С. Акуленок // Кто есть кто. – Вып. 5. – Т. 2. – Москва, 2003. – Режим доступа : http://www.rdu.ru/goldfund1

2. Алякринская М. Тенденции развития массового танца 1950-х гг. : бальный танец / Марина Алякринская // Вестник Санкт-петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – №2(19). – С. 135–141.

3. Бредихин А. Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ // Алексей Бредихин // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №3. – С. 322–325.

4. Захаров Р. Слово о танце / Ростислав Захаров. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.

5. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 237 с.

6. Сборник документов и материалов по бальным танцам / [подготовлен Центральным домом народного творчества им. Н.К. Крупской Министерства культуры РСФСР; отв. за вып. Л. Виноградская, ред. А. Богачев]. – Москва: Советская Россия, 1973. – 72 с.

7. Уральская В. Хореографическая самодеятельность / Валерия Уральская, Тамара Путрова // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950-х – начало 1990-х годов. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 335–353.

8. Хореографическая самодеятельность в СССР: теория, практика, опыт / [информационный выпуск]. – Москва : ВНМЦ НТ и КПР МК СССР, 1988. – 33 с.

References

1. Akulenok, S. (2003). The ball lights the lights. Who is who, 5 (Vols. 2.). Moscow. Retrieved from http://www.rdu.ru/goldfund1 [in Russian].

2. Alyakrinskaya, M. (2014). Trends in the development of mass dance in the 1950s.: ballroom dance. Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv, 2(19), (pp. 135–141) [in Russian].

3. Bredihin, A. (2012). Milestones in the history of sports ballroom dancing and trends in the development of dance programs. Znanie. Ponimanie. Umenie, 3, (pp. 322–325) [in Russian].

4. Zaharov, R. (1977). The word about dance. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

5. Zaharov, R. (1983). Composition of dance. Pages of pedagogical experience. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

6. Bogachev, A (Eds.). (1973) Collection of documents and materials for ballroom dances. Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].

7. Uralskaya, V. & Putrova, T. (1999). Choreographic amateur performance. Amateur artistic creativity in the USSR: essays of history: the late 1950s - early 1990s. (pp. 335–353). St. Petersburg [in Russian].

8. Choreographic amateur performance in the USSR: theory, practice, experience. (1989). Moscow: VNMTs NT i KPR MK SSSR [in Russian].

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кирилова О.О. Культурологічне моделювання Декадентського кінотвору «moderne» 3

Денисюк Ж.З. Аксіологічні концепти як змістова основа текстів пост фольклору 10

Аманмурадов Н. Культура Туркменістану в контексті етногенезу та геокультурних трансформацій 19

Головач Н.М. Пріоритетні напрями соціокультурного проектування в сучасному українському суспільстві 26

Голубенко М.М. Трансформація часосприйняття в умовах миттєвої комунікації..... 34

Панченко С.А. Шлях Святого Павла: відтворення паломницького маршруту.....43

Румко Ж.П. Концепт «народна творчість» у культурологічному знанні….....…56

Демчук Р.В. Актуальні міфи імперської ідентичності……...63

Чумаченко М.О. Світло і темрява як шифри трансцендентного у проекції «Буття в краху» К. Ясперса 74

РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Побережная Г.И. Парадигмальні аспекти взаємодії психоанализу й арт-терапії: проблема якісної класифікації психотипів (закінчення) 82

Горбатова Н.О. Хореографічна освіта в Україні (1945–1975 рр.)……...88

Зайцева І.Є. Лицар сумного образу в жанрі мюзиклу ……....98

Зосім О.Л. Білоруська духовно-пісенна традиція в історичній динаміці 107

Іванніков Т.П. Шекспірівські образи в гітарній творчості Ганса Вернера Генце: «Королівська зимова музика» 118

Кузьмінський І.Ю. Середньовічна музична культура Перемишля, Перемишльської та Сяноцької земель 132

Селезньова А.В. Теоретичні аспекти створення та художньої подачі fashion-ілюстрації 141

Фурдичко А.О. Український альтернативний фольк: варіативна складова…….150

Чупріна Н., Захарчук Є. Трансформація та синтез художньо-композиційних елементів етнічного стилю при формуванні проектного образу в індустрії моди. 164

Ян І.М. Український музично-драматичний театр кінця XIX – початку XX століття: соціокультурний статус 175

Павлюченко П.Г., Шнуренко Т.В. Пісні Поділля в контексті проблеми взаємовпливу української ментальності та народної творчості 184

Афтаназів В.В. Візуальні образи творів сучасного образотворчого мистецтва як зв'язок між концепцією і сприйняттям глядача (на прикладі проекту Love contemporary)..... 196
Білик О.В. Походження галицьких перегородчастих емалей..……..205
Борисенко Т.В. Художньо-образні конотації «Перпетуум мобіле» в симфонічній та камерно-інструментальній музиці ХХ ст. (до 60-х років)..... 215
Велігура Н.М. Новації в акварельному живописі: історичний зріз……227
Голуб І.Л. Колористика традиційного українського мистецтва іконопису у сучасній практиці 235
Залевська М.М. Особливості українського церковного гаптування: використання тканин і матеріалів 243
Коростельова М.Д. Палімпсест у постмодерних балетних інтерпретаціях (на прикладі «Лебединого озера» М. Ека, М. Борна, Р. Поклітару) 250
Крись А.І. До проблеми стилізації бального танцю……...259
Литвиненко В.А. Створення театралізованого художнього образу образу сучасника в народно-сценічній хореографії …….……..266
Лі Чжень Сін Класика світової драматургії на китайській сцені ХХ ст……...274
Лю Фань Образи фортепіано в "Piano Gesang" Ігоря Щербакова…..…….281
Магаліс О.В. Творчість Станіслава Павлюченка в контексті розбудови національно-свідомого суспільства..... 290
Малюк Є.О. Технологія «віртуальної реальності» та відеоігри: медіакультурний аспект..... 297
Мезіна С.С. Від театрального музею – до музею театрального, музичного та кіномистецтва україни: бурхливі 1960-ті..……..304
Петренко О.О. Творчий тандем «Самокиш-Васильківський»: до питання створення альбому «мотиви українського орнаменту» 315
Пивоварова К.В. Окремі аспекти педагогічної діяльності Дмитра Семеновича Чайковського …….……..323
Романовський В.І. Репертуарні пріоритети сучасного українського академічного народно-інструментального виконавства 330
Тодорюк Ю.І. Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970-1980-х років 338
Шестопал Л.В. «Радянська програма» конкурсів бальних танців у 60-80-х роках ХХ століття 346

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Кириллова О.А. Культурологическое моделирование декадентского кинопроизведения “moderne” 3

Денисюк Ж.З. Аксиологические концепты как содержательная основа текстов постфольклора……10

Аманмурадов Н. Культура Туркменистана в контексте этногенеза и геокультурных трансформаций 19

Головач Н.Н. Приоритетные направления социокультурного проектирования в современном украинском обществе..... 26

Голубенко М.Н. Трансформация восприяти в условиях мгновенной коммуникации..... 34

Панченко С.А. Путь Святого Павла: воспроизведение паломнического маршрута.....43

Румко Ж.П. Концепт «народное творчество» в культурологическом знании…..56

Демчук Р.В. Актуальные мифы имперской идентичности ……63

Чумаченко М.А. Свет и тьма как шифры трансцендентного в проекции «Бытия в крахе» К. Ясперса..... 74

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Побережная Г.И. Парадигмальные аспекты взаимодействия психоанализа и арт-терапии: проблема качественной классификации психотипов (окончание)..... 82

Горбатова Н.А. Хореографическое образование в Украине (1945–1975 гг.)…....88

Зайцева И.Е. Рыцарь Печального Образа в жанре мюзикла……...98

Зосим О.Л. Белорусская духовно-песенная традиция в исторической динамике…….....107

Иванников Т.П. Шекспировские образы в гитарном творчестве Ханса Вернера Хенце: «королевская зимняя музыка» 118

Кузьминский И.Ю. Средневековая музыкальная культура Перемышля, Перемышльской и Сяноцкой земель 132

Селезнева А.В. Теоретические аспекты создания и художественной подачи fashion-иллюстрации 141

Фурдычко А.О. Украинский альтернативный фольк: переменные составляющие……....150

Чуприна Н.В., Захарчук Е.А. Трансформация и синтез художественно-композиционных элементов этнического стиля при формировании проектного образа в индустрии моды.....164

Ян И.Н. Украинский музыкально-драматический театр конца XIX – начала XX века: социокультурный статус 175

Павлюченко П.Г., Шнуренко Т.В. Песни Подолья в контексте проблемы взаимовлияния украинской ментальности и народного творчества 184

Афтаназив В.В. Визуальные образы произведений современного изобразительного искусства как связь между концепцией и восприятием зрителя (на примере проекта Love contemporary)……..……196
Билык Е.В. Происхождение галицких перегородчатых эмалей..…..……...205
Борисенко Т.В. Художественно-образные коннотации «Перпетуум мобиле» в симфонической и камерно-инструментальной музыке XX в. (до 60-х гг.)…….215
Велигура Н.Н. Новации в акварельной живописи: исторический срез……..227
Голубь И.Л. Колористика традиционного украинского искусства иконописи в современной практике 235
Залевская М.Н. Особенности украинского церковного шитья: использование тканей и материалов.....243
Коростелева М.Д. Палимпсест в постмодерных балетных интерпретациях (на примере «Лебединого озера» М. Эка, М. Борна, Р. Поклитару) 250
Крысь А.И. К проблеме стилизации бального танца……...259
Литвиненко В.А. Создание театрализованно-художественного образа современника в народно-сценическом танце …….……266
Ли Чжень Син Классика мировой драматургии на китайской сцене XX века…….274
Лю Фань Образы фортепиано в "piano gesang" Игоря Щербакова……281
Магалис А.В. Творчество Станислава Павлюченко в контексте развития национально сознательного общества.....290
Малюк Е.А. Технология «виртуальной реальности» и видеоигры: медиакультурный аспект.....297
Мезина С.С. От Театрального музея – к Музею театрального, музыкального и киноискусства України: бурные 1960-е..…....304
Петренко О.О. Творческий тандем «Самокиш-Васильковский»: к вопросу создания альбома «Мотивы украинского орнамента.....315
Пивоварова К.В. Отдельные аспекты педагогической деятельности Дмитрия Семеновича Чайковского ……..…...323
Романовский В.И. Репертуарные приоритеты современного украинского академического народно-инструментального исполнения……330
Тодорюк Ю.И. Исполнительское творчество Татьяны Таякиной в украинском балете 1970-1980-х годов.....338
Шестопал Л.В. «Советская программа» конкурсов бальных танцев в 60-80-х годах XX века 346

CONTENTS

CHAPTER I. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

Kirillova O. The construction of the pattern of decadent film "moderne" in terms of cultural studies.....3

Denysyuk Zh. Axiological concepts as the content basis of post-folklore texts……10

Amanmuradov N. Culture of Turkmenistan in the context of ethnogenesis and geocultural trafficking..... 19

Golovach N. Priority directions of socio-cultural design in modern Ukrainian society..... 26

Golubenko M. The transformation of-perception of time in terms of instant communication 34

Panchenko S. The way of the Holy Paul: reflecting the palomnitsky route.....43

Rumko Zh. The concept of «folk art» in cultural knowledge…….....56

Demchuk R. The actual myths of imperial identity……....63

Chumachenko M. The Light and the Darkness as Keys of Transcendence within the Scope of "Being in Collapse" by K. Jaspers 74

CHAPTER II. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

Poserezhna G. Paradigmal aspects of psychoanalysis and art-therapy interaction: the problem of qualitative classification of psychological type (the ending)..... 83

Gorbatov N. Choreographic education in Ukraine (1945–1975)…….....89

Zaitseva I. Knight of the Sorrowful Countenance in the "Musical" Genre…….....99

Zosim O. Belarusian sacred song tradition in the historical dynamics 108

Ivannikov T. Shakespearian characters in guitar oeuvre of Hans Werner Henze: «Royal winter music».....119

Kuzminsky I. Medieval Musical Culture of Przemyśl, Przemyśl's and Sanok's Lands 133

Selezneva A. Theoretical aspects of the creation and artistic presentation of fashion illustrations.....142

Furdichko A. Ukrainian alternative folk: the variable components ……...151

Chouprina N., Zaharchuk Ye. Transformation and synthesis of art-composite elements of the ethnic style in the formation of design image in the fashion industry. 165

Yan I. Ukrainian music and drama theatre of late XIX – beginning XX century: sociocultural status.....176

Pavlyuchenko P., Shnurenko T. Podillya songs in the context of mentality and ukrainian folk arts interaction 185

Aftanaziv V. Visual images of contemporary artworks as a link between the concept and perception of the viewer (based on the Love contemporary project)…….....……197

Bilyk O. Proiskhozhdeniye galitskikh peregorodchatykh emaley.…..……...206

Borysenko T. Artistic-figurative connotations "Perpetuum mobile" in symphonic and chamber-instrumental music of the XX-th century (until the 60s)…. 216

Veligura N. Novation in the watercolor: the historical sight ……..…..228

Golub I. Coloristics of traditional Ukrainian art of icon painting in terms of the modern practice 236

Zalevs'ka M. Features of Ukrainian church sewing: use of fabrics and materials 244

Korostelova M. Palimpsest in postmodern ballet interpretations (based on the "Swan Lake" ballet Tchaikovsky sample in productions of Mats Ek, Metthew Born and Radu Poklitaru) 251

Kris A. The problematics of ballroom dance stylization……...260

Lytvinynko V. Expressive and artistic means of ukrainian folk dance in creating an artistic image of a contemporary ……..267

Li Zhenxing The classics of the world drama on the Chinese stage in the XX century 275

Lu Fan Images of the piano in "Piano Gesang" by Igor Shcherbakov….....282

Mahalis A. The oeuvre of Stanislav Pavlyuschenko in the context of development of national-consciousness society.....291

Malyuk Ye. "Virtual reality" technology and videogames: mediacultural aspect 298

Mezina S. From the Theater Museum – until the Ukrainian Museum of Theatre, Music and Cinema Arts: stormy 1960s..….....305

Petrenko O. Creative tandem "Samokish-Vasil'kovskij": to the issue of creating the "Motifs of Ukrainian Ornament" album 316

Pivovarova K. Separate aspects of pedagogical activity by Dmitri Semenovich Tchaikovsky ……..….....323

Romanovskiy V. Repertory priorities of the modern ukrainian academic folk-instrumental performance 331

Todoryuk Yu. The oeuvre of Tetyana Tayakina in the ukrainian ballet of the 1970-1980th year.....339

Shestopal L. "The soviet program" of the ball dances competitions in 60-80-x-years of the XX century.....346

Вимоги до публікацій
в наукових журналах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання»; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) «Реферат и аннотация. Общие требования»; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93,**

e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua.

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки.**

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому» *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави
В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності; держава; громадянське суспільство етика; мораль; постлібералізм

6. **Вимоги до основного тексту:**

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Аналіз досліджень і публікацій**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

TOPICAL PROBLEMS OF HISTORY, THEORY AND PRACTICE OF ARTISTIC CULTURE

Збірник наукових праць

Journal

Випуск XXXIX

Редактор	*М. П. Данильченко* *О. В. Тишкевич*
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	*А. В. Петренко*
Комп'ютерна верстка	*Т. В. Кравченко*

Адреса редакції

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua

Підписано до друку 31.10.2017 р. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 16,16. Облік.-вид. арк 21,38. Наклад 300 прим.

Видавництво «Міленіум»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів, розповсюджувачів видавничої продукції

ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millenniu